**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LINGÜÍSTICOS E
LITERÁRIOS EM INGLÊS**

RONALDO ALVES DE OLIVEIRA

**TEATRO CAMPESINO
&
BLACK REVOLUTIONARY THEATRE
Ruptura, Inovação e Transformação**

**São Paulo
2009**

RONALDO ALVES DE OLIVEIRA

**TEATRO CAMPESINO
&
BLACK REVOLUTIONARY THEATRE**
Ruptura, Inovação e Transformação

Tese apresentada à Faculdade de
Filosofia, Letras e Ciências Humanas da
Universidade de São Paulo para obtenção
do título de Doutor em Estudos
Lingüísticos e Literários em Inglês.
Área de Concentração: Estudos
Lingüísticos e Literários em Inglês
Orientadora: Prof^a Dr^a Maria Silvia Betti

**São Paulo
2009**

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTE TRABALHO POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

Serviço de Biblioteca e Documentação da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Oliveira, Ronaldo Alves de
Teatro Campesino & Black Revolutionary Theatre – Ruptura, Inovação e Transformação /
Ronaldo Alves de Oliveira; orientadora Maria Silvia Betti – São Paulo, 2009.
181 p.
Tese (Doutorado – Programa de Pós-Graduação em Estudos Lingüísticos e Literários em
Inglês – Departamento de Letras Modernas) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências
Humanas da Universidade de São Paulo
1. Teatro Campesino. 2. Black Revolutionary Theatre. 3. Valdez, Luis 1940-. 4. Baraka, Amiri
1934-
I. Título. II. Betti, Maria Silvia.

RONALDO ALVES DE OLIVEIRA

TEATRO CAMPESINO & BLACK REVOLUTIONARY THEATRE – RUPTURA,
INOVAÇÃO E TRANSFORMAÇÃO

Tese apresentada à Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da
Universidade de São Paulo para obtenção
do título de Doutor.
Área de Concentração: Estudos
Linguísticos e Literários em Inglês

BANCA EXAMINADORA

Prof(a) Dr(a). _____
Instituição: _____ Assinatura _____

Prof(a) Dr(a). _____
Instituição: _____ Assinatura _____

Prof(a) Dr(a). _____
Instituição: _____ Assinatura _____

Prof(a) Dr(a). _____
Instituição: _____ Assinatura _____

Prof(a) Dr(a). _____
Instituição: _____ Assinatura _____

RESUMO

Oliveira, R.A. **Teatro Campesino & Black Revolutionary Theatre – Ruptura, Inovação e Transformação**. 2009, 181 p. Tese (Doutorado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

Este trabalho examina a forma estética sob os tópicos ruptura, inovação e transformação de 5 peças no contexto de reivindicações sócio-políticas da década de 1960 nos Estados Unidos por parte de dois grupos teatrais extremamente significativos em suas propostas e atuação, a saber: o Teatro Campesino (TC), feito por e para chicanos na Califórnia, e o Black Revolutionary Theatre (BRT - Teatro Negro Revolucionário), feito por e para afro-americanos em Nova York.

Palavras-Chave: Teatro Campesino; Black Revolutionary Theatre; Luis Valdez; Amiri Baraka; Teatro Norte-Americano.

ABSTRACT

Oliveira, R.A. **Teatro Campesino & Black Revolutionary Theatre – Rupture, Innovation and Transformation. 2009, 181 p. Thesis (Doctorate) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.**

This paper reviews the aesthetic form under the topics rupture, innovation and transformations in 5 plays in the context of social political demands in the 1960's in the United States by two extremely significant theatre groups concerning their goals and performance, to wit: Teatro Campesino (TC), made by and for Chicanos in California, and Black Revolutionary Theatre (BRT), made by and for Afro-Americans in New York.

Key Words: Teatro Campesino; Black Revolutionary Theatre; Luis Valdez; Amiri Baraka; North American Theatre.

ÍNDICE	
INTRODUÇÃO	8
DÉJÀ-VUE	9
1965	9
2004	12
PROPOSTA	14
AS PEÇAS	15
EXÉRCITOS DE RESERVA	28
TEATRO CAMPESINO E BLACK REVOLUTIONARY THEATRE	47
SENHORES E SERVOS	60
AGITAÇÃO E PROPAGANDA	71
MORALIDADES E FARSAS	78
DIVIDIR PARA DOMINAR - UNIR PARA VENCER	96
COMMEDIA DELL'ARTE, TIPIFICAÇÃO E DRAMÁTICO	110
VALDEZ E A COMMEDIA DELL'ARTE	123
MANIPULAÇÃO	129
PREVISIBILIDADE E SUSPENSE	138
TRANSFORMAÇÃO	145
NEM TODOS SÃO IRMÃOS	149
CONCLUSÃO	158
O MOVIMENTO DA HISTÓRIA	159
"THE DINNER IS SERVED, SIR"	170
BIBLIOGRAFIA	174

INTRODUÇÃO

Déjà-vue

1965.

Douglas Turner Ward, co-fundador e diretor de artes da famosa Negro Ensemble Company, leva pela primeira vez a sua peça "A Day of Absence" aos palcos, sob a direção de Philip Meister, no St Marks Playhouse, no bairro de Greenwich Village, Nova York.

A peça com 25 personagens, incluindo o próprio Douglas, é, nas palavras de seu autor, uma "fantasia satírica" ambientada em uma cidade do sul dos Estados Unidos quando, ao amanhecer, dois personagens brancos, Luke e Clem, comentam que parece haver algo errado na cidade naquela manhã.

Após questionarem-se confusamente o que era, Clem finalmente se dá conta do que se trata. Para confirmar que estava certo, pede a Luke para olhar ao seu redor: todas as manhãs, muitas das pessoas caminhando pela rua são de cor: indo para o trabalho, esperando pelo ônibus, varrendo as calçadas, limpando as vitrinas das lojas, engraxando sapatos; mas, naquele dia, não se via nenhum "nego" (nigra, no original em inglês).

Inesperadamente da noite para o dia, todos os negros da cidade haviam desaparecido. À medida que a população branca da cidade desperta, percebe que a empregada não chegou, nem a babá, a faxineira, o jardineiro.

Nas fábricas, as máquinas permanecem dormentes, imóveis, como deixadas no final do dia anterior.

Na central telefônica, todos os ramais estão congestionados. As telefonistas não conseguem atender às chamadas de brancos perplexos questionando o que houve, pedindo para falar com o xerife...

Na prefeitura, o assessor do prefeito dá-lhe a má notícia. Ele não acredita. Como puderam simplesmente desaparecer da noite para o dia?

"Não é possível", retruca o prefeito assustado. Porém, subitamente, alegra-se, pois achou a solução: ordena com naturalidade que seu assessor procure nos lugares comuns onde os negros costumam estar, ou seja, dependurados nas portas dos coletivos lotados, limpando os banheiros públicos, nas obras de construções civis.

Do lado de fora, às portas da prefeitura, aglomera-se uma grande multidão de brancos enfurecidos e, ao mesmo tempo, desorientados *exigindo* a volta dos negros.

Desesperado, o prefeito, uniformizado ao típico estilo sulista do coronel Sanders, convoca a defesa civil. Pede para que a população permaneça calma, que tudo será resolvido. Ordena a imediata criação de um esquadrão para tirar os vagabundos dos 'negos' de seus barracos e levá-los ao trabalho.

Questionado pelo repórter da rádio local, o reverendo da cidade vê o inesperado desaparecimento dos negros como uma violação dos princípios cristãos. Uma blasfêmia.

Os empresários, chegando ofegantes à prefeitura, relatam ao prefeito que a produção de suas fábricas está paralisada, o chão está sujo e os banheiros... nem se diga.

No comércio, não há atendentes. Nas residências, não há empregadas domésticas. Os sacos de lixo, exalando um fedor crescentemente insuportável, acumulam-se nas calçadas à espera da coleta, atraindo todos os tipos de insetos e ratos.

Organizam uma busca barraco-a-barraco.

A cidade está às margens do pânico e da histeria.

O prefeito, quando comunicado de que todas as tentativas de localização dos negros fujões resultaram infrutíferas, repentinamente lembra-se com alívio de que havia um lugar em que não procuraram ainda e que a presença dos negros era coisa certa - a cadeia municipal!

Porém, nem mesmo lá estavam eles.

O prefeito, então, entra em contato com o presidente dos Estados Unidos, o

qual convoca uma reunião de emergência e também a guarda nacional – vai que esse sumiço se alastra para todo o país!

Os outros estados sulistas vizinhos, em sinal de solidariedade, propõem-se a emprestar alguns de seus negros à cidade à beira do caos. Contudo, quando os mesmos, escoltados pelo exército, chegam aos limites da cidade, simplesmente desaparecem também.

2004.

É lançado na Califórnia o filme "A Day Without a Mexican", dirigido por Sérgio Arau. No enredo do filme, toda a população latina misteriosamente desaparece da noite para o dia fruto de uma repentina neblina rosa (!?) que surge e os envolve.

Por outro lado, nessa versão latina do sumiço dos negros, há uma personagem latina que não desaparece, a qual é 'confiscada' pelo governo e submetida a inúmeros exames e experiências para detectar a possível causa do desaparecimento dos outros.

Todo o estado da Califórnia encontra-se em pandemônio a exemplo da cidade sulista da peça de Turner. O governador decreta estado de emergência sob pressão da população, alertando também o presidente sobre o acontecimento, o qual é amplamente divulgado pela mídia, levando ao resto do país o receio de que seus chicanos também sumam.

Plágio ou um caso de ‘a história se repete’?

Embora possamos traçar paralelos entre a peça de Douglas Turner de 1965, em plena turbulência do movimento dos Direitos Civis, e o filme de Sérgio Araujo de 2004, durante o endurecimento das leis de imigração nos Estados Unidos e das inúmeras passeatas em protesto organizadas pelos latinos em todo o país na tentativa de demonstrar a importância de seu trabalho, paralelos como, por exemplo, os títulos da peça e do filme (“*Um Dia de Ausência*” e “*Um Dia sem um Mexicano*”), o desaparecimento da classe operária e o desespero da população branca e do prefeito, na peça, e do governador, no filme, não podemos negar as semelhanças que visivelmente não se limitam às aparentes coincidências dos enredos, mas vão muito além para o contexto social, econômico e histórico.

PROPOSTA

Este trabalho examina 5 peças no contexto de reivindicações sócio-políticas da década de 1960 nos Estados Unidos por parte de dois grupos teatrais extremamente significativos em suas propostas e atuação, a saber: o Teatro Campesino (TC), feito por e para chicanos na Califórnia, e o Black Revolutionary Theatre (BRT - Teatro Negro Revolucionário), feito por e para afro-americanos, como o próprio nome denuncia, em Nova York. Embora na parte anterior deste trabalho tenha sido empregado um *filme* de 2004 na comparação com a *peça* da década de 1960, que constitui nosso recorte temporal, foi apenas para ilustrar a contínua relevância do tema ainda nos dias de hoje; porém o filme não é parte integrante.

AS PEÇAS

As peças selecionadas são:

Do Teatro Campesino:

Las Dos Caras Del Patroncito, de Luis Valdez, 1965

Los Vendidos, também de Luis Valdez, 1967

Do Black Revolutionary Theatre:

Black Ice, de Charles Patterson, 1965

Day of Absence, de Douglas Turner, 1965

The First Militant Minister, de Ben Caldwell, 1965

Todas as peças selecionadas são peças de enredo bastante simples, de curta duração e com um único ato, destinadas à encenação basicamente nas ruas,

praças, escolas e, no caso do Teatro Campesino, campos, , embora a peça Day of Absence tenha duração pouco maior.

Quanto a esta peça, Day of Absence, o enredo já foi descrito anteriormente neste trabalho.

Las Dos Caras Del Patroncito é o embate “dialógico” entre o camponês chicano e o patrão (fazendeiro) branco em meio à greve dos apanhadores de uva na Califórnia. O *patrón*, receoso do agravamento da greve, pega sua limusine e desce ao campo junto com seu capanga para “convencer” os camponeses de que estão muito bem do jeito que estão, já que suas condições de trabalho são muito melhores do que as do próprio patrão. Diante da resistência do camponês, o patrão propõe trocar as posições, o que o singelo trabalhador reluta inicialmente, mas acaba cedendo. Eis então que o camponês, agora como patrão, revela-se ainda mais perverso, levando o patrão a implorar desesperadamente pela intervenção do sindicato.

Black Ice envolve um grupo de negros revolucionários que seqüestram um deputado branco norte-americano para trocá-lo por um outro ativista negro que fora preso pelas autoridades e será executado. As negociações fracassam por culpa do elo fraco na corrente – um capitão de navio, também negro, o qual levaria o grupo e seu líder para o exterior após a troca, os trai. Todos os jovens acabam mortos, bem como o capitão traidor, exceto a única militante do grupo que executa o deputado sem misericórdia.

The First Militant Minister (também conhecida como “The Prayer Meeting”) apresenta um pastor negro da igreja batista do Harlem em Nova York que tenta durante seu culto apaziguar os ânimos de sua comunidade com relação à morte de um negro por policiais brancos. Enquanto volta para casa depois do culto, à noite, um ladrão negro invade sua casa. O pastor entra logo em seguida e ajoelha-se diante de um santuário em sua sala e começa a conversar com Deus. O ladrão, escondido atrás do santuário, passa a responder como se fosse o Próprio, convencendo o pastor a voltar à igreja no dia seguinte e contar aos párocos sua conversa com Deus, guiando todos a seguir em um protesto, quebrando tudo se for necessário. E é exatamente isso que o pastor faz.

Em contraste, a peça Los Vendidos exhibe o dono (Honesto Sancho) de uma loja de chicanos usados que apresenta seus modelos à senhorita Jimenez (americana-mexicana), a qual foi até sua loja para comprar um chicano para a administração do então governador da Califórnia Ronald Reagan, o qual queria garantir que houvesse um rosto pardo em suas apresentações políticas à imprensa e comunidade. Os modelos que Sancho possui são um camponês, um pachuco, ou seja, um rapaz delinqüente membro de gangues urbanas, um revolucionário ao estilo Pancho Villa e um americano-mexicano. A representante do governo recusa um a um após identificar neles defeitos inadmissíveis segundo os padrões brancos, menos o americano-mexicano, que parece ser o mais assimilado. Porém, até mesmo esse se rebela no final e mostra ser verdadeiramente revolucionário.

Dessa forma, temos três assimilados – o Capitão, a Sra. Jimenez e o Pastor nessas peças.

Os critérios que nortearam a seleção dessas peças compreendem:

- ❖ As interfaces sociais, políticas e artísticas entre esses dois grupos teatrais;
- ❖ O fato de serem grupos teatrais de *esquerda* em um país sabidamente conservador;
- ❖ Os dois grupos teatrais dividiram a mesma época de turbulências sociais e políticas, expressavam as mesmas reivindicações e elegeram o teatro como instrumento de politização;
- ❖ Ambos os grupos também compartilharam o local de suas apresentações, ou seja, iam ao público nas ruas, praças e campos, empregando peças de curta duração;
- ❖ As várias interfaces que podem ser diagnosticadas em suas peças resultantes de seus contextos comuns histórico, social, econômico e cultural. Trata-se das duas mais representativas minorias dos Estados Unidos – no passado e ainda no presente – negros e chicanos, sujeitas à mesma discriminação, preconceito, sofrimento e subjugação social e política.

Esses dois grupos nasceram na década de 1960 nos Estados Unidos e viveram seu ápice criativo e efervescente durante aproximadamente 4 anos (período coberto por este trabalho (1965-1969)), embora o Teatro Campesino

ainda exista hoje como grupo, bem como prosseguem suas carreiras *so/os* os dramaturgos do Black Revolutionary Theatre, mas especificamente aqueles que foram membros do BARTS (Black Arts Repertoire Theatre School (Escola-Teatro de Repertório de Arte Negra)) e um outro, Douglas Turner, da NEC (Negro Ensemble Company (Companhia Teatral Negra)).

Tanto o Teatro Campesino quanto o Black Revolutionary Theatre são militantes, possuem propostas dramatúrgicas muito próximas, as quais encontramos em seus, digamos, manifestos, o quais incluem artigos publicados em jornais, revistas, livros, entrevistas, comunicados à imprensa (*press releases*), declarações formais emitidas pelo grupo em si e outros, os quais são mencionados aqui doravante para fundamentação de suas propostas artísticas e políticas.

Os dois prestam-se a ser teatros populares nascidos no seio da luta de reivindicações da década de 1960, imbuídos do ideal de criar e encenar peças para promover a crítica, politização e engajamento militante de seu público contra o opressor branco comum.

O TC, feito por campesinos chicanos, nasceu no movimento sindical grevista nas videiras da Califórnia, tendo como mote central “Viva la Huelga!” (Viva a Greve!) e norteado pela resistência pacífica.

O BRT, por outro lado, constituído por negros majoritariamente agrupados nos grandes centros urbanos, notadamente no leste norte-americano, originou-se

em meio ao movimento dos Direitos Civis na década de 1960, alcançando assim uma exposição maior na mídia.

Opostamente à resistência pacífica praticada pelo TC, o BRT atuava agressivamente¹ no palco de reivindicações político-sociais defendendo a luta armada, confrontos violentos, distúrbios urbanos e a desobediência civil.

Dessa forma, suas artes estavam alinhadas ao contexto de transformações da década de 60, quando víamos, além do movimento dos Direitos Civis liderados pelos negros² com o apoio de outras partes pelo direito de voto e contra a segregação racial, os protestos estudantis contra a guerra do Vietnã, o movimento da contracultura, a revolução sexual, a guerra fria e o constante temor de ataques nucleares, etc.

O Teatro Campesino adotava a máxima de que somente era possível compreender o social transformando-o, ou seja, sua performance baseava-se em instigar a ação de seu público, isto é, a adesão ao sindicato e ao movimento de greve, e não apenas a observação e análise de aspectos sociais da classe dos camponeses sem firmar um compromisso com sua renovação e transformação.

O Teatro Campesino não via cada elemento da peça como accidental, mas, ao

¹ Muito embora o BRT tenha nascido no contexto dos Direitos Civis conforme aqui mencionado, vale ressaltar que esse movimento tinha natureza integracionista e não separatista como o BRT, em outras palavras, apesar de Martin Luther King ter sido o expoente do movimento dos Direitos Civis, havia outras importantes figuras nesse mesmo contexto de reivindicações, como Malcolm X, com o qual o BRT se identificava. Abordaremos esse ponto mais adiante.

² Nota: Negros de um modo geral. Na verdade, como veremos, havia dissidências, não sendo um movimento completamente homogêneo no âmbito do movimento dos Direitos Civis.

contrário, profundamente constituído de “função”; em outras palavras, não se tratava de ter como norte a intenção dramática, que tivesse por objetivo apenas a construção de um suspense, por exemplo, de um tecido estrutural que se fecha sobre si mesmo. Ao contrário, visa à problematização de uma realidade, objetiva um resultado concreto e tangível na transformação do real.

Amiri Baraka, um dos expoentes do BRT referindo-se aos seus objetivos, escreveu que o Teatro Revolucionário deveria forçar a mudança, acusar e atacar o que devesse ser acusado e atacado, afirmando que

"(...) quando as cortinas se fecharem, achar-se-ão cérebros espatifados sobre as poltronas e o chão. (...) Desejamos explosões e brutalidades reais. É assim que o Teatro Revolucionário, que agora é povoado por vítimas, começará em breve a ser povoado por novos tipos de heróis"³.

No plano artístico, estabeleceram como meta o rompimento radical com o modelo mainstream⁴, criando e encenando peças que fossem realmente capazes de promover em seu público a crítica e a transformação politizante.

Luis Valdez, do TC, afirma⁵ que suas peças não deviam ser imitações de padrões brancos com produções de peças racistas de Eugene O’Neil e Tennessee Williams. “O Teatro Chicano”, prossegue ele, “deve ser

³ “(...) when the final curtain goes down brains are splattered over the seats and the floor (...) We want actual explosions and actual brutality. The Revolutionary Theatre, which is now peopled with victims, will soon begin to be peopled with new kinds of heroes . in The Revolutionary Theatre, Liberator 5, no.7, 1965.

⁴ O termo ‘mainstream’ é utilizado neste trabalho segundo a ótica do BRT e TC, isto é, o teatro feito pela sociedade branca hegemônica, de grandes ou pequenas produções, de natureza especificamente comercial e com propósito de entretenimento.

⁵ “The Chicano Theatre must be revolutionary in technique as well as content” in Valdez, 1994.

revolucionário na técnica e conteúdo”, mas admite empregar procedimentos do Agitprop⁶ (agitação e propaganda) de brancos “radicais”, bem como de companhias de teatro de guerrilha como o San Francisco Mime Troupe⁷.

Fazendo uso de “actos”, ou seja, peças curtas, Valdez expressa seu objetivo a inspiração do público à ação social por meio do esclarecimento de pontos específicos de seus problemas sociais e, igualmente, mostrar ou indicar sua respectiva solução.

No BRT, Larry Neal, importante nome desse teatro, também confirma a necessidade máxima de afastamento da estética ocidental, pois

“é impossível construir qualquer coisa significativa dentro dessa estrutura decadente. Defendemos uma revolução cultural na arte e idéias”.⁸

Por outro lado, uma outra prioridade do BRT era resgatar o público negro pequeno burguês que freqüentava os teatros brancos da Broadway, acordá-lo para a realidade de que eram todos negros sob o jugo do mesmo senhor branco.

Nessa empreitada, colidiam ruidosamente contra aqueles que eram, em sua

⁶ Como definido mais adiante no capítulo Agitação e Propaganda.

⁷ Um grupo teatral da Califórnia, ainda existente nos dias de hoje, do qual o próprio Valdez fez parte por um curto período de tempo. Abordarei mais detidamente esse ponto no capítulo Commedia dell’arte e Dramático

⁸ “It is impossible to construct anything meaningful within its decaying structure. We advocate a cultural revolution in art and ideas “ in “The Black Arts Movement”, Drama Review, Summer, 1968.

visão, os típicos intelectuais e artistas negros que, ao contrário deles, demonstravam uma abordagem integracionista com a sociedade branca racista e capitalista, que permitiam, por exemplo, a entrada de brancos em seus teatros, que recebiam subsídios governamentais e/ou de outras fundações e instituições brancas para financiar sua 'arte', instalando-se em Manhattan, por exemplo, em vez de no Harlem, como era o caso do BRT, assumindo um papel de assimilação e traindo o ideal da arte revolucionária.

Nessa categoria, incluíam Douglas Turner, autor da peça *Day of Absence* que mencionei anteriormente, diretor da *Negro Ensemble Company*, localizada na parte leste inferior da cidade de Nova York e que recebia subsídio da Fundação Ford, bem como outros inúmeros atores ditos assimilados em sua personalidade, fala, caráter e visão como, por exemplo, Sidney Poitier. Apesar das críticas, esses chamados 'assimilados'⁹ também se diziam defensores do ideal negro, assim como membros de teatros igual e genuinamente negros.

Woodie King, Jr.¹⁰ reconhece o valor de alguns assimilados, destacando, entre outros, Douglas Turner como o mais talentoso, descrevendo-o como um escritor brilhante, excelente ator e diretor extremamente competente, mas alerta também para a necessidade de trabalharem com teatros nos guetos negros da cidade e não metidos no *show biz* branco, afirmando que ele, Turner, ainda não havia se dado total conta de sua própria ascendência negra.

⁹ O termo 'assimilado', nesse contexto, refere-se aos negros que voluntariamente ou não se associaram ou foram co-optados pela sociedade branca dominante adotando seus hábitos e costumes, perdendo assim os traços peculiares do grupo sócio-étnico do qual provêm, bem como sua identidade de classe, sendo que tal adoção não tenha resultado necessariamente em alteração de seu status quo.

¹⁰ King, 1981.

