

## **ENCENANDO O PROCESSO DE PAZ NO TEATRO CONTEMPORÂNEO DA IRLANDA DO NORTE: A OBRA AH6905 DE DAVE DUGGAN<sup>1</sup>**

Para além do processo político que procura pôr fim ao conflito civil entre Nacionalistas e Unionistas, o percurso de paz na Irlanda do Norte é igualmente um processo de negociação entre identidades transculturais. Organizações artísticas governamentais, bem como artes comunitárias, artistas e intelectuais atribuíram considerável significado aos benefícios da cultura visual e das artes para as comunidades divididas da Irlanda do Norte. Há muitas actividades artísticas com bastante apoio e financiamento a serem implementadas nas comunidades da Irlanda do Norte. Existe uma longa tradição de dramaturgos e profissionais do teatro a envolverem-se de forma imaginativa com o conflito, e a explorar as possibilidades de uma comunidade integradora.

*I see no point in writing a "plea" for unity between prods and taigs. What use has piety been? I can only see a point in actually embodying that unity, practising that inclusiveness, in an artistic image; creating it as an act of the imagination, postulating it before an audience.*  
(Stewart Parker, in Rea, 1989: xi)

Stewart Parker coloca o dramaturgo na arena pública: ele (ou ela) está "envolvido", ou seja, é intencional no contexto da dinâmica histórica, mas os meios de envolvimento são específicos; é por "um acto de imaginação" perante um público que uma visão de alterna-

<sup>1</sup> A autora agradece ao "Irish Research Council for the Humanities and Social Sciences" o financiamento para o projecto de investigação em curso em torno desta temática.

tivas pode ser postulada, que o ideal de um futuro possível, ou futuros possíveis, é corporizado. O palco funciona como um espaço utópico, em que é ensaiada a visão política de inclusividade. Este entendimento do papel do dramaturgo na história, da imaginação na sociedade, é partilhada, com variantes, por um amplo leque de dramaturgos norte-irlandeses. Examino as escolhas dramatúrgicas e práticas teatrais que correspondem àquele entendimento, mais precisamente, debruço-me sobre a encenação no teatro contemporâneo da visão de uma futura comunidade integradora na Irlanda do Norte. No seu ensaio “Performance, Community and Culture”, Baz Kershaw sublinha a importância do impacto colectivo de uma representação num enquadramento ideológico.

*For if a whole audience, or even a whole community, responds in this way to the symbolism of a “possible world”, then the potential of performance efficacy is multiplied by more than the audience number. To the extent that the audience is part of a community, then the networks of the community will change, however infinitesimally, in response to changes in the audience members. Thus the ideology of communities, and so their place in culture may begin to have a bearing on the wider socio-political make-up of a nation or even a continent.*  
(Kershaw , 2000: 139)

A participação num workshop de teatro sobre questões de paz em Coleraine levou à inclusão do trabalho da Sole Purpose Theatre Productions de Derry na área de mediação e reconciliação na comunidade da Irlanda do Norte: “*Sole Purpose Productions was formed in 1997 by co-artistic directors Dave Duggan and Patricia Byrne to illuminate social and public issues by bringing the discourse of theatrical imagination to bear on them.*” (Duggan, 2005: 3) A companhia faz frequentes tournées dos seus espectáculos com workshops de teatro interactivo em instalações teatrais e não-teatrais por toda a Irlanda do Norte, e em Nova Iorque, Dublin, Liverpool e no Edinburgh Fringe. As representações em centros comunitários envolvem um segundo “acto interactivo”, no qual os espectadores têm a oportunidade de re-encenar a peça que foi previamente representada pelos actores de acordo com as suas próprias perspectivas relativamente às questões apresentadas na peça. Em discussões de grupo, concebem novas deixas e acções para as personagens em palco, as quais são implementadas pelos actores. Embora este envolvimento do público seja de alguma forma remanescente do Teatro de Arena e do Teatro Legislativo na Comunidade de Augusto Boal, Dave Duggan é peremptório ao afirmar que a *Sole Purpose Productions* não trabalha na tradição de Boal. É uma companhia de teatro profissional, que deixa bem claro que apenas ela detém a autoria das suas próprias peças. Embora o acto interactivo convide os espectadores a re-encenar a peça acabada que já lhes foi apresentada, estes não estão a envolver-se num processo de concepção comunitário para criar novas obras, como no drama comunitário. As peças representadas e publicadas são sempre as mesmas, escritas por Dave Duggan ou Patricia Byrne.