Ademais, chama esse 'teatro negro' de "prostitutos de classe média desesperados para serem aceitos no teatro branco", e lembra que quando há dinheiro envolvido oriundo de programas - governamentais ou privados - sempre surgem os vigaristas e cafetões. Trata-se de uma *suposta cisão* no teatro negro da época.

Por esse motivo, julguei adequado incluir neste estudo de paralelos entre o BRT e o TC a peça do dramaturgo negro Douglas Turner, *Day of Absence*, o qual, apesar da negativa do BRT, também se declarava participante do teatro negro, partilhando da mesma meta de politização do público, porém sem defender a luta armada, e sim, ao contrário, o integracionismo com os brancos, o que o faz aproximar-se da proposta de Martin Luther King, em oposição a Malcolm X, que foi a referência máxima e inquestionável para o BRT.

Ademais, a peça de Turner e, no lado do TC, a peça *Los Vendidos* de Valdez são até hoje as duas peças mais encenadas desses dois grupos teatrais. Seus respectivos autores ainda dirigem suas apresentações principalmente em escolas por todo o país onde há uma concentração expressiva de chicanos ou negros, seguidas por palestras dos próprios autores e sessões de debates e perguntas com os estudantes e professores.

O motivo de tamanho sucesso, nas palavras de seus autores, é a mensagem de conscientização que as peças transmitem, em outras palavras, a descoberta da função dessas minorias na força de trabalho dos Estados Unidos, sua importância e a necessidade de mudança de percepção e atitude por parte dos

jovens.

Para todos os efeitos, consideraremos por ora a peça de Turner também pertencente ao Black Revolutionary Theatre. Digo isso, 'revolucionário', exatamente por causa de sua igual meta de politização do público negro. Digo 'por ora' com relação não apenas a Turner, mas também às próprias peças proclamadas *revolucionárias* do BRT, até submetê-las ao crivo analítico neste trabalho.

Sendo assim, cabe-nos levantar as seguintes hipóteses para este trabalho:

- uma vez que tanto o TC quanto o BRT propunham-se a conscientizar seu público da urgência de suas causas, ou seja, adesão ao movimento de reivindicações político-sociais, de que *recursos dramatúrgicos* faziam uso para alcançar esse fim? No que diferem? Quais as interfaces nesse sentido?
- considerando que esses grupos teatrais das duas minorias mais relevantes nos Estados Unidos na década de 1960 se intitulavam teatros revolucionários, defendendo a ruptura radical com o modelo teatral branco vigente na época (mainstream), quais modelos então criaram ou a quais recorreram? São de fato *revolucionários*¹¹?
- a suposta cisão no teatro negro estaria limitada tão apenas à sua localização (Harlem *versus* Manhattan) ou se estenderia também ao seu conteúdo, propósito e recursos dramatúrgicos empregados?

¹¹ Revolucionário conforme aqui definido anteriormente por Neal, ou seja, a ruptura com os padrões brancos hegemônicos então vigentes (mainstream).

São questões que merecem análise e crítica norteadas pela devida lucidez ancorada não apenas em aspectos artísticos em si, digamos, mas também em fatores e eventos históricos pertinentes. E por que afirmo isso?

Os dois grupos teatrais aqui abordados vieram à vida com propósitos políticos específicos em um contexto social e histórico igualmente específico. Assim sendo, não constitui mera opção do autor deste trabalho suprimir esse contexto ou atenuá-lo, uma vez que as peças aqui estudadas mostram-se o resultado de processos históricos reais – escravidão e conquista – impossibilitando seu surgimento em um outro tempo ou espaço.

Não se trata também de partir do contexto histórico para as peças – trata-se, sim, de apropriadamente inserir os textos em seus respectivos contextos sociais e políticos e descrever e analisar o estreito e inseparável diálogo resultante.

Ora, uma das características vitais do teatro político revela-se em seu próprio nome, isto é, teatro e política. O desatrelamento da realidade política em que foi concebido torná-lo-ia manco, incompleto.

Se não fossem assim, digo, se não fossem teatros a serviço de uma ideologia específica, por que então as peças se dariam ao trabalho de fazer referências explícitas a figuras e elementos concretos da realidade histórica e não, ao contrário, utilizá-los como simples pano de fundo para os dramas individualizados de suas personagens, por exemplo ? Na peça Los Vendidos,

por exemplo, encontramos a narrativa histórica que expõe ao público os vários *tipos* chicanos ao longo do tempo, uma verdadeira investigação de suas origens e herança. Na peça *Black Ice*, o traidor não é negro por acaso. Ou, em *The First Militant Minister*, seria também mera coincidência o assimilado ser justamente um pastor desejoso da integração pacífica entre brancos e negros, justamente quando a figura proeminente do movimento negro dos Direitos Civis era Martin Luther King?

Karl Marx nos lembra que sua filosofia é sincrônica à sua época. Não haveria condições para que surgisse, por exemplo, no feudalismo. Idem para essas peças. E ainda mais – permanecem válidas política e artisticamente hoje, 40 anos depois, uma vez que a conjuntura histórica que as fomentou permanece viva.

EXÉRCITOS DE RESERVA

A troca das personagens sumidas negras na peça de Douglas Turner, *A Day of Absence*, pelas latinas, no filme de Sérgio Araujo, não ocorre tão somente na ficção. É o reflexo da igual substituição de papéis na realidade norte-americana, resultado de processos históricos reais – escravidão e conquista.

Em “O Capital”¹², Karl Marx fala-nos sobre a formação e manutenção de um exército de reserva como condição de existência do capitalismo.

Segundo Marx, os empreendimentos capitalistas necessitam dispor de uma reserva de pessoas pobres para ser usada e dispensada segundo os ciclos econômicos de crescimento e recessão, respectivamente.

Sempre que novos mercados são abertos, ocorre simultaneamente a necessidade de mão-de-obra imediata. Assim que essa demanda diminui, cessa-se ou é substituída pela mecanização, por exemplo, a mão-de-obra é dispensada tão rapidamente quanto absorvida, regressando à marginalidade do mercado de trabalho, porém prontamente disponível como reserva para um novo ciclo econômico de alta.

Naturalmente, isso também intensifica a procura por assistência pública, sobrecarrega o sistema público de saúde e previdência incha as esferas do trabalho informal

O exército de reserva desempenha também o importante papel de controlar os anseios dos operários, seja utilizado para suprir greves seja para manter os

¹² Marx, 1959.

salários baixos, mantendo assim os trabalhadores quietos por saberem que podem ser facilmente substituídos graças à disponibilidade abundante de oferta de mão-de-obra. Isso elimina qualquer possibilidade de barganha.

O capitalismo sempre utilizou minorias raciais e/ou nacionais como exércitos de reserva. Foi assim no desenvolvimento da economia das Américas, ora trazendo escravos da África ora importando camponeses europeus.

No século XVIII, nos Estados Unidos, por exemplo, os negros libertos da escravidão no sul do país supriram a necessidade de crescimento das indústrias do norte e nordeste, sendo o excedente dessa mão-de-obra acumulada nos guetos e subúrbios das cidades, isto é, o próprio exército de reserva.

No século XIX e início do XX, os camponeses europeus irlandeses, escoceses, italianos, polacos, etc. foram trazidos para essa finalidade também.

Não se trata de um exército provisório, mas sim permanente, uma vez que o capitalismo necessita dele para funcionar como tal.

Esses negros e europeus formavam de fato um exército de mão-de-obra desqualificada na época. Hoje, na era da informação e do setor de serviços, podemos testemunhar a existência também do exército de trabalhadores qualificados, quebrando a argumentação de que o evento do exército de reserva é algo somente inerente a economias do terceiro mundo ou de classes

de trabalhadores desqualificados.

Os latinos apresentam-se como o exército de reserva do exército ativo negro nesse contexto. Vêm há muito tempo no rastro da força de trabalho negra. É como se, na corrida na linha do tempo, o bastão fosse agora passado às mãos dos latinos.

O primeiro navio que trazia negros escravos da África chegou à América em 1619 para trabalharem nas lavouras, principalmente de algodão na parte sul e sudeste do país.

Após sua libertação política, digamos, viram-se ainda economicamente escravos sob o regime de plantação intitulado “meeiro”, segundo o qual, apesar da semântica apontar para uma relação 50/50, os proprietários brancos cediam suas terras aos negros recém-libertados para que nela cultivassem. O produto da lavoura era dividido em 60% para o proprietário e 40% para o lavrador. Contudo, descontando-se o aluguel dos barracos que habitavam durante o cultivo e a colheita, as sementes fornecidas, os adiantamentos feitos em mantimentos e suprimentos supervalorizados, acabam por receber cerca de 10-15%.

Com a mecanização da agricultura na década de 1950, a mão-de-obra negra não era mais tão necessária. Os negros assim rumaram para os centros urbanos, onde ocupariam posições de trabalho desqualificado nas linhas de montagens de fábricas, principalmente no norte e nordeste do país, e também

nos serviços de manutenção e limpeza de casas, escritórios, etc., amontoando-se nas periferias das grandes cidades.

Com o advento da luta pelos Direitos Civis¹³, conseguiram, entre outras coisas, assegurar um lugar no mercado de trabalho por meio de cotas obrigatórias estabelecidas nas ações afirmativas impostas pelo governo, estendendo esse benefício também a outras minorias como, por exemplo, ex-combatentes da guerra do Vietnã e deficientes físicos.

Resultantemente, formou-se uma lacuna no mercado de trabalho deixada pelos negros que passaram a ocupar cargos irrelevantes popularmente apelidados de “*dead-end*”¹⁴, tanto na indústria, comércio, construção civil quanto, e principalmente, no governo, o qual é hoje o maior empregador de negros nos Estados Unidos.

¹³ O movimento dos Direitos Civis nos Estados Unidos objetivava eliminar a segregação racial, tendo início em 1955 no Alabama com o boicote ao serviço de transporte público em Montgomery quando Rosa Parks negou ceder seu assento no ônibus a um branco, resultando então em sua prisão e a deflagração do movimento. Posteriormente, há, por fim, declaração do Supremo Tribunal da inconstitucionalidade desse tipo de discriminação. Após anos de lutas e reivindicações, desde os protestos pacíficos a invocações de desobediência civil, outras vitórias de alcance nacional seguiram-se com relação à garantia dos direitos constitucionais, à abolição da discriminação em locais públicos, emprego e ao direito de voto. A despeito dessas vitórias ‘formais’, digamos, que assegurariam a igualdade entre as sociedades branca e negra, permaneceu intacta a matriz de “um sistema no qual os negros desempenhavam papel subordinado e marginal” (Weisbrot, Robert, 1990). Por outro lado, podemos afirmar que esse movimento foi basicamente afro-americano, o qual inspirou os chicanos a também criarem um movimento com metas similares chamado de Movimento Mexicano-Americano dos Direitos Civis em 1968 (Rosales, F. Arturo : 1996), embora suas origens datem da década de 1950. César Chávez, líder do sindicato dos trabalhadores rurais na Califórnia, mantinha contato constante com Martin Luther King, pedindo-lhe conselhos e trocando idéias. Esse movimento ganhou maior repercussão em sua luta contra a discriminação nas escolas públicas contra os mexicanos e seus descendentes. Uma peça de Valdez, “No Saco Nada de la Escuela” (1969), trata justamente dessa questão.

¹⁴ “Dead-end”, beco/rua sem saída em inglês, refere-se àqueles postos de trabalho que não oferecem nenhuma perspectiva de ascensão ou progresso, a não ser horizontalmente em transferências de um setor a outro na mesma posição e salário, de natureza burocrática como em escritórios escuros labirínticos Kafkaianos de repartições públicas nos quais os indivíduos lá são armazenados para o cumprimento das cotas étnicas legais impostas.

Essa lacuna seria ocupada pelos imigrantes latinos, principalmente nos serviços classificados como “*janitorial*”¹⁵, em inglês, os quais compartilham de história semelhante à dos negros com referência à mão-de-obra e discriminação.

Quando o Patroncito desce de sua limusine imaginária na peça “Las Dos Caras del Patroncito” de Luis Valdez observa-se a grande relutância do camponês chicano em aderir à greve dos apanhadores de uva na Califórnia por medo do patrão.

À parte o fato de serem imigrantes ilegais, a intimidação da força policial local e sobretudo da necessidade de trabalhar sob quaisquer condições que fossem para levar algum dinheiro de volta às suas famílias no México, essa resistência era decerto o resultado de um longo processo histórico de servidão e subjugação, o qual não seria superado facilmente.

Os mexicanos chegaram (já estavam) aos Estados Unidos por dois meios – **conquista** ou **imigração**.

Cada um desses processos submeteu os mexicanos a experiências diferentes em alguns aspectos, porém permeadas pelo mesmo sofrimento.

¹⁵ É interessante observar como a etimologia dessa palavra mudou do Latim para o inglês dos dias atuais. Em homenagem a Janus, deus com duas faces opostas, guardião das entradas e saídas, adquiriu o sentido lógico de porteiro na palavra “janitor”. Porém, agora, refere-se a serviços de limpeza.

Com o Tratado de Guadalupe Hidalgo em 1848¹⁶, segundo o qual o México “cedia” a Califórnia aos Estados Unidos, os mexicanos residentes em tal região permaneceram nela e experimentaram um processo lento de assimilação da cultura anglo-americana. Contavam com a presença da família, residência já estabelecida, bem como trabalho, conhecimento da região em si em termos de terra, plantio, clima e demais características. Enfim, havia uma comunidade já formada e estabelecida, a qual, em sua maioria, preferiu ficar. Ao contrário, os imigrantes deixavam sua terra natal para terras estranhas, idioma e cultura diferentes e, de forma agravante, distantes da família.

Ao passo que o *processo de conquista*, embora doloroso, mostrou-se lento e progressivo, o *processo de imigração* foi abrupto e violento. Por outro lado, as condições de vida e trabalho eram identicamente péssimas.

¹⁶ As razões do conflito entre México e Estados Unidos teve seu início em 1767 quando Benjamin Franklin identificou Cuba e o México como alvos da expansão norte-americana. Na verdade, o governo norte-americano jamais fez uso declarado de suas forças armadas para lentamente minar o governo das regiões que almejava para anexação – fazia uso, sim, dos chamados filibusters (flibusteiros), espécie de mercenários que lutavam por qualquer bandeira pela soma maior oferecida. Foi assim na Louisiana (dos franceses) em 1803, por exemplo. O governo norte-americano havia feito já uma proposta para comprar o Texas em 1826 (US\$1 milhão), porém obteve recusa. Na verdade, havia muitos colonos norte-americanos no Texas, o que, na visão do governo norte-americano, justificava sua intervenção. Como os colonos não tinham qualificação militar para fazê-lo nem poderia o governo mandar tropas oficiais, contratava os flibusteiros, os quais somavam 90% do célebre e infame caso do “Remember the Alamo” (Lembrem-se do Álamo), o qual foi o pretexto para que o governo ianque intervisse no Texas e, de quebra, tomasse metade das terras do México (Texas, Colorado, Nevada, Novo México e a riquíssima Califórnia, estados que teoricamente não tinham nada a ver com o conflito do Texas).

Um outro fato relevante nesse conflito é a influência da ideologia puritana, segundo a qual os norte-americanos se viam incumbidos e predestinados por Deus a serem os curadores da democracia contra os selvagens, defendendo até hoje o “mito de uma nação não violenta” (Acuña: 2000) apesar da retórica vazia da Doutrina de Monroe nos anos de 1820, que afirmava, entre outros aspectos, que os Estados Unidos não se achavam mais abertos à colonização ou conquistas. A referida ideologia puritana teve sua base no assim intitulado “Manifest Destiny”, cuja doutrina afirmava que a expansão territorial dos Estados Unidos era não apenas inevitável como também ordenada por Deus. O diplomata e jornalista Loius O’Sullivan, em julho-agosto de 1845, foi o primeiro a cunhar tal termo, doutrina que se sustentava na missão divina de estabelecer a democracia em todo o mundo. Essa mesma doutrina foi empregada pelo governo norte-americano para justificar a aquisição (leia-se conquista) da Califórnia, Oregon, Alasca e várias ilhas no mar do Caribe e Oceano Pacífico. Delgado, 1998 e Acuña, 2000.

O processo de imigração ocorreu em diversos momentos de escassez de mão-de-obra ao longo da história norte-americana, reafirmando a tese do exército de reserva.

Essa primeira escassez ocorreu com o advento da *Gold Rush*, a corrida do ouro, em meados de 1850.

A *Gold Rush* atraiu pessoas do mundo todo em busca de riqueza. Porém, demandou grande quantidade de mão-de-obra – barata e especializada. Os chineses e filipinos, por exemplo, também em grande número, eram preteridos pelos mexicanos por estes apresentarem um conhecimento íntimo da região e também pela ‘expertise’ em mineração. Contudo, se esse fato fosse realmente uma vantagem para os mexicanos frente aos demais imigrantes, por outro, compartilhavam as mesmas condições severas de trabalho e habitação, confinados ao trabalho sempre manual, pesado e de mínima remuneração.

Após a *Gold Rush*, veio a Primeira Grande Guerra, quando a demanda por trabalhadores aumentou em consequência do grande volume de homens enviados para lutar na Europa. No entanto, dessa vez, os governos dos Estados Unidos e México decidiram formalizar o ‘empréstimo’ via um acordo de imigração que supostamente garantisse um mínimo de qualidade de condições aos trabalhadores mexicanos.

O *Immigration Act of 1917* (Lei de Imigração de 1917) foi o primeiro programa de trabalho temporário legalmente reconhecido pelos governos envolvidos, o

qual dispunha sua duração até o momento em que a guerra terminasse. Na realidade, o mesmo prolongou-se até 1922.

Diferentemente do movimento da *Gold Rush*, os trabalhadores dispunham da garantia mínima de não serem deportados deliberadamente – detinham permissão de permanência provisória e de trabalho. Esse programa de trabalho foi intitulado de “*Bracero Program*”. Naturalmente, o nome ‘*bracero*’ se mostra bastante revelador quanto ao tipo de trabalho a ser realizado.

Posteriormente, os imigrantes mexicanos foram, de forma geral, bem-vindos para suprir a demanda por trabalho barato até a grande depressão dos anos 30, quando foram forçados a retornar ao seu país.

Durante a Segunda Grande Guerra, os Estados Unidos, uma vez mais atingidos pela escassez de mão-de-obra, dessa vez em proporções muito superiores àquela da Primeira Grande Guerra, apelaram de novo ao seu vizinho do sul. Dessa forma, o “*Bracero Program*” foi renovado em agosto de 1942, encerrando-se em dezembro de 1947.

Nas duas grandes guerras, tanto chicanos quanto os negros foram empregados para suprir a lacuna de mão-de-obra.

Sempre que ocorriam greves, por exemplo, lá estava o exército de reserva composto por negros e chicanos – sem instrução nem organização sindical,

eram perfeitos para atuarem como fura-greves. Eram usados como chantagem aos grevistas que, vendo-se substituídos, recuavam e retomavam suas posições.

Aos negros e chicanos, restava então voltar aos subempregos.

Esse exército de reserva também foi convocado na primeira metade do século XX durante as expulsões dos Estados Unidos de trabalhadores europeus de mentalidade supostamente anarquista.

Em julho de 1951, lançou-se o terceiro *Bracero Program* devido à Guerra da Coreia.

Em reação e ferrenhamente pressionado, o procurador geral Herbert Brownell, Jr. lançou a “Operation Wetback”¹⁷, a qual possuía duas frentes básicas de ação – barrar a entrada de novos imigrantes e deportar aqueles que residiam ilegalmente no país. Entre 1954 e 1959, cerca de 3.7 milhões de imigrantes foram repatriados, inclusive, e novamente, cidadãos norte-americanos que possuíam ascendência mexicana.

Mesmo após o final dos *Bracero Programs* e da *Operation Wetback*, a imigração perdurou em consequência do desemprego no México e a perspectiva de vida melhor nos Estados Unidos.

Na década de 1970, por exemplo, o governo norte-americano, a fim de tentar

¹⁷ Wetback, literalmente, costas molhadas, por causa da travessia do Rio Grande pelos imigrantes mexicanos (Delgado, 1998)

“controlar” o influxo de mexicanos, deliberou a concessão de *green cards* para muitos e visas para tantos outros na condição de “*commuters*”, ou seja, o indivíduo permanecia com domicílio no México mas com residência temporária nos Estados Unidos durante o período de plantio e/ou colheita.

Na década de 1980, já em antecipação ao NAFTA, os governos dos dois países lançaram o “*Border Industrialization Program*” (Programa de Industrialização da Região Fronteiriça), que consistia basicamente na instalação de indústrias norte-americanas em território mexicano próximas à fronteira com os Estados Unidos, de modo que pudessem contratar mão-de-obra mexicana barata, manter os mexicanos no México, gozar da isenção de impostos e também escapar dos severos regulamentos ambientais então vigentes, principalmente na Califórnia. Na realidade, as condições de trabalho e de remuneração permaneceram as mesmas, levando os mexicanos a apelidar pejorativamente esse programa de “*Programa Maquiladora*”.

Dessa forma, considerando-se o histórico de idas e voltas, submissão às regras dos programas de *braceros*, a discriminação vivida, a coerção violenta da *Operation Wetback*, e, por fim, a esmagadora ausência de poder de ação de um povo lançado ora para cá ou para lá da fronteira, a resistência por parte dos camponeses ao sindicato é plenamente compreensível. O que fazer quando se está em um país estrangeiro, com uma língua desconhecida, sujeito a leis que desconhece, necessitando profundamente do salário, mesmo que mínimo, pago pelos “*patróns*”, tendo a consciência de que caso voltassem ao México as condições se apresentariam ainda mais graves? Como confiar em

um sindicato que era cunhado de “comunista”, com todas as implicações que esse termo denotava, lembremos, nos anos de 1960?

Por outro lado, a mão-de-obra negra só não foi igualmente submetida às mesmas idas e voltas, nesse caso à África, devido à distância, ao grande número de sua população e, acima de tudo, aos custos envolvidos, sendo evidentemente mais lucrativo dispensar esse exército laboral, deixando-o à margem, confinado em subúrbios e guetos e convocar o contingente de reserva, isto é, os mexicanos.

O cenário de greve apresentado na peça “Las Dos Caras del Patroncito” desenvolve-se no campo, na agricultura já de 1965, quando praticamente não mais havia negros trabalhando no campo como antes, justamente nesse contexto de substituição de mão-de-obra, especificamente devido ao fato de não ser possível automatizar a colheita de uvas, cuja fragilidade exige que seus cachos sejam delicadamente podados e dispostos com cuidado nas caixas para transporte. Não fosse isso, não haveria presença dos chicanos nas lavouras da Califórnia até os dias de hoje. Também, não fosse a ameaça real à maioria branca produzida pelo movimento dos Direitos Civis nas décadas de 1950 e 1960, não teriam sido feitas concessões aos negros na forma de ações afirmativas nem o direito de voto, movimento que abrigava sob seu amplo guarda-chuva segmentos sociais política, econômica e culturalmente marginalizados que exigiam e esperavam, de modo geral, uma revolução em suas condições como cidadãos e terminaram por ver resultados apenas reformistas.

O que se vê no transcorrer dos anos é a contínua e triste constatação da substituição recorrente da mão-de-obra negra – ora sua escravidão política substituída pela econômica, ora pela introdução da automação agrícola ora seguida pela mesma robotização nas fábricas nas cidades e agora pelas indústrias que se deslocam com voracidade para o Sudeste Asiático pelo trabalho barato ou semi-escravo. O resultado é a formação inexorável de uma subclasse urbana e rural de desempregados *permanentes*.

É perplexa e verdadeira a constatação de Sidney Willhem¹⁸ no sentido de que a classe operária negra, como resultado da automação da agricultura e manufatura, passou de seu “*estado histórico de opressão para o de inutilidade*”.