David Duggan e a *Sole Purpose Productions* trabalham conscientemente com a “amplificação da imaginação teatral para a política do processo de paz” (Duggan, 2005: 5) na tradição do espaço utópico criado no drama de escritores como Stewart Parker e Anne Devlin. Contudo, embora estes últimos limitem as opções dramatúrgicas empregues nas suas peças meramente à transcendência do realismo, e se esquivem a métodos didácticos, as peças de Duggan rejeitam o realismo a favor de um teatro didáctico e expressionista mais brechtiano.

A peça *AH6905* põe a nu a questão da recuperação da verdade no Processo de Paz da Irlanda do Norte através da estrutura dramatúrgica de um monólogo. No preâmbulo de *AH6905*, Duggan

introduz a expressão Recuperação da Verdade como esta foi formalmente lançada pela Comissão da Irlanda do Norte da Casa dos Comuns em 2004: “*A period of time was given, dealing with the past was linked to reconciliation and a process of citizens giving their views to a parliamentary committee was instituted.*” (Duggan, 2005: 4). *AH6905* foi encenada por Dave Duggan e produzida pela *Sole Purpose Productions* no Playhouse em Derry, e percorreu teatros e centros comunitários da Irlanda do Norte durante algumas semanas em Outubro de 2005. A *Sole Purpose Productions* traz literalmente o seu teatro às pessoas a quem pretende dirigir-se, e a entrada em todos os espaços de representação utilizados era gratuita, tanto em teatros como em centros comunitários e pubs em áreas como Falls Road, e a Shankhill Road, em Belfast. Em Setembro de 2006, a produção foi de novo apresentada como uma produção de local específico no hospital dentário de Dublin, como parte do Fringe Festival.

A peça passa-se à hora de visita numa ala de hospital em que a única personagem, Danny, espera uma operação para que lhe extirpem a verdade, como a um tumor maligno. O público assume o papel das suas visitas. Na produção de *AH6905*, a quarta parede é totalmente eliminada para directamente se dirigir ao público e o envolver no monólogo. São concebidos muitos elementos cómicos para aquecer um público potencialmente desconfortável com o tema, em virtude da seu próprio envolvimento pessoal nos *Troubles*. Na produção original, a peça passava-se num palco nu, com três cadeiras desordenadas apenas, e Danny surge em pijama e roupão, cabeceando numa das cadeiras, numa enfermaria de hospital na hora das visita. Na produção do Fringe Festival de 2006, o público estava sentado numa sala de espera verdadeira do Hospital Dentário, de frente para Danny, que surge como se viesse da sua enfermaria, para o saudar. Em ambas as produções, Danny dirige-se directamente ao público como se falasse com os seus visitantes, incorporando-o assim na metáfora do palco. Os espectadores são encorajados a solidarizarem-se com a figura de Danny, que simboliza a conturbada sociedade norte-irlandesa em geral, bem como os indivíduos que se debatem com o processo de paz e a recuperação da verdade. O monólogo de Danny está estruturado como um diálogo, no qual o texto das outras personagens, os visitantes do hospital, significativamente interpretados pelo público, é omitido. Danny simula concordar ou discordar com as presumíveis opiniões dos espectadores com quem fala, e trata do problema principal da recuperação da verdade desta forma, o problema da dificuldade em concordar sobre a natureza do passado, para as pessoas da Irlanda do Norte. Ao longo da peça, a temática séria é deliberadamente aligeirada pela introdução de piadas no contexto de Danny se encontrar no hospital, e dos espectadores representarem os seus visitantes. Isto torna mais fácil para o público solidarizar-se com Danny e com a sua causa: “*Did none of you even think to smuggle me in a drink?*” (Duggan, 2005: 27)

Danny relembra como lhe deram o número AH6905 para identificar a sua recuperação pessoal da verdade como parte de uma estatística nacional. Por toda a peça, o *Gestus* de alienação brechtiano intitulado “tema de Danny” recorre: o actor que interpreta Danny contorce o corpo com dores quando se ouve um perturbante som de um motivo de jazz de 12 tons do compositor Roy Mitchell. Este *Gestus*, símbolo das traumáticas recordações que Danny tem do conflito, é um momento cruel para o espectador, sugerindo as técnicas do teatro da crueldade de Artaud.

*I use the word “cruelty” in the sense of hungering after life, cosmic strictness, relentless necessity, in the Gnostic sense of a living vortex engulfing darkness, in the sense of the inescapable necessary pain without which life could not continue.*(Artaud, 1974: 78)

Artaud prescreveu novas técnicas para o teatro, de forma a criar uma expressão teatral do espírito humano atormentado por meio de uma intransigente fisicalidade no palco. A técnica de representação usada por Darren Green em *AH6905* é remanescente do método de representação de Grotowski, como praticado, por exemplo, também pela *Dublin Loose Canon Theatre Company*. Sempre que Darren Green repete um poema ou uma canção na peça, assume a personalidade dos fantasmas que possuem Danny neste estilo físico de representação. A popular canção de Derry “Oh Danny Boy” dramatiza a maldição dos mortos que jazem no solo, e é alterada desta forma para promover a necessidade de estes mortos se erguerem e exigirem justiça, a fim de que os vivos possam finalmente fazer em paz. Este simbolismo carregado de implicações, remanescente do estilo de Yeats, cria um profundo impacto na sua combinação das palavras significativas, também referindo o papel dos gaitas de foles na Irlanda do Norte, e a evocadora melodia tradicional: “*Danny boy, the pipes, the pipes ... ’tis you, ’tis you must rise, rise I say and take me to where I can find rest and ease.*” (Duggan, 2005: 24) Na produção teatral, Darren Greer canta a canção com um sentido de hesitação e dor na voz que é muito eficaz em termos do seu impacto emocional nos espectadores. Com outra referência a *Danny Boy*, uma forte metáfora visualiza a verdade das vítimas de violência protestando as injustiças cometidas contra eles.

*Great hordes of the dead and injured marching from glen to glen and down the mountainside, blood dripping from them, their wounds gaping wide, great mouths screaming the wrong done to them [...] begging me to find the who and why.* (Duggan, 2005: 14)

Como outro motivo recorrente acompanhado pelo tema musical e Danny a contorcer o corpo em agonia por toda a peça, Danny é assombrado por vozes que representam os fantasmas do passado sempre que tenta fugir ao passado e reprimir a verdade. Recita um poderoso poema que se repete ao longo da peça, com um forte impacto emocional no espectador.

*The dead abound, the dead abound,  
How do we keep them in the ground?  
The past remains, the past remains,  
How do we satisfy its claims?  
The truth cries out, the truth cries out  
How do we still that urgent shout?* (Duggan, 2005: 12)

Ao longo da obra, a perspectiva, tanto dos grupos paramilitares envolvidos na violência, como do exército britânico envolvido em tiroteios como os de *Bloody Sunday*, são representados por Danny, ao assumir as suas *personas* num efeito de alienação. Danny questiona a ideologia de que as pessoas envolvidas na mortandade de ambos os lados eram “soldados”, meramente a cumprir o seu dever pela pátria na luta por uma causa justa: “*I do want the wrongdoers brought to book [...]. Called to account.*” (Duggan, 2005: 24) Danny descreve as memórias da carnificina dos bombardeamentos durante o conflito com que os quais os elementos do público se debatem. Lista todos os mortos como vítimas iguais e afirma a necessidade de os recordar devidamente de forma a transcender o estado presente de drama não resolvido. Como motivo recorrente ao longo da peça, descreve os efeitos de 30 anos de *Troubles* em termos muito físicos, como se falasse de um

problema médico: *"all that stuff is lodged between my ribs, behind my liver, and across my kidneys, whole episodes of slaughter, mayhem, and callousness are scattered among my vital organs, shootings, bombings, maiming all through me. Over thirty years of it."* (Duggan, 2005: 11-12)