Há de se questionar se alguém já presenciou alguma empresa ir aos bairros e guetos negros para a seleção e recrutamento de funcionários. É imensamente mais barato mandar trazê-los do México, Costa Rica, Honduras, El Salvador e Nicarágua, por exemplo. Além do pagamento de salários menores, não há a incidência dos pesados encargos sociais e fiscais resultantes das contratações regulares, além do benefício da dispensa a qualquer momento sem nenhuma justificativa.

Foi na década de 1980 sob a administração do presidente Ronald Reagan que, por sinal, era o governador da Califórnia em 1967 durante a greve dos apanhadores de uva e que ordena na peça “*Los Vendidos*” que sua

¹⁸ Willhelm, 1970.

assessora, senhorita Jimenez, vá até a loja de chicanos usados de *Honesto Sancho* e compre um deles para ter um rosto *pardo* na multidão em seus comícios, que os norte-americanos assistiam na televisão a comerciais advertindo que cada vez que compravam um carro japonês estavam também deixando um pai de família americano desempregado, exortando-os a comprarem veículos de empresas genuinamente americanas.

Esse apelo tentava convencer os consumidores norte-americanos de que o capitalismo detinha uma nacionalidade específica, não sendo, portanto, um sistema de amplitude global que não distingue esse ou aquele país.

É notório que o capitalismo em essência não é regido por princípios que se limitam às fronteiras nacionais dessa ou daquela região, mas, sim, pelo fundamento da mais-valia absoluta que é essencialmente imperativa à sua própria existência, ou seja, o saldo entre o custo da mão-de-obra e o valor do produto final.

O que pensar de políticos que em suas campanhas eleitorais prometem acabar com o desemprego quando o próprio é um elemento vital do sistema? Em outras palavras, desemprego significa o “exército de reserva”.

Por que procurar por operários negros nos subúrbios das grandes cidades sabendo que atualmente se acham instruídos, cientes de seus direitos trabalhistas, agrupados em sindicatos e organizações de classe na exigência de melhores salários e condições de trabalho?

Mesmo antes de as indústrias transferirem suas operações para o Sudeste Asiático, tinham antes deixado os grandes centros urbanos em direção ao interior do país e daí para o México (ver comentário anterior sobre as Maquiladoras).

Tão logo a classe operária organiza-se em sindicatos ou similares, conscientiza-se de seus direitos e, principalmente, do poder resultante de sua união, o capital move-se para áreas onde lhe seja possível manter suas atividades sem comprometer a mais-valia, em outras palavras, busca por regiões onde possa encontrar mão-de-obra abundante, barata e manipulável, bem como legislação trabalhista impotente e manobrável aliada a incentivos fiscais de governos coniventes.

O capital não tem nacionalidade!

No vácuo da substituição da mão-de-obra negra vêm os imigrantes latinos na qualidade de exército de reserva sobre o qual nos fala Karl Marx, assumindo *parcialmente* as posições deixadas pelos negros¹⁹.

Este é o contexto sócio-econômico e político em que se desenvolvem os temas das cinco peças aqui abordadas na forma de expressão artística concebida e materializada por essas duas relevantes minorias dos Estados Unidos que, por um lado, historicamente partilham muito entre si na interface com o opressor

¹⁹ Essa substituição não se limita à década de 1960. Em 2006, por exemplo, a empresa processadora de carnes Swift foi alvo de uma blitz do Ministério Norte-Americano do Trabalho em Amarillo, Texas, que prendeu cerca de 1.300 trabalhadores mexicanos ilegais contratados para reduzir sua folha de pagamentos. FONTE: <http://narcosphere.narconews.com/notebook/bill-conroy/2006/12/ices-swift-plant-raids-netted-only-poor-folks-caught-up-war-illegal-imm#comment-2039>.

branco, porém, por outro, jamais fomentaram relações amigáveis.

Na obra *“Presumed Alliance – The unspoken conflict between Latinos and Blacks and what it means for America”* (A Suposta Aliança - O Conflito velado entre Latinos e Negros e sua importância para os Estados Unidos), de 2004, Nicolás C. Vaca, seu autor, discorre sobre a guerra entre a população trabalhadora negra e a latina pelos postos de trabalho desqualificado nos Estados Unidos.

Apesar de Vaca declarar nos títulos bombásticos dos capítulos de seu livro (como, por exemplo, “O Tsunami Latino”) que os latinos já somam, segundo o censo de 2000, 35.3 milhões contra 36.4 milhões de negros, reconhece também a preferência das empresas e donas-de-casa (veja, por exemplo, a dona-de-casa na capa do DVD do filme “Day Without a Mexican”²⁰) pelos latinos em oposição aos negros pelos motivos econômicos e fiscais aqui mencionados anteriormente. Relata também os confrontos entre as duas minorias – principalmente em cidades como Los Angeles e Miami, como também com os imigrantes coreanos – os mais recentes participantes da contenda.

²⁰ Observa-se, por exemplo, a posição da senhora loira na capa do DVD na posição que deveria ser supostamente ocupada por uma latina – de quatro. Bem como o engravatado com os aparatos que revelam o trabalho desqualificado feito pelos latinos.

Apesar de os latinos, denominação bastante genérica que abriga sob o mesmo guarda-chuva imigrantes de variadas e, muitas vezes, conflitantes nacionalidades, supostamente ‘roubarem’ as vagas de trabalho dos negros nesses subempregos, Vaca observa que as lideranças sindicais permanecem no geral histórica e fortemente organizadas sob o comando dos operários negros e brancos pobres.

O argumento comum dos negros contra a população latina é que os frutos do movimento dos Direitos Civis foram conquistados arduamente pelos negros, não sendo justo os latinos se beneficiarem deles, reduzindo, em geral, a

questão a quem sofreu mais nas mãos do opressor branco que lhes é comum. Vaca admite que os negros de fato tomaram a iniciativa nesse sentido, mas que os latinos também sofrem discriminação desde a época quando os Estados Unidos “compraram” os estados mexicanos, bem como a segregação nas escolas, rejeição do direito de voto, proibição do uso de seu idioma nativo, etc.

No restante de seu trabalho, o autor empreende o relato e análise de casos de sucesso e fracasso de coalizões ao longo da história entre as duas minorias, destacando os frutos ainda maiores que poderiam advir na eventualidade de união e maior harmonia entre elas.

Por outro lado, não deixa de concluir que a disputa velada entre negros e latinos é, em verdade, pelas migalhas de pão que caem da mesa, pelos trabalhos que os brancos não desejam, como os de faxineiros, varredores de ruas, motoristas de ônibus, camareiras, lavadores de pratos, garçonetes, etc, além do ponto comum mais evidente e significativo entre elas, ou seja, a ausência de representação política que possibilitaria a atenuação desse quadro.

Facilmente pode-se depreender desse cenário que o racismo não está em primeiro plano – o papel principal é ocupado pela luta de classes! O racismo é um instrumento de justificativa para a segregação econômica.

As cinco peças aqui tratadas são dirigidas aos próprios negros e mexicanos.

Na época, em 1965, Turner talvez não tivesse notado que se os negros que desapareceram em sua peça de fato desaparecessem na realidade, as autoridades brancas não iriam pedir negros emprestados de outras cidades vizinhas. Já havia, e há, um exército de reserva – o latino, pronto para assumir as posições dos negros sumidos.

TEATRO CAMPESINO
E
BLACK REVOLUTIONARY THEATRE

Tanto o BRT quanto o TC nasceram não por acaso em 1965 nos Estados Unidos e viveram seu ápice criativo e ativo durante aproximadamente 4 anos (período coberto por este trabalho (1965-1969)). Por outro lado, as semelhanças não se limitam a esse aspecto temporal: ambos são grupos teatrais militantes.

O TC, como já citado, nasceu no movimento grevista dos apanhadores de uva na Califórnia em 1965 para ser o braço artístico do sindicato local liderado por César Chavez, o qual, testemunhando o sucesso da Marcha pelos Direitos Civis empreendida por Martin Luther King em 1963, também realizou uma marcha de camponeses em 1966 de Delano, sede do sindicato na época, até Sacramento, capital do estado, objetivando atrair também a atenção da mídia e polarizar apoios, o que de fato conseguiu – Bob Kennedy e outras personalidades foram até Delano expressar sua simpatia e apoio.

Até então, o sindicato de Chavez e seu movimento eram quase completamente obscuros nacionalmente. Porém, antes, precisava conquistar a simpatia e adesão dos próprios camponeses à greve. Foi por isso que em setembro de 1965, Chavez convidou Luis Valdez para ir até Delano.

Luis Valdez, filho de migrantes mexicanos, então com 23 anos e participando como aprendiz do San Francisco Mime Troupe, um grupo teatral em São Francisco de perfil anarquista²¹, viajou até Delano para conversar com os líderes do sindicato, sugerindo a possibilidade de organizar uma companhia

²¹ Ver descrição desse grupo mais adiante no capítulo “Commedia dell’Arte e Dramático”.

teatral que fosse capaz, portanto, de atrair a atenção dos campesinos para a urgência da causa sindical. Conversou pessoalmente com Chavez e Dolores Huerta acerca da utilização de recursos então absorvidos por ele no San Francisco Mime Troupe que se alicerçariam em performances teatrais focadas na comédia física, gestos expressivos e a sátira aberta como forma de contestação às condições opressivas do trabalho agrícola em que os trabalhadores encontravam-se submersos, ou seja, empregar o teatro como forma artística para impactar o pensamento e comportamento sociais, um teatro de politização e conscientização de classe. Chavez e Huerta aquiesceram encantados à idéia de Valdez, nascendo, assim, o Teatro Campesino.

Família de camponeses mexicanos e suas condições de moradia nas fazendas da Califórnia (Broyles, 1994:X)

Valdez não queria que os membros da companhia teatral se limitassem a ser artistas, mas artistas-ativistas, participando de todas as assembléias do sindicato, manifestações sociais, *sit-ins* (tipo de protesto passivo em que os manifestantes permanecem sentados em lugares proibidos), etc. Na verdade, a maioria deles era composta por trabalhadores rurais sem experiência prévia no teatro. Valdez afirmou, em 1967, que “Não devemos ser julgados como teatro. Somos realmente parte de uma causa”.²²

Os objetivos iniciais do Teatro Campesino, traçados por Chavez e Valdez, sublinhavam a importância explícita da contestação social, conquistar a simpatia e adesão dos chicanos campesinos e levantar fundos para o esforço de greve.

Naturalmente, com o transcorrer do tempo, essas metas iniciais ramificaram-se para algo agudamente mais profundo e que parecia residir no âmago do problema da resistência à greve por parte dos agricultores: a formação de uma identidade de classe.

Os camponeses revelavam uma dificuldade gigantesca em ver a si mesmos como uma comunidade, face, também, à estrutura de estratificação social exercida pelos fazendeiros. Outro aspecto relevante da resistência era o temor de perder o emprego, ou, mesmo, a punição física, uma vez que todos os atos grevistas eram cercados e atentamente observados pelos olhos dos capangas

²² Elam, 2001:19.

dos fazendeiros armados e apoiados pela autoridade policial local nas assim chamadas “linhas de piquetagem”.

Ferris (1997:101)

Era necessário, dessa forma, atrai-los e fazê-los compreender que a união coletiva manifestava-se então como a única saída à opressão. Apesar de tais esforços terem ocorrido na década de 60, época de manifestações sociais paralelas, os chicanos viam-se desvinculados do movimento dos Direitos Civis, viam-se como um caso à parte, assistindo ao que se manifestava nos Estados Unidos, em relação a protestos sociais de grupos diversos, como algo que não lhes dizia respeito, algo que se definia “norte-americano”. Naturalmente, a união coletiva de uma comunidade só pode suceder-se por meio de fatores comuns a seus membros – sua identidade própria de classe, digamos, era o que lhes faltava.

Dessa forma, passaram a ser somados outros objetivos ao Teatro Campesino, além daqueles anteriormente citados, como o de justificar a urgência de mudança social, resgatar a identidade de classe, reafirmar a auto-estima

(quase inexistente), estimular a solidariedade racial, enfatizar que as circunstâncias opressivas poderiam e deveriam ser superadas, gerar sempre, ainda que por meio da apresentação teatral, o otimismo quanto ao futuro, representar a realidade de uma forma cômica, mesma exagerada²³, no propósito de incentivar a crítica e conseqüente transformação social, uma vez que o cômico incentiva o riso e contribui para o “afastamento” do público em relação aos personagens, ou seja, através da ridicularização inicial, o público não vê oportunidade de identificação inicial, ao contrário, leva-o a rir, revisar e criticar. O cômico proporciona o riso inicial, mas também o efeito crítico e sua conseqüente ação corretiva.

Igualmente, Valdez insistia na importância de os atores do Teatro Campesino alimentarem a consciência de que detinham suas habilidades interpretativas como artistas, mas também seu engajamento e autopercepção da atuação como ativistas políticos, participando das peças de forma consciente, das *piquetagens*, greves, passeatas, marchas, paralisações e missas.

Ademais, precisavam atuar sempre no propósito de atrair e fazer acontecer a participação do público: “A participação do público, para nós, não é um truque

²³ É bem verdade que o cômico revelava-se radicalmente exagerado nas peças do Teatro Campesino, no intuito de atrair a atenção dos camponeses para o tema e contexto propostos, uma vez que os camponeses dispunham de pouca ou nenhuma experiência ou contato mínimo com o teatro “mainstream” pertencente às elites. Sua participação anterior limitava-se principalmente aos *Corridos* (que corresponderia mais ou menos ao nosso romance rimado em literatura de cordel) que eram baladas folclóricas em que a participação do público era imperativa (cantando refrões junto com os atores). Por outro lado, o referido exagero prestava-se a fazer com que o público, segundo Anatol Rosenfeld (2000: 151), referindo-se ao teatro de Brecht, percebesse que os personagens ora encenados achavam-se em situação similar a deles próprios, pois que quando vemos as coisas sempre tal como são, elas nos parecem corriqueiras e “normais”, impedindo a crítica. O cômico, o exagero, o ridicularizar são formas gritantes de chamar a atenção para uma exploração, no caso aqui tratado, já vista como “normal” e eterna, em uma espécie de “sempre foi assim”, afastando o público de uma análise histórica de seu sofrimento.

atraente de produção, trata-se de um privilégio pré-estabelecido, pressuposto.”²⁴

Dessa forma, a tentativa era a de desenvolver a apresentação de forma a romper a quarta parede, envolver o público em uma experiência coletiva e reveladora: “O Teatro (...) esperava que o público participasse de uma revolução teatral simbólica como um “ensaio” para os esforços de resistência que esperava que esse mesmo público empreendesse na vida real”²⁵ .

Do outro lado na costa do Atlântico, o BRT nascia no contexto do BAM (Black Arts Movement (Movimento Artístico Negro)), um movimento fundado em 1964 por Leroy Jones, ex-poeta Beat, posteriormente rebatizado com o nome islâmico de Amiri Baraka, a exemplo de Malcolm X, Cassius Clay, etc. O BAM foi um grande guarda-chuva que abrigava frentes artísticas diversas compostas por dramaturgos, poetas, escritores, pintores, músicos e outros com interesse específico na política.

O BAM nasceu para ser o braço artístico e cultural do movimento revolucionário, propondo-se a se tornar uma das ferramentas de libertação do afro-americano , que deveria “expor o inimigo, valorizar seu povo e apoiar a revolução”.²⁶

A criação do BAM foi a resposta à urgência da revolução e à necessidade de fomentá-la também nas artes.

²⁴ Elam, 2001:97.

²⁵ Elam 2001: 95.

²⁶ Collins, 2006: 44.

Oito meses antes de sua morte, o líder nacionalista negro Malcolm X em pessoa enfatizou, em uma passeata no Harlem, a extrema necessidade de revolução também no front cultural, afirmando que a “cultura é uma arma indispensável na luta pela liberdade. Devemos dominá-la e forjar o futuro com o passado”.²⁷

O BRT assumiu um caráter mais prático e didático próximo à comunidade com a fundação do BARTS (Black Arts Repertory Theater/School) em 1965 no Harlem, Nova York, que era, como seu nome indica, um grupo e escola teatrais, sendo que seus dramaturgos e intelectuais mudaram-se para o Harlem para eles próprios respirarem a comunidade e oxigenar suas mentes com a necessidade de ação para mudar sua condição, apresentando suas peças em ruas e praças públicas.

O BARTS foi criado não coincidentemente um mês após o assassinato de Malcolm X (21 de fevereiro de 1965) por membros negros da Nação do Islã. Baraka mudou-se de Greenwich Village, em Manhattan, para o Harlem, e proclamou sua negritude. Esse exemplo foi seguido por diversos outros artistas como um retorno revigorante às raízes negras. Para fazer um teatro negro, era necessário estar na comunidade negra.

Amiri Baraka certamente foi seu expoente, mas contava também com outros excelentes dramaturgos como Ron Miller, Ed Bullins, Ben Caldwell, Jimmy Stewart, Joe White, Charles Patterson, Charles Fuller, Aisha Hugues, Carol

²⁷ Collins, 2006: 275.

Freeman e Jimmy Garret.

O nascimento do BARTS faz paralelo no outro lado do país, em Oakland, Califórnia, à formação do Black Panthers, panteras negras, frente armada de autodefesa de militantes negros abertamente contrários às táticas não-violentas do movimento dos Direitos Civis.

Nesse sentido, o BRT almejava uma revolução cultural nas artes e idéias para as massas, declarando posteriormente que “Queríamos uma arte de Malcolm... Algo que trouxesse mudança”.²⁸

O BARTS teve vida curta, cerca de um ano, mas produziu profundo impacto no Movimento da Arte Negra da época.

Amiri Baraka (Joseph, 2006:151)

Como precursor que contava com artistas negros de calibre como Baraka, Ben

²⁸ Davidson, 2003.

Caldwell, Larry Neal, Charles Patterson e outros, calcula-se que tenha promovido a criação de cerca de 800 teatros negros e centros culturais por todos os Estados Unidos e, como E. Quita Craig²⁹ afirma, o BRT foi sem dúvida a “organização mais influente no mundo dramático negro” desde o fechamento do Federal Theatre Project.

Na estréia do BARTS, Larry Neal reafirmou o objetivo de afastamento do teatro *mainstream* “brega” anglo-judeu: “a idéia por trás... desse evento... é estabelecer um diálogo entre o artista e seu povo, e não entre o artista e a sociedade branca dominante, que é, antes de mais nada, responsável por sua alienação.”³⁰

A exemplo do Federal Theatre Project³¹, o BARTS também era financiado por fundos públicos oriundos do Harlem Youth Project (Projeto para a Juventude do Harlem), um programa antipobreza criado pela Secretária de Oportunidade Econômica do presidente Lyndon B. Johnson.

Contraditoriamente, tanto o *nascimento* quanto a *morte* do BARTS deveram-se a fundos do governo branco, embora intrigas internas entre seus membros também tivessem contribuído para seu fim.

O BARTS adotava uma postura altamente separatista e barrava o acesso de

²⁹ E. Quita Craig, 1980.

³⁰ Elam, 2001: 59.

³¹ O Federal Theatre Project (FTP) foi um projeto da administração Roosevelt que se iniciou em 1935 de auxílio a artistas desempregados afetados pela depressão econômica. As verbas governamentais destinavam-se à criação de arte e entretenimento para a população pobre. Muitas figuras de destaque tiveram passagens pelo FTP tais como Elmer Rice, Orson Welles, Arthur Miller, Elia Kazan, entre outros. Em 1939, as verbas foram cortadas devido à suposta tendência de esquerda dos artistas beneficiados.

brancos³² a suas apresentações, incluindo as próprias autoridades governamentais que exigiam averiguar o uso das verbas públicas. Essa proibição de acesso foi fatal à sua continuidade, porém não deteve a continuação em carreira solo de seus integrantes ainda atrelados à causa.

Enquanto as peças do BRT eram encenadas nas ruas e praças do Harlem sob a vigilância e muitas vezes repressão dos policiais, as peças do TC eram encenadas em caçambas de caminhões à beira do campo, onde os trabalhadores chicanos faziam a colheita da uva na Califórnia. As apresentações ocorriam também sob os olhos e repressão dos fazendeiros, seus capangas armados e do departamento de polícia local.

Malcolm X. (Deburg, 1992, 3)

³² Essa era a atitude do próprio Malcolm X. Uma cena do filme de Spike Lee que representa com singularidade o ódio de Malcolm X pela sociedade branca mostra uma universitária branca que se dirige a ele, presente na Califórnia para palestras, e pergunta o que ela poderia fazer para ajudar a causa dos negros. Ele, lacônico, simplesmente responde: “Morra”. Por outro lado, quando decidiu viajar para Meca em uma peregrinação pessoal, viu seu separatismo e ódio ao que chamava de ‘diabo de olhos azuis’ abalados ao constatar que havia lá também brancos islâmicos. Retornando aos Estados Unidos, rompeu com a Nação do Islã em 1964 e fundou a Organization for Afro-American Unity e convocou uma coletiva de imprensa para anunciar os conceitos que guiariam essa nova organização, incluindo a participação de brancos simpatizantes. Esse rompimento com a Nação do Islã e essa nova postura, digamos, não tão separatista culminariam em seu assassinato.

As peças do BRT eram bem mais radicais e de temática bem mais ampla do que a greve tratada pelo TC. Iam muito além, incentivando a revolução e a deposição do poder branco.

O apelo de Malcolm ecoou mais entre os jovens negros “em parte devido à sua disposição a depor os aliados brancos, dizer o que queria sem considerar se estava de acordo com os padrões liberais de aprovação.”³³

Fora do Harlem, em Greenwich Village, por exemplo, encontravam-se os artistas negros simpatizantes dos ideais reformistas, porém pacifistas e integracionistas, do pastor Martin Luther King, o qual liderara em 1963 a famosa Marcha pelos Direitos Civis até Washington. Assim, é fácil perceber que a cisão, pelos menos ideológica, no teatro negro mencionada aqui anteriormente.

Em oposição à classe média negra de faixa etária mais velha simpatizante de King, a simpatia do BRT direcionava-se mais, por exemplo, a “Fidel Castro, Ernesto “Che” Guevara e (sempre e essencialmente) Malcolm X”.³⁴

As peças “Las Dos Caras Del Patroncito” e “Black Ice” são peças que se prestam à conscientização de seu público da necessidade de união para a conquista de seus Direitos Civis e de trabalho, mas, acima de tudo, exibem nitidamente a urgência de, antes de superar o inimigo branco externo comum, *identificar* o inimigo íntimo, aquele entre suas próprias fileiras, ou seja, o fura-

³³ Levy, 1998: 29.

³⁴ Elam, 2001: 59.

greve e o traidor, respectivamente.

Por outro lado, “Los Vendidos” e “The First Militant Minister” são peças nas quais se empreendem tentativas de *aparente resgate* dos assimilados – o mexicano-americano e o pastor protestante negro.

Já “Day of Absence”, de Turner, como exemplo de teatro negro que não se mudou para o Harlem e permaneceu em Manhattan, faz eco à peça Las Dos Caras Del Patroncito na suposta convocação à greve geral, porém em um ambiente urbano e não rural como a peça chicana.

SENHORES E SERVOS

Os objetivos dos dois grupos tratados aqui eram: por um lado, garantir a conscientização e politização de seu público de modo a levá-lo à ação, e por outro, inovar e romper com o teatro tradicional branco. O Black Revolutionary Theatre lançava-se à consecução dessas metas por meio de peças pautadas *nacionalmente* pelo objetivo revolucionário. O Teatro Campesino, *regionalmente* focado na greve dos apanhadores de uva da Califórnia, fazia-o com base em sua ligação com o sindicato trabalhador local. Considerando-se a natureza dos objetivos que os norteavam, os dois grupos tinham à frente alguns obstáculos a serem vencidos.