O trauma dos conflitos na Irlanda do Norte é dramatizado como um tumor que tem de ser eliminado através de uma operação, a qual simboliza o processo de recuperação da verdade: *"They said – Daniel, it's got to come out. You've had it for the past thirty odd years. We've got to cut it out. Truth recovery they call it."* (Duggan, 2005: 11) Danny usa metáforas médicas para descrever como a verdade é "extirpada" dele com sangue por todo o lado. Ao estilo da poesia e do drama expressionistas, Danny pergunta se a recuperação da verdade alguma vez o curará, referindo-se aos seus próprios processos através da metáfora dos processos dos órgãos internos.

*If I open my innards to this truth recovery and let the world listen to the thrum of blood in my heart, the gush of bile in my spleen, the susurrations of air in my lungs, the drip, drip, drip of urine in my kidneys, the clatter of corpuscles and platelets in my arteries, when I sound them all from deep inside where the dead reside, will I be healed?* (Duggan, 2005: 18)

Danny usa termos médicos para afirmar o perigo de semi-recordar o passado, o resultado do qual seria deixar muitos dos seus elementos por tratar. *"Blood toughens and builds itself into a plug. [...] A dull thumb rises to the steady hum of something not properly addressed."* (Duggan, 2005: 26). A importância de uma audição imparcial para as pessoas durante um processo de recuperação da verdade é dramatizada de uma forma médica, como que sublinhando a importância da escolha de um médico para uma operação.

Danny personifica os medos da audiência, polarizados em torno de uma vulnerabilidade tornada visível através quer da exposição de memórias e experiências pessoais, quer da afirmação de um estatuto de vítima, ou perpetrador, ou ambos.

*I've told the story, so I feel different. But do I feel better? I know I feel vulnerable. Because now so many more people know the details of the past within me. So many more people know me as a victim.* (Duggan, 2005: 26)

Danny aponta a necessidade de fazer mais do que simplesmente contar histórias, e critica abertamente o "painel" por querer toda a questão terminada e arrumada. Com a repetição do "batimento" musical, adverte do potencial de uma recuperação da verdade que não é feita devidamente para causar mais trinta anos de guerra civil.

O monólogo de Danny atinge o seu clímax quando corporiza a responsabilidade de todas as pessoas envolvidas na violência dos *Troubles* e literalmente admite a sua culpa por eles: *"I shot, I bombed, I raided, I shredded, I disappeared, I planned, I colluded, I orchestrated, I planted, I targeted, I informed and I ordered it."* (Duggan, 2005: 19) Danny refere o que os espectadores mais poderiam temer em relação a um processo oficial de recuperação da verdade: perseguições. Mas encoraja-os a enfrentar a necessidade de pedir desculpas por forma a "assegurar que o mesmo não volte a acontecer". De modo a retratar a necessidade da admissão de culpa por parte dos envolvidos no processo de recuperação da verdade, Duggan usa uma imagem dos dias de escola da maior parte dos indivíduos: pede ao público que faça o gesto de se levantar com uma mão no ar e dizer: *"excuse*

*me, but I did it. and I'm sorry. [...] Be specific. I did it and I was wrong. [...] Spell it out.*" (Duggan, 2005: 21) Danny defende que uma admissão de culpa e responsabilidade limpariam a tensão e ajudariam a sarar o trauma da comunidade. Mas esta pressão didáctica é deliberadamente aliviada através de uma identificação dos espectadores com a personagem Danny, que contradiz as suas exigências com o seu próprio medo pessoal do processo de recuperação da verdade. *"That's what they want me to do tomorrow. Spell it out. Spill it out. (beat) No way."* (Duggan, 2005: 22)