O primeiro deles era estabelecer uma interface de comunicação com o seu público. Para isso, obviamente seria necessário levar as peças a ele, e não esperar, como no teatro tradicional, que o mesmo viesse assistir às peças em teatros físicos estabelecidos em Nova York, para o BRT, e na cidade de Delano, para o TC.

Assim, as apresentações do primeiro eram realizadas em geral em ruas e praças públicas.

Para capturar sua atenção, no caso da peça Black Ice, encenada pela primeira vez em 1965, por exemplo, Baraka, diretor do BARTS, pediu que seu autor, Charles Patterson, colocasse um negro correndo na rua com uma arma atrás de um branco (na verdade, um negro com o rosto pintado de branco). Esse expediente era sem dúvida um modo inusitado de atrair a atenção do público para a peça que se dava logo em seguida, na qual o branco perseguido seria

apanhado, entrando ambos em cena no papel do deputado seqüestrado e do militante negro, respectivamente³⁵.

No caso do TC, a encenação era, quase sempre, na carroceria de um caminhão que se transformava em palco. O caminhão era estacionado no local de trabalho dos camponeses no campo, sempre observado pelos rancheiros armados e a força policial local. O fato de o campo ser também o palco das encenações reforçava a urgência da causa, levando os camponeses a percebê-lo não só como o local de sua exploração, mas também de resistência e transformação:

*“Ficávamos na carroceria do caminhão, chamando, mas eles não vinham; então começávamos a cantar e, a seguir, a encenar nosso primeiro Acto – Felipe [Cantu] saiu. Começamos a atrair um e outro e à medida que anoitecia mais e mais gente se aproximava. Na hora em que estávamos apresentando nosso espetáculo, todo o campo estava lá – umas duzentas pessoas. Eles vibravam, riam, aplaudiam”.*³⁶

³⁵ Elam 2001: 39.

³⁶ We were on the truckbed calling them over, but they wouldn't come, so we started singing and then we began our first *Actos* – Felipe [Cantu] came out. We started to get some stragglers, and as it got darker more and more people came out. By the time we were into our show, all of the camp were out there – a couple hundred people. They cheered, they laughed, they applauded. (Elam 2001: 76, cf Beth Bagby, “El Teatro Campesino: An Interview with Luis Valdez,” *Drama Review* 11 (Summer 1967): 74)

■ Young actor Luis Valdez returned to his birthplace, Delano, to found the Teatro Campesino—the Farmworkers Theater—and cheer on strikers in 1965.

Ferris (1997:93)

Em geral, ambos os teatros selecionavam uma cena particular do cotidiano de seus públicos como oportunidade não apenas investigativa de sua condição, mas igualmente para a apresentação da solução – a greve e a revolução.

As peças vestiam-se de um teor grandemente didático, sendo diretas em suas reivindicações. Não havia portanto lugar para ambigüidades – o bem é apresentado distintamente do mal, representados pela relação entre senhores e servos.

O público das peças do TC e do BRT também dividia características comuns.

Seu público era constituído de massas de camponeses mexicanos e operários negros pobres, respectivamente, destituídos de acesso a eventos e

manifestações artísticas formais. Eram na maioria analfabetos ou semi-analfabetos ou, ainda, no caso dos chicanos, com pouca compreensão do inglês, fundindo-o com o espanhol.

Os mexicanos permaneciam encerrados em fazendas administradas sob o amparo e conivência do governo e a repressão do aparelho policial local, vivendo e trabalhando sob péssimas condições. Os negros, por sua vez, achavam-se igualmente confinados à periferia miserável das cidades grandes e também sem acesso a manifestações artísticas da cultura hegemônica.

Além disso, precisavam considerar as circunstâncias repressoras sob as quais as peças seriam apresentadas, necessitando de formas teatrais adequadas, em outras palavras:

- ❑ era necessário levar a encenação ao público e não o inverso;
- ❑ as peças deveriam ser de curta duração;
- ❑ os recursos a serem empregados deveriam estar alinhados aos objetivos de seus respectivos movimentos políticos e sociais. Os diálogos, por exemplo, deveriam ser curtos, diretos e com alta e intensificada carga de conscientização de suas respectivas causas;
- ❑ As personagens deveriam ser apresentadas por meio de tipificação, empregando tipos já previamente conhecidos pelo público,.

Assim, essas companhias teatrais agiam rapidamente com apresentações relâmpagos ao ar livre em locais públicos para a propagação dos ideais grevistas e revolucionários, respectivamente, antes da organização e

intervenção das autoridades e outros (no caso do TC, havia os capangas contratados pelos fazendeiros).

Logicamente, o BRT tinha a oportunidade também de encenar suas peças em teatros nova-iorquinos *off-broadway*, porém isso seria visto como sua assimilação pelo sistema. Como o BRT era composto por uma miríade de autores, não seria exato afirmar que as peças eram encenadas somente e exclusivamente nas ruas ou nos teatros³⁷. Contudo, pode-se dizer que as peças de um único ato e especificamente aquelas nascidas no BARTS destinavam-se a serem levadas às ruas. Peças de maior duração eram encenadas em teatros, galpões, armazéns e outros sempre nas comunidades negras, porém o acesso ao público local era sempre gratuito.

Nesse sentido, Baraka afirmou “Fazíamos apresentações em conjuntos habitacionais, parques, ruas, vielas, playgrounds. A cada noite, um local diferente, cinco noites, às vezes seis, por semana³⁸”.

São companhias teatrais com produções e objetivos alinhados àqueles do movimento Black Power.

Podemos afirmar, portanto, que são peças que foram criadas já imbuídas desses ideais políticos, destinadas a levar seu público a *refletir, engajar-se e*

³⁷ Por exemplo: Turner, autor de *Day of Absence*, diretor da Ensemble Negro, localizada em Manhattan, parcialmente patrocinada pela Fundação Ford, que cobrava ingressos, cujo público era, como já aqui comentando, composto pela classe média branca e negra, também se dizia promotor dos valores revolucionários da arte negra politicamente engajada, a despeito das críticas severas daqueles artistas ancorados nas comunidades negras, especialmente do BARTS no Harlem.

³⁸ “We performed in projects, parks, the streets, alleys, playgrounds. Each night a different location, five nights, sometimes six, a week.” In Wilmer 2002: 134.

agir, empregando para esse fim recursos e expedientes dramatúrgicos especificamente focados para esse propósito.

Autorizando a participação de todos e propiciando um desfecho festivo, as peças de um ato do TC propunham-se a estimular e educar o público em direção a uma resistência não violenta, em oposição às criadas e encenadas pelo BRT, que incitava o público a confrontos físicos com as autoridades brancas como, por exemplo, o ladrão na peça *The First Militant Minister*, que, passando-se por Deus, ordena ao pastor que organize de imediato uma passeata e quebre tudo na cidade, se for necessário.

Palavras de ordem eram largamente empregadas durante e após as peças como *Viva la huelga* (Viva a Greve) frente àquelas do BRT que reivindicavam de seu público uma ação imediata de repúdio à sociedade branca e também a assunção do orgulho e poder negros (Black Power).

As peças do TC terminavam também com canções, elevando a apresentação a uma atmosfera carnavalesca e coletiva, unindo público, atores e sindicato.

Ao contrário das peças do Black Revolutionary Theater, as peças do TC não proibiam a participação de brancos nem de outros grupos da sociedade, como os ativistas dos Direitos Civis e estudantes universitários que compareciam a Delano a convite de Cesar Chavez, líder sindical local.

A análise inicial dos elementos e características constitutivos dos objetivos

desses grupos político-teatrais e a conseqüente seleção de procedimentos dramatúrgicos para materializá-los, ou seja, a proposta desses dois grupos de criar um teatro extremamente popular e agitativo, com peças curtas de um único ato encenadas ao ar livre onde o público estava imbuído de um alto teor didático, além de um grande anseio por mudança social através da politização e ação de sua platéia, uso de personagens na forma de tipos sociais e, nas quatro das cinco peças aqui abordadas, em situações cômicas em enredos típicos, empregando o humor satírico e denunciador, revela que tanto o BRT quanto o TC, apesar de suas ambições de inovação e ruptura com o *mainstream*, fazem a apropriação de diversos gêneros e mecanismos por vezes heterogêneos já empregados ao longo da história do teatro ocidental para dar forma aos seus objetivos.

A soma do objetivo popular didático e da itinerância da companhia teatral, isto é, apresentações em lugares públicos, por exemplo, remete-nos ao conceito conhecido de Parada (pageant).

A Parada era o que chamavam de espetáculo teatral de cunho bastante popular e burlesco apresentado em feiras e praças que, de certo modo, sempre esteve presente no decorrer da história, porém que alcançou seu ápice nos séculos XVII e XVIII na Inglaterra.

Seus atores eram saltimbancos que montavam suas apresentações no meio de aglomerações de pessoas, convidando-as para assisti-las.

As apresentações eram gratuitas, utilizadas como chamariz para vender algo, como ervas ou pomadas, logo após o espetáculo.

A Parada pode ser entendida como um gênero artístico bastante amplo que abrigava manifestações de tradição popular como a Farsa e a Commedia dell'arte, na forma de paródias dos tipos supostamente nobres e sérios.

Patrice Pavis³⁹ afirma com propriedade que “atualmente, a parada é, por excelência, a forma do teatro Agitprop ou dos contadores de histórias populares”. E é exatamente a essa constatação que chegamos com relação às peças deste trabalho – seus autores, no intuito de cumprir seu objetivo de atingir o público composto por camponeses chicanos e a comunidade negra, de levá-los à crítica pondo a nu a infra-estrutura real das relações de trabalho e poder, selecionaram gêneros e técnicas dramatúrgicas do teatro ocidental, desde recursos notadamente empregados nas peças de Moralidades e Farsas da Idade Média, passando pelo didatismo dos autos sacramentais do Teatro Jesuíta no Barroco, até a Commedia dell'arte dos séculos XVI ao XVII e, mais recentemente, expedientes do dramático.

Ao lermos as peças envolvidas neste estudo, *The First Militant Minister*, por exemplo, do lado do BRT, encontramos a adaptação de elementos próprios das peças de Moralidades para tratar do tema ‘política’ e religião’, satirizando o líder Martin Luther King, porém com mensagem moralizante invertida, ou seja, o ladrão que se passa por Deus não tem nenhuma resistência moral para roubar, mas a tem na política, aproximando-se das Farsas, também típicas da

³⁹ PAVIS, 2001:277.

Idade Média. Observamos também o mesmo humor satírico na peça *Day of Absence*.

Nota-se também a categorização das personagens nas peças *Los Vendidos* e *Las Dos Caras del Patroncito* em senhores e servos, bem como os tipos sociais populares como o comerciante embrulhão, o camponês astuto que consegue lograr o senhor bufão, o enredo com a típica troca de papéis e as confusões resultantes (também vista nas peças *The First Militant Minister*, *Day of Absence* e *Black Ice*), o exagero, as máscaras, etc., evidenciando o uso de recursos da *Commedia dell'arte*.

Em *Black Ice*, é igualmente visível o apelo aos recursos do dramático na tentativa de identificar o traidor ao público .

Além de recorrer a gêneros “brancos” do passado, nota-se o emprego de mecanismos igualmente comuns nas peças para alcançarem os objetivos estabelecidos, a saber:

- ❑ Peças de um só ato com conteúdo didático
- ❑ Embate Dialógico – as personagens das peças engajam-se em confrontos na forma de diálogo com vista à persuasão de suas interlocutoras e sua conseqüente submissão. Nessa empreitada em meio a artimanhas e embustes, acabam revelando ao público suas verdadeiras motivações;
- ❑ Tipificação – o uso de tipos sociais largamente conhecidos pelo público

provê grande benefício, uma vez que poupa a necessidade de caracterização convencional das personagens, a qual, nesse caso, nem mesmo é desejada, para evitar qualquer vínculo de identificação emocional e ilusionista entre platéia e personagens. Suas características físicas e morais já são de domínio público;

- ❑ Humor – o uso da comédia satírica assegura a justaposição no palco das realidades ideológica e real, visando ao efeito de distanciamento e crítica;
- ❑ Conversão – a técnica utilizada da troca de identidades permite ao público *assistir* ao processo de ‘transformação’ das personagens de acordo com os objetivos traçados pelos respectivos grupos teatrais, afirmando que a tomada do poder, *empowerment*, não é só possível quanto real.

Assim, nosso próximo passo é verticalizar o exame desses aspectos e recursos, bem como suas justificativas, para constatar se e como os objetivos traçados são cumpridos, se e como o aspecto ‘revolucionário’ se dá em sua dramaturgia visando à politização de seu público, inovação e ruptura almejadas.

AGITAÇÃO E PROPAGANDA

Considerando as circunstâncias sob as quais as peças do TC e do BRT seriam encenadas, ou seja, respectivamente, ao ar livre sob a vigilância ameaçadora dos capangas dos fazendeiros e policiais locais e nas ruas e praças do Harlem em Nova York, também sob o olhar e potencial intervenção policial sob a acusação de subversão, esses grupos teatrais militantes selecionaram sabiamente a confecção de peças com um único ato devido ao risco de intervenção (inevitável) das autoridades. No TC, essas peças de um só ato eram chamadas de *Actos*, nome que imediatamente remete nossa a memória aos autos medievais, conforme aqui tratado adiante

Os *Actos* eram peças teatrais de curta duração (15, 20 minutos), que representavam o caráter bilíngüe de seu público (Spanglish = Spanish + English), sempre ao ar livre, cômicas, satirizantes e que traziam à performance teatral a realidade chicana nos campos e, posteriormente, como na peça *Los Vendidos*, nas cidades.

Autorizando a participação de todos e propiciando um desfecho festivo, os *Actos* incentivavam e educavam o público em direção a uma resistência não violenta, em oposição ao BRT, que incitava o público a confrontos físicos diretos com as autoridades brancas⁴⁰.

⁴⁰ Mesmo estando o TC trabalhando em prol do sindicato, que é, sem dúvida, um órgão de representação que atua dentro da legalidade institucional estabelecida, sua radicalidade e proposta não poderiam ser comparadas àquelas 'revolucionárias' do BRT, apesar dos subsídios e reconhecimento governamentais dados ao BARTS, o qual promovia a desobediência às leis e a identificação e condenação dos traidores assimilados, por exemplo. O BRT almejava algo maior que a simples greve e sua reivindicação por melhores salários e condições de trabalho. Propunha-se a derrubar o poder branco. Obviamente, esse 'algo maior' era o resultado da conscientização adquirida pelos negros ao longo de séculos de escravidão e sujeição, sendo a segregação racial apenas um dos problemas que deviam superar em meio a outros subjacentes de ordem social, econômica e política. Naturalmente, o trabalho do TC não se limitou estreitamente à problemática e resolução da greve. Apesar do imediatismo que a

Inspirando o público a uma determinada ação social, esclarecia pontos de um problema que o afligia, desmontando o problema em si e indicando também uma solução.

Esses recursos, em sua maioria, foram importados do Agitprop (Agitação e Propaganda), basicamente uma forma teatral destinada a sensibilizar um público específico (grandes massas de operários e camponeses) quanto a uma situação política ou social.

Os exemplos mais relevantes dessa forma teatral são encontrados na Alemanha e Rússia no início do século XX.

Segundo Silvana Garcia⁴¹, o Agitprop pode ser definido como “uma arte que pretende ser popular, identificada com uma classe social determinada, o proletariado”.

Semelhantemente às intervenções do Agitprop europeu endereçado a uma platéia marcadamente de analfabetos, os públicos do TC e do BRT dividiam características comuns, conforme anteriormente mencionado.

Diferentemente do dramático, que se centra e se esgota em si mesmo, o Agitprop acha-se concretamente atrelado à sua realidade histórica, social e

greve exigia das peças, as mesmas simultaneamente incorporavam um forte estímulo ao fortalecimento da “Raza”, a exemplo do que pregava o Black Power, como fator vital à superação de iguais questões de mesma ordem social, económica e política. Dessa forma, havia o paralelo de evocações no lado negro (“Say it aloud, I’m black and I’m proud”) e no lado chicano (“Viva la Raza”).

⁴¹ Garcia (1990:7).

econômica. Como consequência, devido às circunstâncias de sua realidade, ou seja, a greve dos apanhadores de uvas e os confrontos urbanos pelos Direitos Civis, as peças eram encenadas onde o público estava - no campo, para o TC, e nas ruas dos bairros negros de grandes centros urbanos, para o BRT, a exemplo das peças desse tipo de teatro do e para o proletariado nas décadas de 1910 e 20 na Rússia e Alemanha.

Sendo uma forma de arte subordinada às finalidades políticas então vigentes, o Agitprop tende a surgir nos momentos de crise, nos quais há o apelo ao público e seu engajamento é necessário, e geralmente desaparecer assim que a ordem é restabelecida ou uma nova ordem é instalada. É também oportuno mencionar que foi adotado como instrumento teatral político tanto pela oposição quanto pela situação, no caso da Rússia pré e pós-revolução de 1917.

As companhias teatrais agiam rapidamente com apresentações relâmpagos ao ar livre em locais públicos para a propagação de ideais grevistas e revolucionários, respectivamente, antes da organização e intervenção das autoridades e capangas dos fazendeiros.

Além do papel de veículo de ideais revolucionários, o teatro Agitprop subsidiariamente organiza uma ação de caráter cultural, conduzindo “a uma formulação estética que engendra um conceito original de teatro, ou seja, elege novas formas que estabelecem uma nova idéia de teatro”.⁴²

⁴² Garcia, 1990:20.

Esses dois grupos recuperam alguns importantes expedientes do Agitprop do início do século XX tais como a simplicidade de uma mensagem intensa que fosse bem-legível e facilmente decifrável pelo público, além de sua repetição didática.

Devido à sua capacidade de fácil decifração, um outro recurso é o emprego de tipos em vez de personagens. O problema é que o agitprop, como forma teatral rigidamente vinculada ao aqui e agora, tende a tornar-se repetitivo. Assim, o BRT e o TC não apenas recuperam certos procedimentos do Agitprop, mas também revitalizam outros injetando técnicas teatrais largamente utilizadas no passado.

Cientes da necessidade de ‘apelar’ ao seu público, os autores desses grupos teatrais tinham ciência de que o Agitprop tem suas raízes no teatro Barroco jesuítico e seus autos sacramentais – eis aí o teor didático almejado.

Jakob Biderman atesta no prefácio de suas peças a força e a eficácia da encenação teatral a serviço da Igreja: “(...) as poucas horas dedicadas a essa peça fizeram o que uma centena de sermões dificilmente poderia ter feito”⁴³.

A exemplo do Agitprop, empregado tanto pela direita quanto esquerda, a Igreja, fosse católica ou protestante, sempre olhou para o teatro como um perigo, um instrumento popular que poderia ser empregado contra a mesma, mas, por

⁴³ Berthold, 2001:341.

outro lado, jamais deixou de vê-lo também como uma ferramenta de eficiência comprovada de conversão.

Assim, o drama jesuítico revelou-se muito oportuno e capacitado quando empunhado na forma de arma de propaganda e conversão de pagãos ou mesmo na recuperação de fiéis perdidos, constituindo o verdadeiro baluarte da Contra-Reforma via a Companhia de Jesus fundada por Inácio de Loyola em 1540.

Seu poder pedagógico era tamanho, e mesmo que fosse representado em latim, alcançava êxito ao arrebanhar até mesmo aqueles mais ignorantes, incultos e selvagens, apelando não apenas aos ouvidos mas igual e principalmente aos olhos.

A grande rede de escolas e colégios da Companhia de Jesus em Portugal e Espanha garantiu sua difusão. Os autos sacramentais eram apresentações itinerantes levadas onde o seu público estava, por vezes encenadas em cima de carroças, como o TC sobre caminhões.

Às técnicas do Agitprop de origem no drama jesuíta, o TC acrescenta outras extraídas da Commedia dell'arte, como em *Las Dos Caras del Patroncito* e *Los Vendidos*, ao passo que o BRT soma outras também dessa linha de teatro religioso: as peças de *Moralidades e Farsas*, como veremos em *The First Militant Minister* e *Day of Absence*, as quais possuem elementos precursores da própria Commedia dell'arte.

O que se pode observar é que, embora os autores desses dois grupos teatrais não mantivessem contato uns com os outros, optaram pelas mesmas formas e artifícios dramáticos em 1965 como decorrência de suas metas a serem cumpridas.

MORALIDADES E FARSAS

Quando a platéia negra do Harlem, em Nova York, em 1965, assistiu à peça *The First Militant Minister*, certamente não teve dificuldade para desvendar sua caricatura satírica: um ladrão negro entra em uma casa e surpreender-se com a riqueza ali contida, concluindo que devia “ter muita merda da boa aqui”. Logo a seguir, a platéia testemunha o criminoso achar a explicação quando diz:

“(...) Na cômoda há uma foto de um pastor com olhar sério. Pega a foto, olha e a coloca de face para baixo sobre a cômoda). Já devia saber que era a casa de um pastor. Um negro vivendo assim ou é pastor, político ou puto. Na verdade, não há nenhuma diferença. Todos eles estão metidos em algum esquema para tirar seu dinheiro!”⁴⁴

Daí para relacionar a personagem do pastor à figura real do reverendo Martin Luther King foi um ‘pulinho’.

Contudo, mais adiante, caso persistisse ainda alguma dúvida para o público se era ou não uma referência de cunho satírico ao pastor Luther King, com certeza seria desfeita por meio da referência clara a tumultos entre policiais brancos e negros, resultando na morte do irmão Jackson e o aparente *pacifismo* do pastor aceitando a violência dos brancos na comunidade:

⁴⁴ On the dresser is a picture of a serious looking minister. He picks it up, looks at it, puts it face-down on the dresser.) I shoulda known this was a preacher's pad. A nigger livin' like this, either a preacher, a politician, or a hustler. Really ain't no difference though. All of 'em got some kind of game to get your money!

*PASTOR: Dizem que o policial bateu nele algumas vezes. O irmão Jackson poderia ter agüentado essa surrinha. Não seria a primeira vez que ele apanhava.*⁴⁵

Por meio da sátira, a peça mostra logo no início o pastor vítima voluntária dos pecados capitais evidenciados por sua descrição e a de sua casa – a riqueza, a luxúria, a ganância, em contraste à figura do ladrão, do outro lado.

Pedindo ao seu povo para não falar em vingança, pede para que deixe as coisas nas mãos do Senhor. Por outro lado, deixa transparecer seu comprometimento em seu monólogo quando lamenta não conseguir detê-los como ordenado pelo prefeito, o que resultaria em mais derramamento de sangue (negro?).

*LADRÃO: Enquanto você conseguir mantê-los afastados dos brancos, você fica bem na foto com os brancos. MEU POVO tem que comer o pão que o diabo amassou para você viver assim!*⁴⁶

*PASTOR: O prefeito disse que se eu não conseguir detê-los, vai haver problemas... e mais matança! O que eu faço, Senhor? Diga-me como posso salvar meu povo?*⁴⁷

⁴⁵ They say the officer hit him a few times. Brother Jackson could've taken a little beatin'. It wouldn't be the first time he'd taken a beating.

⁴⁶ As long as you keep them off the white folks you alright with the white folks. MY PEOPLE got to keep catchin' hell so you can live like this!

⁴⁷ The mayor said if I can't stop them there'll be trouble... and more killing! What must I do, Lord? Tell me how I can save my people?

À sua pergunta responde o ladrão passando-se por Deus, ou seja, uma troca de papéis:

LADRÃO (enojado): Ah, cala boca, homem, e vê se levanta! (O pastor fica chocado. Olha ao redor, pode-se ver o medo em seu rosto).

PASTOR: Meu Deus! O que é isso? Quem está falando?!

LADRÃO: O que você quer dizer quem está falando? Quem diabos você acha que está falando? Você não esperava uma resposta?

LADRÃO: E pára de me chamar de Jesus! Meu nome é Deus!⁴⁸

E então segue o embate entre eles que oscila entre ‘condenação’ e ‘salvação’, o alinhamento entre religião e política da perspectiva do Novo Testamento (pastor) e do Velho (ladrão):

LADRÃO: PÁRA DE REZAR E ENSINAR ESSA MERDA PARA O MEU POVO! É melhor você parar ou eu vou me revelar e te descer o cacete!

PASTOR (nervoso e excitado): Senhor, Senhor! Acredite-me. Esses não foram meus motivos. Eu só estava tentando trazê-los para o caminho da justiça. O Senhor disse que...

⁴⁸ BURGLAR (disgustedly): Aw, man shut up and get up off your motherfuckin' knees! (The minister is shocked. He looks around, fear all over his face.)

MINISTER: My God! What? Who's that?!

BURGLAR: What do you mean, who? Who the hell was you talkin' to? Didn't you expect to get an answer?

BURGLAR: And stop calling me Jesus! My name is God!

LADRÃO: Não vai me dizer o que eu disse, DROGA! Como é que você sabe que eu não mudei de idéia? Como você sabe o que eu sinto agora sobre essa história de violência e vingança? Eu não escrevi nada desde a Bíblia!

PASTOR: Mas meu povo não pode vencer com a violência.

LADRÃO: Se você chama o que eles estão fazendo agora de vencer, você é o filho da puta mais burro que já tentou interpretar minhas palavras. Meu povo pode fazer qualquer coisa se eu estiver ao seu lado. Eu posso fazer qualquer coisa exceto falhar. Lembra-se dessa passagem?⁴⁹

Esses são alguns elementos observáveis na peça e também algumas características típicas das peças de Moralidades e Farsas da Idade Média na Europa.

⁴⁹ BURGLAR: YOU STOP PREACHING AND TEACHING MY PEOPLE THAT SHIT! You better stop or I'll reveal myself and put somethin' on your cheeks!

MINISTER: Lord, Lord! Believe me. Those were not my motives. I was only trying to bring them along in your righteous way. Didn't you say that. . . .

BURGLAR: Don't tell me what I said, DAMNIT! How hell you know I haven't changed my mind since then! How you know how I feel 'bout that violence-vengeance bullshit now? I haven't written anything since the Bible.

MINISTER: But my people can't win with violence.

BURGLAR: If you call what they do now, winnin', you the dumbest m.f. ever tried to interpret my word. My people can do anything if I am with them. I can do anything but fail. Do you remember that line?

Esta peça de Ben Caldwell, que também é autor de inúmeras outras⁵⁰, faz uso de elementos didáticos, como veremos, típicos dos autos medievais, mais especificamente das farsas, para o exame da questão política pela perspectiva religiosa que tinha à frente, ou seja, a atitude pacifista e integracionista do reverendo Martin Luther King contra a oposta, separatista, fomentada por Malcolm X, na qual se fundamentavam os princípios do BRT, conforme já mencionado.

Cena da peça de Caldwell , Julho de 1968 (Elam, 2001: 50)

⁵⁰ DEBURG, 1991.

As Peças de Moralidades, ou simplesmente Moralidades, eram dramatizações alegóricas comuns na Europa nos séculos XV e XVI.

Ao lado das peças de mistérios e milagres, de teor coletivo, as Moralidades tinham propósitos didáticos de cunho individual, ensinando conceitos morais cristãos como a caridade, a benevolência e '*como*' salvar a alma.

Nelas, o protagonista era incumbido de vivenciar, como indivíduo, as tentações e percalços que a humanidade ou um grupo sofria até alcançar a redenção de seus pecados. O antagonista era em geral personificações de vícios e tentações que acabavam por levá-lo a optar pelo bem ou pelo mal. O que estava em jogo era simplesmente a alma humana.

Seus enredos eram típicos com conflitos entre o bem e o mal e com mensagens de simples entendimento. Para atrair o público, as Moralidades também continham cenas cômicas, aproximando-se das Farsas.

Com o tempo, as Moralidades foram incorporando temas políticos e sociais, o que indubitavelmente as tornava perigosas para a Igreja, uma vez que tinham a sua chancela e sua sátira poderia respingar em figuras nobres da época.

As Moralidades também foram deixando de ser tão sérias, passando a empregar o humor profano típico das Farsas populares.

Considerando esses dois desenvolvimentos no contexto da secularização, a Igreja decidiu proibir suas apresentações por volta de 1500.

A Farsa popular⁵¹, por sua vez, não era vista com bons olhos devido à sua falta de refinamento e humor grosseiro. As personagens farsescas não eram tipos dignos de confiança nem poderiam ser modelos moralmente corretos, inversamente às Moralidades. O diabo e seus servos, por exemplo, eram não só risíveis, mas também verdadeiramente miseráveis.

Os tipos representados usavam com frequência máscaras e adotavam meios de expressão como caretas, linguagem vulgar e obscena, cambalhotas, trocadilhos e bufonaria para entreter sua platéia. Seu humor extravagante era grotesco, uma vez que privilegiava a caricatura e o lado disforme da sociedade. Seus elementos cômicos eram exagerados, não mais encerrando um propósito específico senão o da pura diversão.

Após seu declínio, a Farsa vai ressurgir no teatro de feira, transmitindo alguns aspectos à Commedia dell'arte, como, por exemplo, a troca de papéis como um dos elementos fundamentais de seu cômico, o improviso, os excessos, as intrigas, os tipos sociais e suas metamorfoses (transformações), os mesmos posteriormente vistos em Molière, Cervantes e Tchekhov.

A Farsa de maior notoriedade é A Farsa do Mestre Pathelin de autoria desconhecida escrita por volta de 1470, a qual traz dois elementos que se tornariam recorrentes na Commedia dell'arte – a disputa de inteligência entre tipos camponeses, aparentemente ingênuos, e tipos nobres da cidade,

⁵¹ Pavis, 2001:164.

supostamente sábios, e a troca de papéis – neste caso, o enganador que acaba por ser enganado.

Pathelin⁵² é o personagem-tipo do advogado hábil, mentiroso e extremamente matreiro, não merecedor de nenhuma confiança. Ao defender um pastor astuto de nome Tibério Carneiro que fora acusado de ter roubado ovelhas de seu mestre, um comerciante rico e esperto como Pathelin, instrui-lhe a responder qualquer indagação com “bé”.

Assim procedendo no tribunal, o pastor acaba por ser julgado mentalmente incapaz. Após o triunfo dessa artimanha desonesta, Pathelin vai até a casa do pastor para receber seus honorários, cuja cobrança é respondida também com “bés”.

Mas o que provavelmente interessou ao dramaturgo do BRT na década de 60 foi que a Farsa, a despeito da carência de claro propósito político e sofisticação, ainda mantinha seu humor satírico. A proibição da Igreja, opostamente ao que desejava, intensificou sua natureza subversiva.

A sátira farsesca expunha em plena praça pública a corrupção dos princípios morais e políticos de figuras nobres, da sociedade e suas instituições, como no caso do advogado Pathelin, e também dos tipos sociais do comerciante embrulhão e do camponês astuto.

⁵² Greene, 1977.

E são esses mesmos recursos que se pode identificar nas peças *The First Militant Minister* e *Day of Absence*.

A peça *The First Militant Minister* é uma farsa com estratégia de moralidade crítica justamente de um ladrão. Seu linguajar profano repleto de obscenidades corrobora a subversão à moral vigente ao ordenar “*Vocês vão exigir justiça. E se não conseguirem, é para quebrar tudo.*”

O indivíduo que invade a casa do pastor para roubar é o modelo da máxima falta de comportamento que poderia ser visto como moralmente correto. Contudo, apesar de seu ofício, é politicamente engajado e suficientemente astuto para saber empregar passagens da bíblia, especificamente do velho testamento (por exemplo, a mensagem “olho por olho, dente por dente”) para ludibriar o pastor em seu próprio campo, levando-o a guardar a bíblia e empunhar um revólver.

Um outro elemento importante que se pode facilmente notar é o elogio à esperteza⁵³, aspecto recorrente nas Farsas. A esperteza, a ‘malandragem’, do ladrão opõe-se à credulidade sonsa do pastor, colocando-o no caminho certo, apesar de suas hesitações iniciais. E como consegue isso? Através de um discurso convicto que lembra o nacionalismo negro separatista de Malcolm X antes de sua peregrinação a Meca.

A idéia de salvar a alma (*PASTOR: (...) Diga-me como posso salvar meu povo?*) está diretamente ligada à idéia da escolha de um bom caminho, e, no

⁵³ Veremos a relação entre as Farsas e a *Commedia dell'arte* mais adiante, na qual o elogio à esperteza (dos servos sobre os mestres) constitui também um recurso copioso.

caso do agit prop e das peças militantes, essa escolha é a da militância negra que antagoniza o pacifismo reformista de Martin Luther King.

Nessa peça, observa-se também outro recurso comum nas Farsas – o *qüiproquó*, ou seja, a miríade de confusões produzidas quando uma pessoa é tomada por outra – em outras palavras, a troca de papéis.⁵⁴

No caso específico dessa peça, uma das partes não está ciente do *qüiproquó*, isto é, o tomar uma pessoa por outra e as confusões cômicas resultantes, como na peça *Las Dos Caras del Patroncito* que veremos mais adiante, porém serve como elemento propulsor da comédia.

A técnica da sátira é empregada com relação ao pastor, que poderia ser qualquer outro da comunidade ali no Harlem que adotasse a mesma atitude, embora Martin Luther King fosse inegavelmente na época o mais conhecido. A peça expõe o religioso que é vítima por opção e usufrutuário *voluntário* e contumaz dos pecados capitais, da luxúria, da corrupção e da conivência com as autoridades brancas. Não há ‘moralidade’ em sua conduta.

O pastor é mostrado à platéia entrando vagarosamente em sua casa, “*Cantarolando com a boca semi-aberta*”, apesar do assassinato do irmão Jackson pelos policiais brancos. Essa hipocrisia é intensificada pelas rubricas

⁵⁴ Berthold, 2001; Pavis, 2001; The Cambridge Guide to Theatre 1992.

*Falando consigo mesmo, não exatamente rezando (...) Não há sinceridade em suas palavras. É como se ele estivesse ensaiando um papel a desempenhar, para ver se é capaz de ser convincente.*⁵⁵

As falas seguintes prestam-se a enfatizar os pecados do pastor, sua corrupção, principalmente de um ângulo político

*LADRÃO: (...) Você tem tanta certeza que se eles forem contra os brancos vão perder e os brancos não vão mais precisar de você. E se eles forem contra os brancos e vencerem, daí eles é que não vão precisar de você. De qualquer forma, tu “tá” fudido. Então, você quer que as coisas fiquem como estão. Dizendo a eles que não têm nada a fazer a não ser esperar. Esperar e dar a outra face. Não importa o que os brancos façam, sempre dar a outra face. Enquanto você conseguir mantê-los afastados dos brancos, você fica bem na foto com os brancos.*⁵⁶

É uma peça ‘religiosa’ ao melhor estilo da Contra-Reforma Protestante no século XVI, isto é, no quesito ‘persuasão’ das ovelhas desgarradas.

Na verdade, a peça não mostra a tentativa de resgate pelo ladrão do pastor negro assimilado pelos brancos, mas o reconhecimento inequívoco de seu

⁵⁵ Talking to himself; not really praying (...) There is no sincerity in his words. As though he's rehearsing a role he plays, checking to hear if he sounds convincing in this role.

⁵⁶ You so sure that if they go up 'gainst the white man they gon' lose and whitey won't need you no more. Of if they go up 'gainst whitey and win, then they won't need you. Either way your game is messed up. So you want things to stay just as they are.

poder de controle e manipulação na comunidade local. Daí a urgência em persuadi-lo (enganá-lo) a trabalhar em sentido contrário.

Trata-se não do resgate da *alma* do pastor, mas da apropriação de seu *poder* de influência para uso na causa de reivindicação política promovida pelo BRT:

*LADRÃO: (...) A única coisa que você tem que pensar é como dizer ao meu povo o oposto de tudo que vem dizendo até agora.*⁵⁷

Essa tentativa de persuasão dá-se dentro da peça por meio do embate dialógico entre o ladrão e o pastor. O primeiro personagem-tipo remete às Farsas e o segundo às Moralidades, uma vez que o ladrão habilmente faz uso em seus contra-argumentos dos princípios do Velho Testamento e o pastor, por sua vez, os do Novo:

*PASTOR: Mas meu povo não pode vencer com a violência.*⁵⁸

LADRÃO: (...) Esperar e dar a outra face. Não importa o que os brancos façam, sempre dar a outra face.

*LADRÃO: (...) Diga a eles que não quero mais essa coisa de dar a outra face.*⁵⁹

⁵⁷ BURGLAR: The only thing you better think about is how to tell my people the opposite of what you been tellin' them for so long.

⁵⁸ MINISTER: But my people can't win with violence.

⁵⁹ BURGLAR: (...) wait and turn the other cheek. No matter what whitey do, always turn the other cheek. Tell them I don't want no more cheek turnin'.

As falas do ladrão remetem às formulações de Feuerbach⁶⁰ no que diz respeito à ética cristã moralista que encontra no Velho Testamento um deus vingativo e que deve portanto ser obedecido e temido:

*(...) o pastor acredita que está falando com Deus. O pastor esconde seu rosto tremendo em suas mãos.*⁶¹

LADRÃO: O quê? Você está me questionando, homem? Vou sair daqui e...

*PASTOR: Eu não quis dizer isso, Senhor. Eu só pensei...*⁶²

PASTOR: Mas...

LADRÃO: Nada de mas!

*LADRÃO: (...) Você não questiona o julgamento do homem branco, então não ouse questionar o meu!*⁶³

*PASTOR (caindo de joelhos): Sim, Senhor! Obrigado, Jesus!*⁶⁴

Por outro lado, as falas do ladrão também evocam o trabalho de Max Weber quando percebe a assimilação irreversível do pastor pelos preceitos da ética protestante no que se refere ao 'povo escolhido'.

⁶⁰ Feuerbach, 2007.

⁶¹ (...) the minister believes he's been answered by God. The minister hides his trembling face in his hands.

⁶² BURGLAR: What! You questionin' me, man? I oughta come out from here and ...

MINISTER: I didn't mean that, Lord. I just thought...

⁶³ MINISTER: But . . .

BURGLAR: But nothing! You don't question that white man's judgment, you dare question mine!

⁶⁴ MINISTER (dropping to his knees): Yes, Lord! Thank You, Jesus!

Segundo Weber⁶⁵, a Reforma Protestante eliminou as garantias de salvação das almas que se submetiam à Igreja Católica. Assim, para cobrir a lacuna resultante, com relação a esse aspecto religioso importantíssimo – a salvação, Lutero pregava a dupla predestinação que Deus forjara para a humanidade, isto é, alguns foram *escolhidos* para a salvação e outros para a danação.

Duvidar de Deus, para o pastor assimilado da peça, certamente era um dos caminhos diretos para o inferno:

PASTOR: Senhor, o Senhor continua dizendo “meu povo”. O povo negro é o seu “povo escolhido”?

LADRÃO: Pode apostar que sim! E você e todo mundo devem agir como tal!

*PASTOR: Eu, eu, eu não consigo aceitar isso...*⁶⁶

E Deus, na voz do ladrão, também indica o que o pastor deve fazer para a salvação, como fez com Moisés no Velho Testamento ordenando a saída do Egito, indicando o caminho para Israel:

LADRÃO: Nada de mas! Amanhã você vai liderar uma passeata de protesto para pôr fim a todas as passeatas de protesto. E não vou querer aquela merda de “cantoria”. Eu disse marcha de protesto! Vocês vão

⁶⁵ Weber, 2004.

⁶⁶ MINISTER: Lord, you keep saying 'my people.' Are black people your 'chosen people?'
BURGLAR: You goddam right! and you and everybody else better act like it!
MINISTER: I, I, I can't accept that...

*exigir justiça. E se não conseguirem, é para quebrar tudo. Quero que a morte do irmão Jackson seja vingada.*⁶⁷

*PASTOR: (...) E como eu estive com Moisés, estarei contigo; não te deixarei nem desampararei". (procurando mais) "Olho por olho; dente por dente; mão por mão; pé por pé". (Abaixa a Bíblia, coloca na gaveta, pega um revólver, verifica, coloca a Bíblia e a arma em cima da mesa. Caminha em direção à cômoda, fica diante do espelho e assume a posição de pregação no púlpito).*⁶⁸

A peça de Ben Caldwell resgata o tipo nobre, porém burro e ingênuo (aliás, ingenuidade bastante provida de conforto material) do pastor, como representante da Igreja, e o tipo plebeu, porém astuto (o elogio da esperteza), do ladrão.

Seguindo o imagético cristão, a peça também mostra o pastor (dessa vez de fiéis e não de ovelhas) que encontra justamente em um ladrão o canal direto de comunicação com Deus e o caminho da salvação, remetendo aos autos sacramentais que encenavam a crucificação de Jesus Cristo ao lado de um ladrão.

⁶⁷ BURGLAR: But nothing! Tomorrow you'll call a protest march to end all protest marches. I don't want this to be no damned `sing-along.' I said a protest march! You'll demand justice. And if you don't get justice you'll raise hell. I want brother Jackson's death avenged.

⁶⁸ MINISTER: As I was with Moses, so I will be with thee; I will not fail thee, nor forsake thee.' (more searching) `An eye for an eye; tooth for tooth; hand for hand; foot for foot.' (He lays the Bible down, reaches into the drawer, takes out a revolver, checks it, places the Bible and gun on the table. He walks to the dresser, stands before the mirror, and affects a pulpit pose.)

Há também uma referência forte à relação estreita entre o BRT e Malcolm X, uma vez que este havia sido um ladrão no passado, especificamente furtos e invasões de casas, sendo por isso condenado e levado à prisão, para lá por fim conhecer e converter-se ao Islamismo, superando sua condição de marginal. Como observa Camelo⁶⁹

“O primeiro ministro de Fard foi Elijah Poole (1897-1975), jovem negro do Sul que percebia que mesmo no Norte era a cor da pele o fator determinante das relações sociais naquele país. Elijah passou a seguir os passos de seu profeta. Com Elijah como primeiro ministro, os guetos e as prisões continuavam a ser as principais bases de recrutamento do Islamismo. As prostitutas, os prisioneiros, os drogados e os miseráveis eram a base de sua atuação.”

No caso desta peça, a coincidência de ser um *ladrão negro de casas* que entra na propriedade de um *pastor negro* tido como politicamente assimilado não parece coincidência. Tudo parece apontar o Malcolm X criminoso de outrora, porém politizado, que visita e dialoga com o próprio Martin Luther King.

Igualmente, pode-se observar um outro elemento que também é comum às demais peças deste estudo e inerente às formas teatrais das Moralidades e Farsas – **a conversão**.

⁶⁹ Camelo, 2004 :16.

Como nos autos sacramentais sobre a representação da vida dos santos, a peça mostra a curva de conversão/transformação religiosa/moral do pastor até alcançar sua redenção: da existência imersa no pecado ao encontro afortunado com Deus, passando antes, em sua peregrinação, pela falta de fé, pelo temor ao castigo divino, pela resistência a crer (fé), pela negação (como no caso do apóstolo Pedro) até alcançar a redenção iluminada.

Com relação à peça *Day of Absence*, do outro lado da fissura ideológica entre os dramaturgos negros do Harlem e os de Manhattan, não é possível afirmar que a peça seja uma Farsa em sua totalidade, mas é possível dizer que é uma sátira com fortes elementos farsescos aos costumes e coronéis do sul e sudeste dos Estados Unidos onde o racismo era institucionalizado.

A justaposição perante o público em *Day of Absence* da sátira e da realidade tão intimamente conhecida por ele dá-se através de alguns dos mesmos recursos empregados também nas demais peças deste trabalho, ou seja, o humor satírico e politicamente denunciador, a troca de papéis, a tipificação de figuras sociais e a conversão transformadora ao final, embora não contenha um caráter comportamental moralizante como em *The First Militant Minister*.

Assim como as técnicas empregadas em *Day of Absence*, seu enredo tampouco é inovador.

Em 1931, George Schuyler levanta a mesma questão do destino dos brancos se os negros sumissem de uma hora para outra na peça “*Black no More*”.

Nesse aspecto, ou seja, da inovação e ruptura frente ao teatro tradicional *mainstream*, Douglas Turner, autor de *Day of Absence*, não afirmou que suas peças teriam esse objetivo, e esse foi o pomo da discórdia entre sua companhia teatral e o BRT, acusando-o, como mencionado aqui anteriormente, de assimilado.

DIVIDIR PARA DOMINAR

UNIR PARA VENCER

Douglas Turner, autor de *Day of Absence*, fundou a NEC (Negro Ensemble Company) no mesmo ano em que os dramaturgos do BRT fundaram o BARTS (Black Arts Repertoire Theatre School) – 1965.

Day of Absence, ao lado de *Happy Ending*, peça que fala sobre a separação conjugal dos patrões brancos de duas criadas negras que ficarão desempregadas, foi encenada pela primeira vez em 15 de novembro de 1965 no St Marks Playhouse, Nova York, e foi um sucesso.

Turner era visto pelos membros do BRT como o típico intelectual negro assimilado. Para reforçar esse estereótipo, havia atuado e sido o ator substituto de Sidney Poitier, o qual, diziam, falava, vestia-se, comportava-se e pensava como um branco.⁷⁰ A peça *Day of Absence* foi produzida em 1965 pela esposa do próprio Poitier, Juanita Poitier.

⁷⁰ King, 1981.

Com o êxito das peças, somando mais de 500 apresentações, Turner foi convidado pelo jornal The New York Times a escrever um artigo sobre o teatro negro norte-americano contemporâneo.

Logicamente, o convite do jornal fora mais do que oportuno e certo – nesse mesmo ano, os fundadores do BARTS mudaram-se de Greenwich Village na Manhattan, rica e branca, para o Harlem, pobre e negro, como prova de seu engajamento real aos princípios estabelecidos por Malcolm X há cerca de um ano de fazer uma arte verdadeira e politicamente negra para os negros.

Turner, também negro, permanecera em Manhattan, dirigindo duas peças de sucesso de crítica em um teatro físico já estabelecido, sem nenhum teor explícito de confrontação racial violenta, em oposição às peças do BRT apresentadas em sua maioria nas ruas e praças com forte apelo, senão exigência, separatista.

Isso daria ao jornal a oportunidade de demonstrar como o integracionismo artístico bem-sucedido de Turner poderia ser substituído pela proposta infame do BRT e outras manifestações artísticas semelhantes.

E assim foi. O artigo de Turner publicado no New York Times em 14 de agosto de 1966 intitulado “American Theatre: For Whites Only?” (Teatro Americano: Somente para Brancos?)⁷¹, evocou a necessidade de união dos negros para a criação de um universo artístico em que os negros não se limitariam a atuar

⁷¹ Duham, 1989 :400.

nas peças, mas também produzir, dirigir e assistir. Sua visão incluía todas as faces constitutivas do teatro, incluindo a financeira relativa à produção, que era com certeza um aspecto capitalista inerente ao teatro *mainstream*.

Essa foi então a gota d'água para a cisão ideológica entre os grupos teatrais. Não bastasse o fato de Turner permanecer em Manhattan e encenar suas peças em um teatro em um bairro branco judeu distante do Harlem, agora admitia publicamente a meta capitalista de auferir lucro da arte, na contramão do BARTS, que pregava o teatro politizante e gratuito levado às massas nas comunidades pobres negras.

Turner, por outro lado, até onde este autor pôde constatar, jamais afirmou não compartilhar dos mesmos objetivos educativos e politizantes do BRT, nem que apoiava essa ou aquela proposta integracionista. Mas foi o que seu artigo e posterior financiamento de uma instituição branca sinalizaram.