Por toda a peça, Danny alterna continuamente entre motivar os espectadores para a recuperação da verdade e argumentar contra ela, exprimindo os seus receios. Este mecanismo dramático de uma personagem esquizofrénica em palco é deliberadamente utilizado para minar a mensagem didáctica da peça, e para evitar a impressão de que se está a dizer ao público o que deve pensar: *"I'm not going through with it, I said. [...] You can't force me. I told them. I'm telling you."* (Duggan, 2005: 12) Embora questões sérias sejam aligeiradas por piadas que envolvem os espectadores, a personagem Danny tem a função de analisar todas as opiniões potenciais do público relativamente à recuperação da verdade como se as partilhasse. Por exemplo, Danny adverte dos possíveis perigos envolvidos na recuperação da verdade: *"You'll only waken the lions of hate and arrogance who lurk there and you'll give them the light they need to flourish and ravage once more. And this time they'll ravage our children."* (Duggan, 2005: 22) Esta é, na verdade, uma questão importante e um argumento muito válido contra a recuperação da verdade. Daniel usa a metáfora bíblica de "Daniel no covil do leão" para descrever o seu doloroso reconhecimento do passado. Confronta directamente a questão de uma forma algo jocosa, imitando fisicamente o leão em palco e anunciando ao público: *"Well, here we are. You. Me. The Lion. Arrrgh. (Roars and laughs)."* (Duggan, 2005: 11) Danny dá a entender o medo geral dos perigos da recuperação da verdade e afirma a necessidade de mais segurança e clareza antes que uma diligência tão delicada possa ser realizada: *"Everyone has a right to life, liberty and security. If I thought everything was sorted and secure I'd be a lot happier about this truth recovery."* (Duggan, 2005: 12) O padrão dramático contínuo de contradizer um esforço de motivação a favor da recuperação da verdade com uma reacção de Danny, tentando escapar às exigências dos mortos, ocorre sempre com uma repetição do poema *"the dead abound"*, e o motivo de um espasmo físico de dor com o tema musical.

Danny lança-se finalmente no argumento mais forte e emocionalmente mais poderoso a favor da recuperação da verdade: conclui que tentar esquecer o passado e suprimi-lo criaria muitos mais riscos para o futuro das comunidades. As crianças terão de sofrer com a emergência do leão metafórico no futuro, se este não for conquistado agora. Danny representa fisicamente a violência de um leão a provocar destruição. Este discurso é muitíssimo convincente, dado que revela aos espectadores a imensa responsabilidade que têm para com os seus filhos. Tem sido provado em outros lugares da Europa, e, na verdade, mesmo do mundo, que uma recuperação correcta da verdade após conflitos e crimes de guerra é essencial para a construção de um futuro sólido. As pessoas têm de recordar correctamente o que aconteceu de modo a aprenderem com a experiência.

*The lion is awake and he's dripping wrongs and memories and he's yowling for vengeance and he's picking up the children in mouthfuls and tossing them this way and that, so that they turn one upon another in their panic and begin to maul and wreck and trample, hurt and beat each other and once more, they become the lion, and it's as if we, you, and me, never lived at all. Never hoped that our lives could be better. Never said to ourselves, let's get things sorted. Once and for all.* (Duggan, 2005: 28)

De forma psicologicamente habilidosa, Danny é dramatizado como um símbolo e modelo para onde os indivíduos reais, ou seja o público, são encorajados a dirigir-se. Com o intuito de atingir os membros do público directamente, evitando que cada um se esconda na colectividade à qual se está a dirigir, Danny selecciona indivíduos, confrontando-os com as suas próprias memórias e o papel, seja ele qual for, que desempenharam no passado: *"Yes, you.* (aponta o dedo a membros da audiência) *Does your heart ache with the truth of the past? Do your joints creak at the pain of memories?"* (Duggan, 2005: 22) Estes são encorajados a juntar-se ao processo de recuperação da verdade em conjunto, em vez de se manterem à parte enquanto observam os outros a lidar com a situação sozinhos. Mais uma vez, o público é directamente envolvido na acção dramática no palco: *"Don't ask me to do the truth recovery while you stand on the sidelines muttering "get on with it".* (ri-se e aponta o dedo a um membro da audiência) *I knew that thought had crossed your mind."* (Duggan, 2005: 22)