Em 1966, após a publicação de seu artigo, The Ford Foundation chamou Turner para financiar uma companhia negra em Nova York, com um aporte inicial de US\$434.000 e um total de US\$1.2 milhão nos três primeiros anos, tendo início em 1 de abril de 1967.⁷²

À parte a crítica do BARTS de que *Day of Absence* era uma peça descomprometida com a causa negra e que sua companhia teatral NEC era assimilada e superficial, os registros de bilheteria mostram que no início 80%

⁷² *Ib.*: 399.

de seu público era composto por brancos e 20% por negros, invertendo-se após o quinto ano de sua existência⁷³.

Por outro lado, o próprio BARTS era sustentado por verbas oriundas de um programa social (o Harlem Youth Project) de incentivo às artes do presidente Lyndon Johnson para comunidades pobres.

Contudo, mesmo à revelia da censura dos dramaturgos do BRT e de outros artistas partidários, a dependência financeira de instituições brancas não era o único ponto em comum em suas peças.

Day of Absence, que também foi encenada em 1965 como The First Militant Minister, revela igual e coincidentemente (?) o apelo a recursos típicos do humor farsesco, bem como outros elementos convencionais tais como a troca de identidade (função), um único ato, tipificação de personagens e conversão/transformação.

O enredo de Day of Absence, que contou com 25 personagens, incluindo o próprio Turner, todos representados por atores negros com os rostos pintados de branco, em um menestrel ao avesso, é bastante simples e trivial. Não há, como dito anteriormente, nada de novo na idéia do desaparecimento dos negros e na assunção forçosa de suas funções laborais pelos brancos.

⁷³ Ib. : 404.

Seu desenvolvimento ocorre pelo humor burlesco, propositadamente exagerado na tipificação à moda dos coronéis sulistas na figura do prefeito *Lee* da cidade vítima do sumiço dos negros, o qual não é explicado – simplesmente desaparecem e reaparecem no dia seguinte, porém propiciando aos brancos a prova definitiva da importância e força do trabalho dos negros.

O desaparecimento surreal rompe o status quo de *aparente* serenidade social da cidadezinha. Dois sujeitos brancos em frente às suas lojas observam o movimento na rua em um tom de letargia, preguiça:

*CLEM: Acho que você está certo (Tenta retornar à sonolência, mas não consegue).... Desculpa, Luke, mas tem certeza que não tem nada errado hoje....?*⁷⁴

O sumiço irá *converter* senhores em servos ao descobrirem estupefatos que eles mesmos terão de assumir as tarefas indesejadas executadas pela população negra como as das empregadas domésticas, cozinheiras, mordomos, mães-de-leite, faxineiros, coveiros, engraxates, lixeiros, limpadores de fossas, etc.

A peça dedica-se a fazer emergir aquilo que geralmente passa despercebido pelos brancos e negros, ou seja, passa do estado de sonolência no qual os anseios de igualdade racial acham-se adormecidos pela repressão branca para o caos absoluto da população que não sabe nem mesmo cozinhar ou trocar as

⁷⁴ CLEM. Guess you right. (Attempts return to somnolence but doesn't succeed.) . I'm sorry, Luke, but you sure you don't feel nothing peculiar . . . ?

fraldas de seus bebês, culminando no atentado pela mesma população à vida do prefeito que não consegue persuadir os negros a voltarem.

Ao passo que nas demais peças deste trabalho o embate dialógico se dá pessoalmente entre os senhores e servos, o mesmo ocorre em *Day of Absence* entre a voz do prefeito, representando a classe dominante branca, e a total e silenciosa ausência dos negros. Não há contra-argumentos verbais, mas estão lá, bem visíveis, materializando-se em cada cena e no agravamento dos efeitos do desaparecimento da mão-de-obra.

Cena de *Day of Absence* (Fabre, 1983:109)

O prefeito, que não poupa adjetivos estereotipados aos negros (filhos da puta, preguiçosos, inúteis, etc.), assume o tipo fanfarrão e tolo que, apesar das ameaças aos negros para que voltem ao trabalho imediatamente, admite suas bravatas até chegar ao ponto de implorar de joelhos.

Na tentativa de ajuda, outros municípios vizinhos enviam alguns de seus negros, em referência ao exército de reserva que tratamos aqui, mas que também desaparecem inexplicavelmente ao cruzarem os limites da cidade.

A peça também se vale de outros tipos sociais e incorpora a religião por meio da inclusão do reverendo branco da cidade que classifica o evento como blasfêmia, reafirmando uma vez mais a ideologia puritana do povo *escolhido*

“(...) exercemos nosso direito concedido por Deus de dizer o que eles têm que fazer”.⁷⁵

O direito divino de dominar também é confirmado pelo grão-dragão da organização cívica mais ativa da região, a Klu Klux Klan.

Enfim, uma série de cenas cômicas que levam a população branca da surpresa perante o sumiço dos negros à ameaça aos mesmos, daí à súplica e então à fúria, culminando em uma massa desorientada em uma “orgia de destruição, furor na forma de tumultos, pilhagem e todas as demais aberrações de uma cidade mergulhada na desordem frenética”.

⁷⁵ (...) we exercise our God-given right to tell 'em when to git!

Nessa peça, as falas do prefeito (a personagem que incorpora a representação da sociedade branca) transparecem o princípio hegeliano de satisfação laboral que o servo pode alcançar, mas que é impossível ao seu senhor, uma vez que ele não trabalha.

Hegel⁷⁶ analisa a história da consciência humana e suas relações com o mundo e os objetos reais. Essa história é a história do espírito de que o homem é portador. Hegel, a seguir, destaca que o trabalho é muito mais do que a simples produção em si, que é fruto da necessidade física, é sim a forma maior de auto-reconhecimento. É através do trabalho que o homem reconhece-se a si mesmo e é reconhecido por outros, o que lhe causa satisfação.

Para o mesmo Hegel, o desejo e a carência de reconhecimento levam à luta entre os homens, abordando então, mais especificamente, a relação entre o senhor e o escravo.

O senhor é aquele que, para ser reconhecido e alcançar a satisfação espiritual, arrisca sua própria vida na luta pela dominação do escravo. Nesse ato de coragem, o senhor eleva-se espiritualmente. Porém, resolve não aniquilar o adversário para que este possa testemunhar sua vitória. Nesse plano, o escravo estaria assim em posição espiritual inferior ao senhor pois, para salvar sua vida, renunciou à sua liberdade.

Essa luta para Hegel não é vista de forma materialista, ou seja, resultante de

⁷⁶ Hegel, 1985.

contradições reais, mas idealista, como a atitude do espírito na tentativa de ser reconhecido. Dessa forma, esse desejo de reconhecimento não é motivado por razões concretas, mas, ao contrário, espirituais.

O senhor é superior ao escravo porque arriscou o material (sua vida) por algo espiritual (reconhecimento). O escravo, ao contrário, trocou o espiritual pelo material (sua vida). É por isso que o senhor submete o escravo, o que resulta em dupla superioridade – tanto no plano espiritual quanto no material.

Por outro lado, Hegel considera que o escravo, pelo fato de trabalhar, é capaz de transferir seu subjetivo, vale dizer seu ideal, para o objetivo, o produto real, e então alcançar o auto-reconhecimento. Em outras palavras, o escravo, por meio do trabalho, reproduz-se a si mesmo e é reconhecido, alcançando a autoconsciência.

Opostamente, o senhor não trabalha. Daí a superioridade final do escravo sobre o mesmo – o escravo faz seu espírito tomar forma material. O senhor, embriagado pelo ócio, não tem autoconsciência por não se salvar pela transformação do ideal em material.

O fato de o escravo permanecer “*fisicamente*” submisso ao senhor parece não importar para Hegel – sua superioridade espiritual lhe basta. Não há, portanto, lutas entre classes, por exemplo.

Por outro lado, Marx também reconhece o trabalho como a expressão de nossa existência, o elemento essencial que nos liga à natureza; contudo, o mesmo não é digno quando seu fruto nos é alienado.

Contudo, com o emprego da sátira, as falas do prefeito (e de outros brancos), ancoradas nessa visão hegeliana, tentando ‘convencer’ os negros a voltarem ao trabalho, caem em total descrença:

REPÓRTER: Contratados segundo os salários vigentes, é claro?

ASSESSOR DO PREFEITO: Deus me livre! Dinheiro não é importante. Isso os tornaria ainda piores. Nosso objetivo é melhorar o comportamento ético dos negros. “Reabilitação Através da Participação Positiva” é um outro slogan que temos. Todas as mães solteiras, pais que fingem estar doentes para não trabalhar, crianças bastardas e avós incapazes são mantidos ocupados por meio da terapia músculo-construtiva. Isso afasta os negos de suas inclinações amorais ao prazer e amor.

REPÓRTER: Eles são voluntários nesses projetos-piloto?

ASSESSOR DO PREFEITO: Claro que não! São notórios vagabundos. Quando disse que o programa é voluntário, me referi aos cidadãos brancos que em massa se voluntariam colocando à disposição suas casas, escritórios, equipamentos e pessoas para uso na “Operação Ascensão Espiritual”. Jamais deixaríamos isso nas mãos dos negos. Jamais o projeto sairia do papel!... Não, não. Na verdade, eles não têm

escolha. *“Trabalhar ou Morrer de Fome” é outro slogan que usamos para estimular a consciência negra do que é bom para a sobrevivência.*⁷⁷

Isso faz lembrar “Casa-Grande e Senzala” de Gilberto Freyre, o qual defende que o convívio entre escravos e senhores e a miscigenação no Brasil deram-se de forma harmoniosa, realmente singular na história da colonização entre europeus e negros, como a casa-grande foi capaz de abrigar a senzala, e não excluí-la do desenvolvimento da terra⁷⁸. Esse mesmo argumento de ‘senhores bondosos’ e ‘servos voluntários’ parece ser recuperado por Peter Fry⁷⁹, professor da UFRJ que viveu na África de colonização britânica e também no Brasil e Moçambique, enfatizando como a colonização ibérica distingue-se daquela britânica por evidenciar *traços* da “democracia racial”.

Trata-se da visão fantasiosa e ideologicamente comprometida de quem que olha para o campo, para as plantações onde os negros trabalhavam sob o jugo, da varanda da casa grande e quer enxergar o paraíso que não estava lá.

⁷⁷ ANNOUNCER. Hired at prevailing salaried rates, of course?

AIDE. God forbid! Money is unimportant. Would only make 'em worse. Our main goal is to improve their ethical behavior. "Rehabilitation Through Positive Participation" is another motto of ours. All unwed mothers, loose-living malingering fathers, bastard children and shiftless grandparents are kept occupied through constructive muscle-therapy. This provides the Nigra with less opportunity to indulge his pleasure-loving amoral inclinations.

ANNOUNCER. They volunteer to participate in these pilot projects?

AIDE. Heavens no! They're notorious shirkers. When I said the program is voluntary, I meant white citizens in overwhelming majorities do the volunteering. Placing their homes, offices, appliances and persons at our disposal for use in "Operation Uplift." . . . We would never dare place such a decision in the hands of the Nigra. It would never get off the ground! . . . No, they have no choice in the matter. "Work or Starve" is the slogan we use to stimulate Nigra awareness of what's good for survival.

⁷⁸ Com relação à parte do trecho da peça traduzido mais acima, quando especificamente faz referência a “isso afasta os negos de suas inclinações amorais ao prazer e amor”, notemos que em Casa-Grande e Senzala, Freyre lembra que a negra da senzala abria as pernas ao primeiro desejo do sinhô-moço “com sua docilidade de escrava”, tudo ocorrendo segundo um desejo e não uma ordem do senhor. Freyre, 2002: 470.

⁷⁹ Fry, 2005.

Como dito, Day of Absence possui enredo bastante trivial. É o acúmulo de cenas cômicas diversas sobre o mesmo assunto e da mesma perspectiva branca – tentativa e fracasso repetidos *ad infinitum* de persuadir os negros a voltarem.

Insiste na seqüência de cenas variadas da vida cotidiana da cidade, mas que dependem inteira e exclusivamente da mesma fonte de trabalho. Resgata o pensamento de paralisação ou greve já antecipado por “Black no More” em 1931.

Vale lembrar também que a troca de papéis *converte* os negros de um produto de valor insignificante ao mais valorizado, porém ainda produto.

Diferentemente da peça The First Militant Minister, a qual incita a população negra a parar a cantoria e partir para o pau, a ausência da força de trabalho em Day of Absence leva os próprios brancos a quebrarem tudo. No final, inclusive, atentando contra a vida do prefeito, que escapa por pouco.

Essa inversão de papéis, porém com o mesmo resultado, parece enfatizar de fato a natureza pacifista de sua moral, sinalizando que os negros não precisam apelar à violência para terem seu valor reconhecido. O dia de ausência ao qual a peça se refere é o cruzar dos braços.

Não é à toa que Day of Absence, ao lado de Los Vendidos do lado chicano, é a peça ‘étnica’ mais encenada até hoje nas escolas de ensino primário e

secundário nos Estados Unidos. Também é encenada até hoje em manifestações grevistas como um chamado à conscientização negra.

Sua relevância até a atualidade, principalmente no assim intitulado dia da diversidade étnica celebrado em escolas e empresas dos Estados Unidos, é o fruto de sua promoção pelo *establishment* que viu com esperteza, desde o convite feito a Douglas Turner pelo New York Times, a chance de fomentar a imagem de um integracionismo ‘harmônico e pacífico’ por meio dessa peça e sua companhia teatral como modelo e resposta às reivindicações do movimento dos Direitos Civis, em uma época quando distúrbios e confrontações civis nos centros urbanos eram a tônica. O próprio fato de mostrar o prefeito suplicando no final evidencia a possibilidade de um *acordo* pacífico, sem violência, entre brancos e negros.

Essa promoção do *establishment* também pôde ser vista na posse do primeiro presidente negro dos Estados Unidos, Barack Obama, quando abundaram referências ao legado de paz de Martin Luther King, assassinado em 1968, porém sem nenhuma menção ao suposto legado de Malcolm X, que, querendo a mídia ou não, também teve importante cota de relevância na criação e desenvolvimento do movimento negro de reivindicações.

O fato é que a ‘história oficial’ apagou quase todos os traços que não lhe interessavam.

Prova disso foi a dificuldade deste autor em encontrar material relevante, mesmo de caráter apenas descritivo, sobre o BARTS e suas peças, e menos ainda crítico, face à afluência de recursos disponíveis sobre o NEC.

As críticas de seus pares negros do BRT diziam que Day of Absence era uma peça superficial que reforçava os estereótipos negros e incentivava sua inação. Por outro lado, as críticas do lado branco, como a de Cylenna Syse⁸⁰ no jornal Chicago Suntimes de 1967, afirmavam ser a peça muito ‘cansativa’, além de provar que “as sátiras de atores e dramaturgos negros fracassam em sua execução”, em demonstração de puro darwinismo social, ou seja, fracassam devido ao aspecto racial que os geneticamente impediu de produzir algo de qualidade.

Ademais, era corrente o velho argumento de que a peça fez sucesso pois “prega aos já convertidos”. Entretanto, não me parece destinada aos convertidos – estes já estão engajados. Destina-se a despertar os não convertidos, os assimilados e os fura-greves.

⁸⁰ In “Black World/Negro Digest” March, 1967, Barrow, William, pg. 49.

COMMEDIA DELL'ARTE, TIPIFICAÇÃO E DRAMÁTICO

Enquanto nas peças de Valdez, *Las Dos Caras del Patroncito* e *Los Vendidos*, é o senhor e seu representante (Senhorita JIM-enez), respectivamente, que vão até os servos para dissuadi-los da greve e comprar um ‘rosto pardo’ para os comícios do governador, são os negros que vão até o senhor para seqüestrá-lo na peça *Black Ice*. Essas duas situações resultam no mesmo, isto é, a troca de papéis.

Na peça *Black Ice*, também ocorre essa troca de papéis: o *senhor* deputado branco torna-se refém dos negros ativistas.

Assim, observa-se que as peças empregam a *inversão dos papéis* como recurso e oportunidade para desnudar ao público o teor real da relação entre senhores e servos.

Por outro lado, a exemplo do que pudemos observar em *The First Militant Minister* e *Day of Absence*, devemos atentar ao fato de que o recurso da inversão de papéis em *Las Dos Caras del Patroncito* não é novo, nem seu enredo, exatamente como o de *Day of Absence*, que é no mínimo ‘parecido’ com o de “*Black no More*” de 1931.

Em 1725, Pierre de Marivaux (1688-1763), célebre autor de comédias dell’arte, escreve *A Ilha dos Escravos* (*L’île des esclaves*). Nessa ilha de faz-de-conta, manda a lei que os escravos devem se tornar senhores e estes, escravos. Assim, os ex-senhores passam a ter novos nomes, casas, alimentação e também trabalho duríssimo no campo. Não demora muito para sentirem na

pele a triste condição a que submeteram os seus escravos, bem como o quanto haviam sido injustos com os mesmos.

Concretizada essa conscientização, voltam a ser senhores e os antigos escravos, escravos uma vez mais.

Apesar de não ser um elemento comum na Commedia dell'arte, fica evidente o caráter social investigativo da peça ao opor classes sociais no palco e o desfecho na lição moral humanitária. Foi necessária a transformação física do senhor em escravo para o primeiro reconhecer a injustiça, e é exatamente o que ocorre na peça Las dos Caras del Patroncito.

Embora a peça A Ilha dos Escravos traga consigo uma profundidade maior de reflexão política no que tange aos conflitos de classes sociais, que não é própria da Commedia dell'arte, ainda mantém seus elementos principais, como a presença e conflito entre senhores e servos, nobres e plebeus.

Essa semelhança de enredo entre a peça Las dos Caras del Patroncito e A Ilha dos Escravos não pára aí.

O Patroncito é o personagem de um fazendeiro rico, um playboy dos anos 60 do tipo valentão, que se vangloria o tempo todo de sua coragem e riqueza, porém recorre sempre ao seu capanga armado e reconhece por fim que nunca trabalhou na vida – herdou tudo! À parte suas conquistas e demonstrações de verdadeira bravura, na hora 'h', quando fisicamente troca de papel com o

camponês, reconhece choroso que é muito pouco o que paga ao camponês .

Seu interlocutor, o camponês, transforma-se de um personagem tímido, submisso e aparentemente atrasado no senhor absoluto da situação. É pobre, porém astuto, conseguindo inverter totalmente a situação.

Essa descrição dos tipos sociais como o camponês burro e o senhor sábio é recorrente no teatro popular desde as Farsas medievais, como pudemos atestar anteriormente em A Farsa do Mestre Pathelin.

A Commedia dell'arte⁸¹, também conhecida como Commedia all'improvviso ou Commedia de máscaras, surgiu na Europa no início do século XVI, prolongando-se até o século XVIII, embora até hoje possamos vê-la em alguns grupos teatrais.

Surgiu com as encenações realizadas por companhias teatrais itinerantes que se apresentavam em palcos improvisados sobre carroças em praças e feiras públicas. Seus enredos típicos envolviam duelos, desencontros e disputas, nobres e plebeus e suas manobras e ardis diversos para enganar uns aos outros. A troca de papéis gerava situações cômicas exageradas ao extremo.

Essa inversão de identidades freqüentemente findava com uma lição de moral popular como, por exemplo, o ladrão que acaba roubado, o traidor que acaba traído, etc.

⁸¹ Berthold 2001; Pavis 2001; Rudlin 1994. Magaldi 2000; Vendramini 2001. Richardson 1991.

Seus atores eram profissionais e usavam meias-máscaras, apresentando-se em suas carroças de viagem, cuja parte de trás era geralmente utilizada como camarim, peças mais ou menos improvisadas, porém com roteiro fixo segundo um esquema orientador que permitia flexibilidade aos atores, com uma série de personagens fixas, *tipi fissi*, que eram vividas sempre pelos mesmos intérpretes.

Esses tipos incluíam, por exemplo, nobres ricos, servos (*lazzi*) esfomeados, porém astutos, como o Arlequim na peça de Carlos Goldoni “Arlequim, Servidor de Dois Amos”, na qual o servo esfarrapado esforça-se para servir a dois patrões para ganhar um pouco mais, porém causando inúmeras confusões; tipos militares como o Capitano, fanfarrão que se gaba de suas proezas e conquistas heróicas em batalhas sangrentas, mas revela-se ao final um covarde contumaz (a espada geralmente estava soldada à bainha); os ‘*dottori*’ (‘dotores’), geralmente médicos ou advogados, pedantes portadores de falsa erudição, porém incrivelmente ingênuos, não percebendo seu papel ridículo (*deadspan*); o pantaleão, o comerciante veneziano rico e matreiro, a columbina, que é uma criada inteligente sempre à procura de vantagens, e outros tipos.

Um outro recurso típico da Commedia dell’arte era a diminuição e o aumento de suas personagens, tal qual na peça *Las Dos Caras del Patroncito*, na qual a bravata do patrão é intensificada e o enobrecimento do camponês ao não ficar com as riquezas do patrão é aumentado.

Assim, nota-se que o Teatro Campesino nas duas peças aqui estudadas retoma não apenas o “esquema” inerente da Commedia dell’arte, mas também seus tipos fixos e *modus operandi* (actos – agitprop).

Os personagens no TC eram caricaturas exageradas para não representarem um indivíduo específico, mas qualquer um que fosse bastante significativo e representativo da classe ali figurada a ponto de ampliar as chances de reconhecimento e crítica por parte do público.

Portanto, a tipificação das personagens das cinco peças deste trabalho é um elemento importante, pois sua previsibilidade redireciona o senso crítico dos espectadores a outros elementos de maior interesse da peça. Nesse caso, os espectadores já convencidos da previsibilidade das personagens passam à análise crítica de suas ações, motivações, propósitos e argumentos que empregam para “enganar” seus interlocutores. A função era a de levar o público à análise da situação representada, olhando-a a partir da perspectiva dos explorados, e não dos exploradores.

*MARTHA: (...) Mas você não tem nada para oferecer a não me enganar.*⁸²

A utilização dos tipos beneficia-se do fato destes serem previamente conhecidos pelo público resultantemente de tradição e convenções já estabelecidas, ou seja, seu *modus operandi* não precisa ser desenvolvido ao

⁸² MARTHA: (...) But you don't have anything to offer me to betray myself.

longo da peça, uma vez que já é conhecido. Daí a sua previsibilidade para poder rápida e objetivamente passar ao tema das peças.

Se não optasse pela tipificação de classes sociais, a caracterização das personagens com base em seus perfis individuais psicológicos ou emocionais, por exemplo, resultaria na identificação da platéia com as personagens, que é um elemento de construção em peças do dramático, ou seja, uma forma fechada que exclui a representação das questões coletivas e históricas.

O Agitprop trabalha com tipos que apresentam características físicas e/ou psicológicas e/ou morais já conhecidas pelo público. A diferença aqui entre os tipos da Commedia dell'arte e os do Agitprop é que logicamente os do segundo possuem função política mais clara e maior.

Quando o TC e o BRT criam seus tipos, isto é, o grupo de revolucionários negros, o patrão fanfarrão, o ladrão negro, o pastor pacifista, o comerciante embrulhão em Los Vendidos, logicamente o fazem em prol da generalização em oposição à individualização das personagens.

São tipos que se prestam a operar como amostras significativas de um todo, sem implicar naturalmente em pobreza ou superficialidade na problematização artística do assunto na ótica do Agitprop.

Em Black Ice, a tipificação é idêntica. São personagens previsíveis e planas,

cujas ações e reações se dão horizontalmente.

A tipificação dos membros do grupo que seqüestra o deputado na peça *Black Ice* é elaborada de forma a levá-los a se comportar e falar como se fossem soldados movidos por ideais nobres e princípios revolucionários, realmente determinados a cumprir sua missão, sempre em comparação à baixeza de caráter do deputado:

MARTHA: (...) Você não pode me comprar! Não estou à venda!

MARTHA (Levanta a arma e dispara; a seguir, caminha em sua direção):

*Nem na morte você tem dignidade!*⁸³

A tipificação está presente também nos títulos: *Las Dos Caras del Patroncito* põe já de antemão em evidência as mentiras do patroncito em sua tentativa de manipulação do camponês, revelando sua outra face (verdadeira).

Com relação ao título da peça, *Black Ice*, a ambigüidade das traduções literal e figurativa de *Black Ice*, ou seja, gelo negro e camada fina e perigosa de gelo difícil de se ver na pista, respectivamente, aponta para a situação delicada em que se encontram seus personagens, não apenas com relação denotativa ao gelo fino perigoso, ao suspense sobre a firmeza ou não da superfície que acolherá seu próximo passo, mas também, conotativamente, seu desfecho, o gelo fino que paradoxalmente não é branco – é negro e traiçoeiro porque é difícil de se ver, conforme observado pelo personagem Green, atuando como

⁸³ MARTHA: (...) You can't buy me! I'm not for sale!

MARTHA: (She raises the gun and fires, then walks toward him.): You didn't die very well!

arauto da tragédia inexorável, quando diz que "É o que você não vê que às vezes te mata".

A tipificação dá-se igualmente no tratamento entre as personagens-membros do grupo de militantes por 'irmão', demonstrando respeito mútuo.

Em suas falas, deixam transparecer a existência de uma hierarquia entre eles, bem como sua organização na forma de uma célula que é parte de um órgão maior quando Green afirma a J.D.:

GREEN: E você? Tinha ordens para não matar neste projeto.

J.D.: Martha, Yargo me deu uma ordem direta. Você quer que eu desobedeça à ordem dele?⁸⁴

O diminutivo do título, Patroncito, claramente presta-se a derrubar a impressão que os chicanos alimentavam em relação aos patrões ricos e poderosos, superar o medo de aproximação, diminuindo-lhe a importância, e não o uso do diminutivo como forma afetiva. No texto, esse medo é expresso diversas vezes pelo Patroncito assegurando ao camponês de que não precisava ter medo dele:

PATRONCITO: Você não tem medo de mim, boy? (CAMPONÊS faz que sim) Hein, boy? (...)

⁸⁴ GREEN: Aren't you? You were ordered not to kill on this project.

J.D.: Martha, Yargo gave me a direct order. You want me to disobey an order?

*CAMPONÊS: (...) mas é melhor ir trabalhar agora porque meu Patroncito não gosta de me ver conversando com estranhos.*⁸⁵

Os nomes das personagens revelam tipos conhecidos na época pelo público do TC. O personagem Honesto Sancho de Los Vendidos era uma alusão a um comercial na TV na década de 1960 por um vendedor de carros usados chamado Honest John. Logicamente, Honesto Sancho, ao vender ‘chicanos usados’, incorpora o tipo do coyote, isto é, o famoso ‘gato’ que cobra dos mexicanos para atravessá-los pela fronteira México-Estados Unidos.⁸⁶

A tipificação nas peças do TC era aplicada não apenas aos personagens em si, mas igualmente às suas falas, também misturando o inglês ao espanhol, a exemplo dos dialetos empregados na *Commedia dell’arte* para distinguir servos e patrões. Na peça “*Los Vendidos*”, a senhorita Gimenez tenta fazer seu nome soar mais anglo-saxão adotando um “JIM-enez”.

Outro recurso utilizado no auxílio da tipificação dos personagens era o uso de máscaras (como a de porco do Patroncito em “*Las Dos Caras do Patroncito*”).

O recurso da máscara não caracteriza um padrão específico, mas todos eles. A máscara, amplamente utilizada na *Commedia dell’arte*, é também impermeável, não permite a passagem da fisionomia pessoal do ator, não havendo psicologização nem do ator nem da personagem nesta forma de teatro político,

⁸⁵ PATRONCITO: Aint' you scared of me, boy? (FARMWORKER nods.) Huh, boy?
FARMWORKER: But I better get to jalar now because my patroncito he don' t like to see me talking to strangers.

⁸⁶ Nesse sentido, ver minha tese de mestrado conforme bibliografia.

evitando também a possibilidade de empatia por parte do público, assegurando o distanciamento necessário.

A máscara amarela de porco usada pelo Patroncito exibida logo quando sai da limusine imaginária reforça seu tipo e sátira.

Apesar de a figura do porco poder variar de cultura para cultura, alguns traços parecem ser universais – sua insaciabilidade, metaforicamente referindo-se à ganância, ainda mais quando acrescida do emprego do charuto, típico ícone do poder dos magnatas capitalistas e senhores latifundiários.

Assim, a máscara funciona como um elemento de distanciamento. Por outro lado, o camponês não usa máscara. Haveria aí um estímulo à identificação entre ele e o público, considerando também que o tipo geralmente assume o papel de porta-voz das opiniões do autor no teatro político?

Embora em *Black Ice* não haja o emprego de máscaras, a tipificação de seus personagens é igualmente eficaz.

Ao passo que o público de *Las Dos Caras del Patroncito* não pode ver o rosto do patrão, em *Black Ice* é o deputado que não pode inicialmente ver os rostos de seus seqüestradores. Porém, cientes de que seu irmão não será solto, o anonimato não lhes vale mais:

YARGO: J.D., tire a mordaça da boca dele e o desamarre.

*J.D.: Mas aí ele vai saber quem nós somos.*⁸⁷

O tipo do fazendeiro branco poderoso e cruel é reforçado na peça *Las Dos Caras del Patroncito* por elementos paralingüísticos indicados no texto e pelas diversas rubricas presentes como, por exemplo, o poder expresso pelo olhar demorado do Patroncito sobre a amplitude de suas terras, o tom sempre assertivo de sua fala, a arrogância como afasta o camponês quando este quer lustrar seus sapatos, a segurança de suas palavras quando afirma possuir uma parte do Bank Of America, ou ainda sua pseudo-superioridade entrando no gabinete do governador para demiti-lo (tell him off!).

Em *Black Ice*, o tipo do opressor se faz por igual arrogância em suas falas ("Eu sou um Deputado! Vocês não podem seqüestrar um funcionário do governo!", "Você ficaria surpresa com o poder de um Deputado. Mandamos neste país") e também pelos nomes utilizados pelos negros militantes para descrevê-lo ("Seu açougueiro! Cachorro!").

Observa-se que o tipo do deputado é reforçado pelo fato de em nenhum momento ser revelado seu nome. Ao contrário, é descrito com termos que remetem ao histórico de um povo de assassinos, sendo o deputado seu representante:

MARTHA (caminha em sua direção e saca uma pistola): Você, o príncipe dos ladrões me chama de louca? Você que enganou o mundo, roubou e

⁸⁷ YARGO: J.D., take that gag out of his mouth and untie him.
J.D.: But he'll know who we are.

*assassinou em nome de um Deus, me chama de louca? Você, que assassinou metade do mundo me chama de louca? Seu filho da puta!*⁸⁸

Se por um lado os opressores brancos nas peças são apresentados como tipos, estes mesmos tipos tomam seus interlocutores também como tais :

Patroncito: Você é um dos novatos, huh? Você vem do...

Camponês: México, senhor.

Patroncito: 'É isso mesmo! Você está certo, Pancho.

Camponês: (Sorrindo) Pedro.

Patroncito: Juan...?

*Camponês: Pedro.*⁸⁹

YARGO: Você sabe quem é John Chambers? Tenho certeza que sim.

*DEPUTADO: O terrorista! O Nacionalista Negro fanático! Vai ser enforcado por tentar derrubar o governo (...)*⁹⁰

Ao passo que o Patroncito faz o tipo rico, arrogante e ingênuo, o deputado faz o tipo convicto sem caráter.

⁸⁸ MARTHA (She walks over to him and pistol-whips): You, the prince of thieves call me insane! You who cheated the world and robbed and murdered in the name of a God —hell! Call me insane! You, who butchered half the world. Call me insane! You degenerate bastard!

⁸⁹ PATRONCITO: You're one of the new ones, huh? Come in from...

FARMWORKER: México, señor.

PATRONCITO: You're okay, Pancho.

FARMWORKER: (Smiling.) Pedro.

PATRONCITO: Juan...?

FARMWORKER: Pedro.

⁹⁰ YARGO: Do you know who John Chambers is? I'm sure you do.

CONGRESSMAN: The terrorist! The fanatical Black Nationalist. He's going to be hanged for attempting to overthrow the government.

VALDEZ E A COMMEDIA DELL'ARTE

Valdez, autor das duas peças chicanas aqui estudadas, jamais ocultou ter feito parte do grupo teatral San Francisco Mime Troupe, fundado em 1959 por Ronnie Davis, ainda em funcionamento.

Com o objetivo explícito de derrubar o capitalismo, o grupo era basicamente composto em seu início por universitários brancos desistentes. Pobres, sem vinculação a nenhum programa governamental ou privado de fomento à arte, apresentavam suas peças e logo em seguida passavam o chapéu.

Recuperando aspectos e técnicas da Commedia dell'arte e do Agitprop, não era um grupo simpático do ponto-de-vista das autoridades em suas mensagens subversivas em peças curtas em praças públicas e no campus universitário.

Na verdade, a radicalização de sua proposta de derrubar o capitalismo levava-os a encenar também em frente a conjuntos de prédios de escritórios no centro da cidade de São Francisco quando o propósito de subversão da peça era endereçado a trabalhadores administrativos como, por exemplo, na peça intitulada "Telephone".

Nessa peça, um dos personagens liga para a telefonista para que esta complete sua ligação com seu guru em Nova York. A telefonista, por sua vez, pede que deposite tantas moedas, causando a ira do interlocutor.

Ela sugere então que ligue de sua casa, e ele responde não ter telefone, as ligações telefônicas deveriam ser grátis para todos, retruca.

O SFMT apresentando-se em São Francisco em 1971 (Weisman, 1973: 86)

Assim, a telefonista, a qual também deveria ser bicho grilo da época, sugere que ele debite a conta do seu telefonema no cartão corporativo do Bank of America, dando instruções bem claras ali na praça de como ‘montar’ o número segundo uma lógica que o grupo teatral de alguma forma havia descoberto.

Esse caráter de sabotagem ao sistema também está presente em outras suas peças.

Partindo de São Francisco para Delano, Valdez encontrou sustentação financeira para o desenvolvimento de seu teatro que o San Francisco Mime Troupe não tinha – o sindicato dos apanhadores de uva.

E foi do San Francisco Mime Troupe que vieram os elementos da *Commedia dell'arte*^{91 92} presentes nas peças de Valdez; porém, certamente uma *Commedia dell'arte* segundo a ótica desse grupo teatral, segundo suas renovações.

Por outro lado, é pertinente observar que as peças da *Commedia dell'arte* possuíam, como afirmado, um caráter popular bastante forte, um teatro de praças e feiras, sendo a sátira a figuras e eventos públicos um de seus elementos principais. Contudo, é difícil dizer que todas suas peças, tanto da vertente italiana quanto da francesa, incorporavam o mesmo grau de equilíbrio entre puro entretenimento, com piadas irreverentes, tramóias diversas, duelos dramáticos, etc., e o teor sócio-político de caráter denunciador, uma vez que se trata de uma forma teatral que se prolongou, entre seu nascimento e morte, por dois séculos.

Mas é certo afirmar que esse aspecto, digamos, denunciador social e moral das peças era incorporado em meio a piadas e bordões, duelos por causa de

⁹¹ Weisman, 1973.

⁹² Por outro lado, Valdez, autor das duas peças chicanas aqui estudadas, jamais ocultou ter feito parte do grupo teatral San Francisco Mime Troupe [..], fundado em 1959 por Ronnie Davis, ainda em funcionamento. Valdez passou pelo SFMT precisamente em 1964, por um período breve mas decisivo. No ano seguinte ele deixa o SFMT e funda o TC. O SFMT se encontrava em plena fase de utilização da linguagem da *Commedia dell'arte*, que se estenderia até mais ou menos 1967. No mesmo ano em que Valdez funda o TC, o SFMT encena um Brecht: *A Exceção e a Regra*, e logo a seguir *O Tartufo*, de Molière, que acaba sendo a última das montagens com o emprego de linguagem de *Commedia dell'arte*.

adultérios, pancadarias, artimanhas de ricos ludibriando pobres e vice-versa.

Como as Moralidades que foram proibidas pela Igreja quando passaram a combinar o profano e o político aos temas religiosos, o aspecto satírico denunciador levou também, por exemplo, a companhia italiana Comédiens du Roi a ser expulsa da França em 1697 por ter representado Madame de Maintenon na peça *La Fausse Prude*, a qual era protegida do rei Luís XIV.

Esse elemento de troca de papéis, por exemplo, de o plebeu tomar a riqueza do nobre, tinha de fato suas limitações, conforme demonstrado na peça *A Ilha dos Escravos* de Marivaux, a qual termina com o retorno ao status quo, porém agora sem tanta crueldade quanto antes.

Ir além disso significaria afrontar os poderosos. Parar nesse ponto significaria três coisas relevantes: primeira, o dramaturgo garantiria a satisfação popular por mostrar o patrão ocupar o lugar do servo; segunda, haveria posteriormente na peça o reconhecimento do valor dos servos pelos senhores que concederiam a partir de então um tratamento mais digno a eles; terceira, garantiria também a satisfação dos nobres, os quais, depois do susto da suposta sublevação, assistiam suas personagens representantes na peça retomarem seu lugar de direito, agora vistos como seres sábios e bondosos, capazes de reconhecer o sofrimento de seus servos e garantir-lhes o alívio.

A satirização nas peças do TC, de cunho da *Commedia dell'arte*, é utilizada pela ironia.

Como lembra Berthold⁹³, a comédia era coisa de pobres e a tragédia, de nobres. Porém, quem ri por último ri melhor, diz a sabedoria popular, uma vez que outra forma de distinguir a comédia da tragédia é que a primeira, embora com seus plebeus, começa mal e termina bem, e a segunda, mesmo com toda sua pompa e circunstância, começa bem para terminar mal.

A escolha da ironia como elemento fundamental constitui um recurso valiosíssimo para *Las Dos Caras del Patroncito* e *Los vendidos*, uma vez que a ironia requer a participação do espectador em desvendar-lhe o sentido oculto, em ultrapassar seu sentido primeiro e descobrir o que há verdadeiramente por trás da realidade representada.

Esse convite à crítica, à não-percepção ingênua, desfaz a ilusão do discurso evidenciado pela fala da personagem, estimula o distanciar-se da realidade dramática e estabelece um elo de competência intelectual com sua própria realidade.

A ironia constitui um código de significado fechado de uma determinada personagem que afirma *isso* para na verdade dizer *aquilo* ao seu espectador, o qual se torna cúmplice ao desvendar seu cerne. Assim posto, a ironia requer a capacidade de percepção crítica do espectador. Por exemplo, a figura estereotipada do Patroncito, sua confissão ‘sentida’ em desejar ser um de seus “próprios meninos” e seu tom confessional garantem a percepção desse *aquilo*

⁹³ Berthold, 2001: 341.

por meio do humor. O mesmo aplica-se ao tipo da Sra. JIM-enez em Los Vendidos.

O contato entre o camponês e o Patroncito é percolado pela malandragem de ambas as partes na tentativa de persuasão do seu interlocutor. O camponês finge-se ingênuo e dócil, quando em verdade é extremamente manipulador.

Black Ice não emprega sutilezas, não lhe interessa persuadir o deputado. Impõe-se por marteladas.

Não é possível dizer que o recurso da ironia foi selecionado pelo TC por mero acaso ou que o BRT optou pelo enfrentamento de igual forma.

Imaginemos o contrário, o TC adotando a atitude do BRT em suas peças e vice-versa!

A adoção do enfrentamento pelo BRT transparece o esgotamento na realidade física e histórica dos recursos pacíficos empregados pelos negros para garantir seus direitos civis; em outras palavras, este é o ápice de tentativas integracionistas e pacifistas prévias malfadadas. Por outro lado, a opção do TC é resultante da fragilidade da condição de ilegalidade dos trabalhadores mexicanos na Califórnia.

Valdez empresta, em maior ou menor grau, da Commedia dell'arte seus *tippi fissi* e humor, por exemplo, mas injeta outros elementos mais próximos próprios do Agitprop e, conseqüentemente, dos autos sacramentais.

Assim, suas peças aqui tratadas se vestem de um mosaico de aspectos dramáticos diversos, porém não heterogêneos.

O que podemos observar é que Valdez apropria-se aqui e acolá de recursos e técnicas de fato variadas, mas as harmoniza em um produto final que não promove a catarse, nem a identificação entre personagens e público nem a forma fechada. Ao contrário, vale-se do embate dialógico irônico entre senhores e servos para eliminar a ilusão, expor o estudo de motivações e artimanhas de manipulação ideológica e provar o potencial de transformação do status quo.

Como no teatro brechtiano, o confronto ocorre entre tipos (senhores e servos) não personalizados, ou seja, não se trata do conflito de homem contra homem, mas contra um sistema econômico que é o senhor e causa da desigualdade apresentada.

MANIPULAÇÃO

A tentativa persuasão pelo Patroncito do camponês permite desnudar ao público o porquê de querer mantê-lo submisso, expõe suas riquezas, seu poder e ganância.

Quando o *patrón* desce para o campo para conversar com o camponês, não está ali somente para convencê-lo a não engrossar as fileiras dos camponeses

em greve, está ali também para provar ao camponês sua competência, poder, riqueza e superioridade, e daí justificar o direito que tem de ser seu senhor.

Por outro lado, essa mesma arrogância é mostrada pela Senhorita JIM-enez e mesmo pelo deputado – pelo menos inicialmente.

Também, deve-se ressaltar que não há em Black Ice nenhuma tentativa de persuasão do deputado em si. Trouxeram-no seqüestrado para negociar com o governo a soltura do irmão.

Enquanto nas peças do BRT aqui abordadas fala-se em matar o deputado, ir à cidade e quebrar tudo, nas peças do TC, a ação subversiva (a greve) transcorre de forma pacífica. No lugar da ameaça, está o ludíbrio. Isso parece ser o resultado do próprio processo histórico vivido por seus respectivos povos. A radicalização do BRT é o resultado de inúmeras outras tentativas pacíficas, porém infrutíferas, de integração social por parte dos negros. O seqüestro e a execução do deputado é o ápice, não há mais a que recorrer.

A despeito de seu poder emanar de suas posses materiais, as quais são providas e mantidas pelo trabalho duro dos camponeses, o patrão tenta convencer o camponês de que a recompensa espiritual é mais importante, ou seja, a satisfação obtida do trabalho no campo. Assim o patrão, na tentativa de provar que a recompensa espiritual é de fato verdadeira, **troca** seu papel com o camponês para constatar, ao final e fisicamente (inclusive levando um chute do patrão mexicano), que não é possível trabalhar por tão pouco.

A troca de papéis em Los Vendidos, por outro lado, ocorre mais ao final quando se descobre que o Sancho era o robô e não os modelos mexicanos.

No diálogo travado entre o Patroncito e o camponês, tentando o primeiro persuadir o segundo a continuar a trabalhar e não juntar-se aos grevistas, há um embate entre o *espiritual* e o *material*.

Enquanto o *patrón* enfatiza insistentemente a satisfação espiritual, o camponês lembra-lhe, em resposta imediata, de que essa não basta. Esse é o mesmo aspecto hegeliano espiritual e material discutido anteriormente em Day of Absence.

Na passagem em que o patrão diz que o camponês não precisa se preocupar pois tem habitação grátis, o camponês retruca que “a porta caiu ontem”, que há ratos e os sanitários cheiram mal.

Esse embate entre o pseudo-espiritual e o material se finda quando o camponês transforma-se em *patrón* e o *patrón* em camponês, reconhecendo então a necessidade da intervenção do sindicato (Patroncito: (...) Não dá para fazer esse trabalho por menos de dois dólares por hora (...)).⁹⁴

É o mesmo argumento hegeliano, isto é, de o servo ter a satisfação espiritual resultante do trabalho físico que o mestre não tem porque não trabalha, que o Patroncito utiliza para *persuadir* o camponês de sua felicidade, dizendo a todo o momento que “dói-lhe” ser rico, ter uma mansão, uma mulher bonita de

⁹⁴ You can't do this work for less than two dollars an hour.

biquíni, etc.

Para tanto, o Patroncito aproxima-se do camponês desenvolvendo um tom confessional, de camaradagem, como se o Patroncito estivesse confidenciando ao camponês seu sofrimento pessoal:

Patroncito: (...) Olhe aqui, deixa te mostrar uma coisa (...).
(...) Bem, você não precisa ter medo dele enquanto
estiver comigo, compreende? (...)
(...) Tudo bem, filho (...)
(...) Agora, olhe para mim (...)
*(...) Vou te contar um segredinho (...)*⁹⁵

Cena de Las Dos Caras del Patroncito (Broyles, 1994:40)

⁹⁵ (...) Look, lemme show you something. (...)
(...) Well lemme tell you, you don't have to be afraid of him, as long as you're with me, compreende?(...)
(...) That's right, son (...)
(...) Now look at me (...)

Em Black Ice, o deputado só tenta persuadir o seqüestrador quando se vê sozinho com Martha, o possível elo fraco da corrente, igualmente fazendo uso do apelo emocional:

DEPUTADO: Isso não precisa acontecer se você me soltar. Todos vocês saem livres.

DEPUTADO: (...) Me ouça. Se você ama seu marido, salve-o. Me deixa ir que garanto que farei tudo dentro de meu poder para salvá-lo.

DEPUTADO: Amar seu inimigo é ainda mais humano.

DEPUTADO: Digo que eles obrigaram você! Tudo bem? Dou um jeito em tudo! Você vai ver! Por favor, não me mate!⁹⁶

A repetição insistente de seus argumentos para garantir a manipulação de Pedro parece fundamentar-se, inutilmente, na premissa de Goebells (“Uma mentira repetida mil vezes torna-se verdade”):

Patroncito: Não há de quê. Então, o que você paga pela casa, boy?

Camponês: Nada!

Patroncito: Nada, certo! Agora, e pelo transporte? Não deixo você passear de graça em meus caminhões? Para ir e voltar do campo?

Camponês: Sim, senhor.

Patroncito: O que você paga pelo transporte, boy?

(...) I'm going to tell you in on a little secret (...)

⁹⁶ CONGRESSMAN: That needn't happen if you free me. All of you will go free.

CONGRESSMAN: Listen to me. If you love your man, save him. Let me go and I assure you that I will do everything in my power to save him.

CONGRESSMAN: It is more human to love even your enemy.

CONGRESSMAN: I'll say that they forced you into this! All right? I'll fix everything! You'll see! Please don't kill me!

*Camponês: Nada!*⁹⁷

E assim seguem outras perguntas cujas respostas são invariavelmente ***nada!***

Nas falas cheias da intenção de persuadir o camponês, o Patroncito motiva o espectador a construir na sua imaginação uma realidade perfeita, de felicidade plena e de satisfação completa, mesmo idílica, onde os chicanos desempenham o papel principal, reforçando a satisfação espiritual hegeliana advinda do trabalho braçal:

*Patroncito: Só um dos meus garotos. Passeando nos caminhões, o cabelo voando ao sabor dos ventos, sentindo toda aquela liberdade, vindo para cá dos campos, trabalhando nos vinhedos verdes, fumando um cigarro, as mãos em contato com a terra úmida e macia, sob o céu azul, as nuvens passando, fitando as montanhas, ouvindo os pássaros cantarem.*⁹⁸

O Patroncito lança seu olhar ao campo e, nessa ironia, permite que o espectador em frente ao caminhão sobre o qual a peça é encenada também olhe ao redor e constate *realisticamente* que toda a fala do patrão é falsa, ou

⁹⁷ PATRONCITO: Don't mention it. So what do you pay for housing, boy?

FARMWORKER: Nothing! (Pronounced naw-thing.)

PATRONCITO: Nothing, right! Now what about transportation? Don't I let you ride free in my trucks? To and from the fields?

FARMWORKER: Si, señor.