Em *AH6905*, os riscos potenciais associados ao doloroso processo de recuperação da verdade não são ignorados, mas antes tratados abertamente, de forma a que o público seja encorajado a lidar com toda a realidade da situação. Duggan aplica ao drama uma técnica comum em ensaios e discursos argumentativos: uma determinada questão é defendida através da análise e desvalorização de quaisquer elementos contrários. É atribuída à personagem Danny a função de analisar todas as opiniões potenciais do público relativamente à recuperação da verdade como se as partilhasse. Dramaturgicamente, tal evita a impressão de um teatro directamente didáctico. A peça termina com a afirmação de Danny de se submeter ao processo de recuperação da verdade embora não se sinta "totalmente certo dele", dizendo que todas as pessoas da Irlanda do Norte precisam de se submeter a um processo de recuperação da verdade de forma a sarar o trauma, e a conseguir pôr-lhe termo para o futuro, num estilo pessoal de discurso muito convincente, e numa pergunta retórica concebida para influenciar o público.

*We'll all be stronger. For facing the past full on so our children can have their future. They'll have their own hurts, but let's be honest now, we don't want to bequeath this stuff to them, do we?* (Duggan, 2005: 31)

Duggan termina a peça com a personagem Danny a dizer adeus aos espectadores como se fossem amigos pessoais, e sublinhando as suas últimas palavras, *"I'll talk to you tomorrow. Yeh. Tomorrow"*, motivando os elementos do público a activamente criarem um bom amanhã para a comunidade da Irlanda do Norte (Duggan, 2005: 31) Com uma metáfora teatral, Dave Duggan exprime, no programa de *AH6905*, a sua esperança de que "o povo da Irlanda do Norte se coloque no centro do palco desta questão e no modo de recuperação da verdade nos próximos anos" (Duggan, 2005: 5). Numa entrevista recente por mim conduzida, Dave Duggan explica a sua posição no que se refere à recuperação da verdade:

*Danny rejects the option of forgetting in his climax speech about the lion. Forgetting is in the interest of the powerful and the perpetrators. But Danny also points out the dangers in remembering: The challenge is: How do we remember in such a way that we create a positive future? There are forty-three sides to every conflict, I don't buy the two tribes model of the conflict. The play is a question for all: Should we have truth recovery and if so, how? Danny indicates that this question continuous after the play; it is not solved with the play.* (Urban, 2007)

Duggan coloca o seu trabalho num contexto internacional através da justaposição das perspectivas contrárias de dois dramaturgos internacionais sobre o teatro político. A crítica de David Hare ao teatro político contida na sua pergunta retórica: "*Why on earth do you imagine that theatre might be an effective, even an appropriate way of achieving such things?*" (Duggan, 2005: 5) é desafiada com a defesa feita por Duggan do legado político do teatro, e uma citação do dramaturgo americano Tony Kushner:

*The politics of the peace process will be worked out in political discourse, but, like Kushner, I believe that "art is enormously powerful and I believe that art does a lot of kinds of things that other discourses can't do."* (Duggan, 2005: 6)

Tradução de *Isabel Canhoto*

## Bibliografia

- Artaud, A., (1974) *Collected Works, Volume IV*, trad. V. Corti, Calder and Boyars, London.
- Duggan, D., (2005) *AH6905*, Guildhall Press, Derry.
- Kershaw, B., (2000) "Performance, Community, Culture", in L. Goodman and J. de Gay (org), *The Routledge Reader of Politics and Performance*, Routledge, London and New York, pp. 136-143.
- Parker, S. (2000) *Plays: 2: Northern Star, Heavenly Bodies, Pentecost*, Methuen Drama, London.
- Rea, S. (2000) "Introduction", in S. Parker, *Plays: 2: Northern Star, Heavenly Bodies, Pentecost*, Methuen Drama, London, pp. ix-xiii.
- Urban, E. (2007) "Interview with Dave Duggan".