PATRONCITO: What do you pay for transportation, boy?

FARMWORKER: Nothing!

⁹⁸ PATRONCITO: Just one of my own boys. Riding in the trucks, hair flying in the wind, feeling all that freedom, coming out here to the fields, working under the green vines, smoking a cigarette, my hands in the cool soft earth, underneath the blue skies, with white clouds drifting by, looking at the mountains, listening to the birdies sing.

seja, a *justaposição* da realidade bem ali diante dos olhos dos camponeses que assistiam à peça e sua representação distorcida do Patroncito.

O mesmo é visto em *Los Vendidos* com o tipo do Sancho Honesto; porém o comportamento dos tipos à venda o desmente vez após vez por terem ‘falhas’ inadmissíveis aos brancos.

Em *Black Ice*, percebe-se que as personagens foram devidamente vacinadas e encontram-se imunes a esse tipo de persuasão. Nota-se sua educação pelo vocabulário que empregam. À exceção dos palavrões dirigidos ao deputado, podemos afirmar que não há incorreções gramaticais em suas falas. Analisando o nível de linguagem dos militantes negros, sobressaem-se estilo e estruturas elaborados típicos de gente estudada, talvez universitários. A escolha por personagens jovens tem motivação óbvia na empreitada de persuasão à causa revolucionária.

A persuasão no choque dialógico entre as personagens das peças propicia ao espectador a chance de pôr lado a lado e ler interpretativamente o texto com as descrições bucólicas e paradisíacas do patrão e o texto com promessas de absolvição do deputado e o texto das réplicas de seus interlocutores:

Patroncito: (...) Não preciso de um carro como este. Poderia jogá-lo fora!

Camponês: (Rapidamente) Deixa que eu pego, patrón.

*Patroncito: Tire suas mãos enebadas dele! (...)*⁹⁹

Através do diálogo entre o Patroncito e o camponês e entre os membros do grupo revolucionário negro e o deputado branco ocorre o duelo de disparos de falas curtas e cômicas, no primeiro caso, e altamente objetivas, no segundo. Nesse duelo, as personagens das peças, na empreitada de manipulação, desenvolvem seus argumentos e, ao mesmo tempo, transparecem também suas motivações secretas e contradições.

A tentativa de persuasão demonstra um efeito oposto ao que se pretende – o Patroncito tenta convencer o camponês, mas acaba por ser ele próprio convencido, uma vez que o camponês se mostra capaz de *transformar-se*, isto é, reverter sua condição de servo.

A mesma receita é aplicada à peça Los Vendidos: para atender aos requisitos sob medida impostos pela Sra. JIM-enez, ou seja, um ‘modelo’ chicano que fosse educado, falasse inglês, etc., Sancho Honesto vai apresentando um a um em uma ordem cronológica. Primeiro, o Camponês, seguido por Johnny Pachuco (personagem típico das gangues urbanas), o Revolucionário, estereótipo romantizado do mexicano revolucionário de Hollywood e finalmente Eric Garcia. Nessa apresentação, observa-se também a *transformação* dos modelos ao longo da história em termos de elevação gradual da conscientização de suas identidades de classe, isto é, o bandoleiro não mostra nenhuma aversão, digamos, aos americanos, até findar-se com Eric.

⁹⁹ PATRONCITO: I don't need a car like that. I could throw it away!
FARMWORKER: (Quickly.) I'll take it, patrón.
PATRONCITO: Get you greasy hands off it!

Em *Black Ice*, o deputado tenta persuadir Martha a libertá-lo e garantir uma pena pequena, porém eles, à exceção de JD, já sabem que o irmão está morto:

*GREEN: (...) Sei que eles não vão trocar o Chambers por você. Meu irmão vai morrer hoje. Meu irmão vai morrer hoje! Não podemos salvá-lo (...).*¹⁰⁰

Nessa tentativa de persuasão, o deputado tenta em vão desvincular-se dos brancos, citando uma terceira parte não identificada na peça:

*DEPUTADO: Me matar não vai resolver o seu problema. Somente servirá para aqueles cujo propósito é ver os brancos e negros lutando entre si. Pense mulher, pense no que está fazendo. Você pode salvá-los. Um telefonema e você pode evitar uma matança sem precedentes.*¹⁰¹

Na peça do BRT, não há tentativa de persuasão dos personagens negros pela personagem branca como ocorre na peça de Valdez ("YARGO: Você não está em posição de negociação, Deputado"). O que se vê são imperativas ("Cala a boca", "Senta aí"). O deputado é mera moeda de uma remota troca (J.D.: Toda vez que olho para ele, me pergunto se vão trocá-lo pelo Chambers).

¹⁰⁰ GREEN: (...) I know they won't exchange Chambers for you. My brother will die this day. My brother will die this day! We can't save him.

¹⁰¹ CONGRESSMAN; Killing me will not solve your problem. It will only serve those whose purpose is to see white and black at each other's throats. Think woman, think of what you're doing. You can save them. One phone call and you can prevent untold bloodshed.

PREVISIBILIDADE E SUSPENSE

Se a peça Black Ice fosse encenada nos dias de hoje, o que veria o público atual acostumado aos filmes de Hollywood?

Entram três homens – dois são negros e um é branco e está amarrado e amordaçado.

Qual seria sua motivação?

Da perspectiva de hoje, o público hollywoodiano não teria dificuldade para concluir que se trata do seqüestro de um branco por negros bandidos por dinheiro.

E qual seria a cena a seguir?

O público provavelmente responderia que os negros fariam contato com a família do branco para estabelecer o valor, a forma e a data do pagamento do resgate.

O público basear-se-ia no tipo bandido e marginal veiculado pelos filmes para concluir que se trata de um seqüestro por dinheiro, mas não por motivação política, o que seria inconcebível na atualidade.

Nesses tempos da fobia norte-americana ao terrorismo, a motivação de *ordem política* somente seria cogitada se em vez dos dois negros entrassem dois

indivíduos árabes. Se fosse encenada na década de 1980 ou 1990, os algozes seriam obviamente russos ou de algum país da ex-cortina de ferro, envolvendo questões terroristas nucleares.

Mas o elemento “imprevisibilidade” em *Black Ice* termina nessa cena inicial.

Todo o restante da peça é previsível, inclusive o final, opostamente às peças *Las dos Caras del Patroncito* e *Los Vendidos*, as quais *não* sinalizam aonde o embate dialógico levará as personagens.

Muito embora, conforme anotado aqui anteriormente, o BRT e o TC empregassem recursos típicos do Agitprop, como as peças de um só ato, a tipificação de suas personagens, é fácil constatar que as peças de Valdez lançam-se mais profundamente nessa fonte do que o faz *Black Ice*.

Optando por uma *estrutura dramática*, valendo-se do suspense, a peça *Black Ice* elimina a imprevisibilidade.

O suspense é utilizado como 'gancho' para manter cativa a atenção do espectador, envolvendo-o e eliminando a capacidade de distanciamento necessária a levar o público a assumir uma posição crítica com relação à peça.

Pairam no ar elementos de suspense como, por exemplo, sobre o destino de Yargo e Green quando saem para encontrar o capitão, a incógnita sobre a libertação ou não do irmão preso, a execução do deputado, a potencial traição do capitão e o desfecho da difícil situação de todos ali, constituindo um artifício

característico do dramático.

A eleição de Black Ice pelo recurso do suspense dá-se de início pela rubrica que aponta para uma casa *abandonada* próximo ao mar. A partir daí, toda a ação das personagens é *suspensa*, passando a gravitar na atmosfera permanentemente claustrofóbica do porão a incerteza do sucesso da negociação com o governo, o receio alarmado das personagens quando alguém se aproxima, a angústia da espera por notícias até o fim trágico.

Por outro lado, tanto na peça Las Dos Caras del Patroncito quanto em Los Vendidos, podemos ver o uso de endereçamentos diretos à platéia, por exemplo, que quebram essa atmosfera ‘fechada’, ao passo que o suspense claustrofóbico em Black Ice reforça a presença da quarta parede típica do dramático necessária para a manutenção da ilusão emotiva e descolamento da realidade:

PATRONCITO: Ele é esperto, não é?

PATRONCITO: (...) Onde estão aqueles malditos sindicalistas? Você sabe que aquele miserável do César Chavez¹⁰² está certo?¹⁰³

Essa quarta parede em Black Ice é quebrada nas peças de Valdez quando as personagens com freqüência *falam e perguntam* diretamente aos espectadores, tornando-os cúmplices.

¹⁰² Cesar Chavez era o líder sindical da época.

¹⁰³ PATRONCITO: Where's those damn union organizers?
PATRONCITO: You know that damn Cesar Chávez is right?

Também nessa linha dramática, as personagens de Black Ice são postas em cena para desempenhar funções específicas.

O tipo interpretado por J.D., por exemplo, assume uma função importante nesse quesito dramático: é o elemento que fomenta a atmosfera de incerteza de seus destinos; a cada novo evento, suas intervenções intensificam o suspense.

J.D.: (...) O que será que está acontecendo com a Martha e o Yargo?

Você acha que alguma coisa saiu errada?

J.D.: Se não soltarem, matamos o cara. E aí o que acontece?

J.D.: Estamos seguros, escapamos, não foi?

*J.D.: (Começa a andar): Não deu para evitar, Green. Jamais matei alguém antes.*¹⁰⁴

Uma outra função importante de J.D. é encarnar o modelo a ser seguido pelos jovens indecisos na platéia que assistiam à peça: J.D. parece ser o mais jovem de todos, demonstrando imaturidade por ter perdido o controle sobre si quando acidentalmente mata dois policiais, além de sua impaciência e sua instabilidade de opinião que contrastam com a aparente frieza dos demais. Talvez esteja aí o motivo do apelo ao emocional, isto é, talvez o autor procurasse estabelecer a identificação 'emocional' entre os jovens e o personagem:

¹⁰⁴ J.D.: (...) What's keeping Martha and Yargo? You think something went wrong?

J.D.: Let's assume they don't, and we kill him. What happens then?

J.D.: We're safe, we got away didn't we?

J.D. (He begins to pace): I can't help it, Green. I've never killed anyone before.

J.D.: Talvez eu tenha mesmo arruinado o projeto. Não deveria ter matado aqueles dois policiais. Foi burrice.

J.D.: (...) Você acha que devo dar outra injeção nele?

GREEN: Calma, irmão. Calma.

*GREEN: Eles vão chegar, se acalma.*¹⁰⁵

As falas com conteúdos opostos das personagens levam o público a questionar quem tem razão: será que o erro de J.D. vai comprometer a operação? Será que Yargo está certo sobre o capitão?

Green, Yargo e Martha mostram-se mais experientes, atuando este segundo como mentor. J.D. olha para eles com admiração, como modelos a serem seguidos, mesmo diante da incerteza:

GREEN: Não sou capaz de responder à sua pergunta nem sustentar o peso que comporta. A responsabilidade é muito grande.

*J.D.: Acho que você é capaz, sim.*¹⁰⁶

Black Ice opta pelo dramático e revela outras características peculiares como a sequência de ações que cria outras e assim por diante, permeadas pelo conflito

¹⁰⁵ J.D.: Maybe I did blow the project. I shouldn't have killed those two cops. It was a stupid thing to do.

J.D.: Think we should give him another shot?

GREEN: Easy, brother. Easy.

GREEN: They'll be here, take it easy.

¹⁰⁶ GREEN: The answer to your question and the weight it carries, I have no desire to answer. The responsibility is too great.

J.D.: I think you can carry it.

envolto em suspense, tensão e até mesmo apelos melodramáticos nas falas das personagens que geram incertezas sobre o desfecho e o destino final de suas partes.

A adoção em *Black Ice* do melodramático trai as diretrizes traçadas pelo BRT referentes à necessidade de conscientização negra e inovações estéticas formais e estruturais, que possui inegavelmente cunho burguês:

MARTHA: Por favor, Yargo! (começa a chorar). Por favor, Yargo!

YARGO: Martha, vê se se controla. Não se preocupe... as coisas vão dar certo...

MARTHA: (abraçando-o): Tome cuidado!

MARTHA: É, uma idiota apaixonada pela liberdade! (Há um barulho no andar de cima e MARTHA vira para ouvir). Quem é? Yargo? J.D? Seja quem for, é melhor aparecer!

J.D. (Ele entra no porão e tem muitos ferimentos sangrando): Martha, me ajuda!

MARTHA: (Correndo em sua direção): J.D., o que aconteceu? O que eles fizeram com você? Onde está Yargo?... Green! O que aconteceu com eles?

MARTHA: (soluçando, abraça J.D.): Oh J.D., Yargo! Green! ¹⁰⁷

¹⁰⁷ MARTHA: Please, Yargo! (begins to cry) Please, Yargo!

YARGO: Martha, get a hold of yourself. Don't worry ... things will turn out ...

MARTHA (throwing her arras around him): Be careful!

MARTHA: Yes, a fool in love with freedom! (There is a noise on the floor above and MARTHA turns to listen.) Who's there? Yargo? J.D.? Whoever it is, better sound out!

J.D.: (He enters the basement and is seen to be bleeding from many wounds.): Martha, help me!

MARTHA (rushing to him): J.D., what happened? What did they do to you? Where's Yargo ... Green! What happened to them?

A quarta parede também é enfatizada ao manter toda a peça no porão de uma casa abandonada em um local deserto perto do porto, assegura-se o clima fechado de auto-suficiência – mesmo as referências à realidade externa, aos conflitos entre negros e brancos, não são bastante fortes para superar o universo dramático autônomo criado nessa peça. A realidade externa é apenas um fundo histórico coadjuvante da estrutura primária da peça.

Não há interrupções na trama nem nos diálogos, como, por exemplo, os olhares, piscadelas e falas diretas à platéia como nas peças chicanas, que se prestam a romper a quarta parede.

O tempo e o espaço em *Black Ice* são outros elementos observáveis da quarta parede. São mantidos rigorosamente em uma unidade fechada. As interrupções que ocorrem são as personagens que saem e voltam portando notícias de desenvolvimentos externos que vão intensificar ainda mais a tensão no porão, que vão agregar maior incerteza sobre o fim que terão seus personagens. Nada põe em risco a expectativa e a atenção do espectador. Não há evolução do conteúdo da peça nem de suas personagens da forma que há nas peças chicanas; o que há é o desenvolvimento da ação, a criação de expectativas e o agravamento da tensão que caminham inexoravelmente para um fim também dramaticamente típico – a morte do vilão.

MARTHA: (Sobbing, she cradles J.D. in her arms): Oh J.D., Yargo! Green

Obviamente, isso não significa que as peças chicanas são melhores ou piores do que Black Ice nesse quesito – significa que estão mais alinhadas à proposta do TC de criar condições de crítica politizante em seu público. A opção pelo dramático em Black Ice a faz distanciar-se do eixo ideológico do BRT.

TRANSFORMAÇÃO

Um outro aspecto da Commedia dell'arte que a tornava especificamente popular era a transformação das personagens: a troca de papéis entre mestres e servos, o pobre que supera o rico, etc.

A troca de identidades na Commedia dell'arte evidencia dois propósitos políticos: primeiro, concretiza no palco a aspiração do povo, ou seja, o servo tomar o lugar do patrão ou, no mínimo, vê-lo sofrer fazendo o seu trabalho. Segundo, ao assim proceder, esse gênero garante sua popularidade, sua simpatia diante dessa e daquela classe social. É o que ocorre em A Ilha dos Escravos – mestres e servos vêm-se satisfeitos com o final conciliador.

A vontade vai se fazendo mais forte e mais controladora até o momento em que o camponês de fato transforma-se no Patroncito por seu próprio incentivo e consegue sair-se bem ("Cabeça erguida, queixo para cima! Faça cara de durão, de perverso").

Na pele do *patrón*, o camponês com o charuto na boca chega a ser ainda mais opressivo que o próprio patrão. Sua transformação é verossímil e concreta:

Camponês: Já disse para voltar para o trabalho! (e chuta o Patroncito).

Patroncito: Heh, por que fez isso?

Camponês: Porque deu vontade, boy! (...)¹⁰⁸

Confirmada pelo próprio Patroncito em um dirigir-se ao público que dispensa comentários acerca do valor da utilização desse recurso:

Camponês: Disse para calar a boca!

Patroncito: Quê performance. (para o público) Ele é bom, não é?¹⁰⁹

A rubrica “com força e poder surpreendentes” quando o camponês se transforma em *patrón* marca também a transformação do camponês desde o início da peça, ou seja, de um personagem receoso, intimidado e submisso para um personagem forte, que mostra possuir capacidade para superar sua condição de inferioridade.

Por sua vez, em *Los Vendidos*, essa transformação se dá exatamente com Eric, que era o mais assimilado de todos os modelos expostos pelo *Honesto Sancho*, enfatizando a recuperação possível das ovelhas desgarradas.

Em *Black Ice*, não vemos a transformação do oponente. Desde o início, as personagens mostram-se já certas de que não há esperança para o irmão

¹⁰⁸ FARMWORKER: I said get to work! (He kicks PATRONCITO.)

PATRONCITO: Heh, why did you do that for?

FARMWORKER: Because I felt like it, boy!

¹⁰⁹ FARMWORKER: I said shut up!

PATRONCITO: What an act. (To audience.) He's good, isn't he?

preso. Objetivam o que é possível. Não há dúvida sobre o que esperar do deputado branco. Há sim dúvida em seu próprio seio – o capitão negro.

Não há transformação *verdadeira* do deputado como ocorre com o Patroncito (que recorre ao sindicato depois de sofrer na pele a condição do camponês). O deputado maliciosamente mostra-se absolutamente disposto a fazer qualquer coisa para se safar da morte.

Sua tentativa de provar que se transformou de fato se dá na seqüência de trocas de estratégias para escapar – primeiramente, o deputado ordena sua libertação, em seguida negocia, depois implora, etc. A verdadeira transformação do deputado não ocorre na peça através de sua admissão verbal, como o fez a Patroncito, mas na consumação de sua própria *morte*.

É importante notar, por outro lado, que a transformação do Patroncito à causa sindicalista não foi causada pelos argumentos do camponês, assim como no caso do prefeito da peça *Day of Absence*: os argumentos não foram suficientes. Chega de conversa. Para conseguir o aumento de salário e o reconhecimento de seu valor, foi necessário transformar o real.

Isso mostra que a condição chicana e negra é concreta o bastante para produzir a transformação de forma mais eficiente do que quaisquer argumentos. É um forte recurso de politização para suas platéias: ao apresentar o Patroncito, em *Las Dos Caras del Patroncito*, e o povo da cidade, em *Day of Absence*, submetido às condições de exploração e por fim clamando

pelo sindicato e pela greve e suplicando de joelhos pela volta dos negros, respectivamente, as peças deixam claro que ninguém exposto àquelas condições deixaria de fazê-lo. Por outro lado, ao mostrar que o camponês assume a postura patronal, a peça deixa *subentendida* a idéia de que é a estrutura sócio-econômica que regula as relações na sociedade e que determina a exploração através da existência de patrões exploradores e de camponeses miseráveis, e não uma relação individualizada.

Day of Absence apela ao mesmo tom conciliador que as peças do TC.

Ao contrário da peça do TC e de Turner, nas quais o camponês e os negros, respectivamente, "esperam" a transformação do branco, os militantes negros não esperam a transformação do político. A presença do deputado se faz notar por meio de intervenções ora desesperadas ora arrogantes aqui e acolá em meio às falas recorrentes das personagens negras tentando convencer umas as outras do desfecho ideal do seqüestro e sua fuga para o exterior. Nesse ponto, Black Ice não opta pela transformação das personagens e de sua situação, apontando para um final conciliador.

.

Em Black Ice, opostamente, a transformação, se houver, é a da personagem Martha, que se mostra hesitante no começo e depois executa o deputado. Contudo, essa transformação mostra-se resultante da intriga dramática, isto é, a personagem é levada a executar o deputado devido à morte de seus companheiros militantes e ao cerco policial. Não há evolução ideológica da personagem.

NEM TODOS SÃO IRMÃOS

As duas peças chegam à mesma conclusão por meio de *tentativa* – seqüestro e greve – e *erro* – traição em seu próprio seio.

Cabe então às duas peças *descobrir e expor* o primeiro inimigo a vencer - mesmo antes do branco opressor - o Judas entre seus pares, o fura-greve e o traidor.

Malcolm X acreditava que o ‘diabo de olhos azuis’ tentava matá-lo, mas foi um dos seus que o fez, assim como no assassinato de Martin Luther King, o que ideologicamente exerceu um grande efeito depressivo na comunidade negra, mas altamente positivo na branca.

É isso que ocorre nas duas peças – o traidor é o camponês que só empreende o embate dialógico com o patrão exatamente porque está fora do movimento grevista. É um fura-greve. Sua transformação na peça é necessária. De igual forma, é necessária a recuperação do assimilado em *Los Vendidos*. Na peça *Black Ice*, é o capitão negro que os trai.

São inacabadas as cinco peças aqui abordadas, uma vez que demandam por seu desfecho não no palco mas na realidade. Esse final em aberto pode ser indicação de um recurso épico que vincula a matéria representada e os problemas nela discutidos à circunstância histórica e política vivenciada pelo público e pelo elenco. Nesse caso, *Black Ice* é um convite para que a platéia

identifique os traidores em seu meio.

A despeito da previsibilidade de Black Ice sobre a qual falamos, é o final da peça de Valdez que se mostra previsível, quando o camponês se dirige ao público e diz:

*Camponês: Bueno, foi demais para o patrón. Peguei sua casa, sua terra, seu carro. Só que não vou ficar com eles. Ele pode pegar de volta, mas vou ficar com o charuto. Até mais.*¹¹⁰

O status quo é restabelecido quando o camponês *devolve o papel* ao patrão.

Esse é o mesmo final *conciliador* de A Ilha dos Escravos, uma vez que mostra ao fazendeiro na vida real que o camponês foi-lhe 'justo', exigindo apenas o aumento de salário, sem violência, e mostra aos camponeses reais, bem ali diante da encenação da peça no palco em cima do caminhão, que o patrão pode se transformar por causa da ação do camponês. Os próprios camponeses também são capazes de transformação, de oprimidos a opressores, porém, e aí está o aspecto político e moralizante, somente por alguns minutos, pois o camponês é pobre, mas certamente nobre de espírito, não ficando com a casa, a limusine, etc.

Em Black Ice, não há conciliação. O deputado é executado sem pena.

¹¹⁰ FARMWORKER: Bueno, so much for the patrón. I got his spouse, his land, his car. Only I'm not going to keep 'em. He can have them. But I'm taking the cigar. Ay los watcho.

Ao contrário de Las Dos Caras del Patroncito que foi encenada em território branco, Black Ice o foi em território negro, no Harlem. Mesmo com a força policial presente, o BRT sabia que eram a maioria. Assim, por que conciliar? Por que a peça deveria agradar as duas partes, senhores e servos?

Imaginemos se o BRT assumisse a responsabilidade pelo final da peça Los Vendidos: será que a Sra. JIM-enez sairia ilesa, perdendo apenas o dinheiro que pagara por Eric, o 'modelo' que por fim se mostra extremamente revolucionário?

MEXICANO-AMERICANO: ¡Raza querida, vamos levantando armas para liberarnos de estos desgraciados gabachos que nos explotan! Vamos...

SECRETÁRIA: O que ele disse?

SANCHO: Algo sobre pegar armas, matar os brancos, etc.

*SECRETÁRIA: Mas ele não deveria falar isso?*¹¹¹

Não obstante, esse final reafirma indireta e contraditoriamente o direito de o Patroncito permanecer seu senhor em confirmação do status quo.

No ponto em que atinge seu objetivo, ou seja, superar o patrão, o camponês recua.

A exemplo das peças da Commedia dell'arte e Farsas medievais, que sabiam onde deveriam parar na sátira das autoridades e nobres, a solução dada por Valdez ao final indica que ele estava consciente do risco interpretativo que ali

¹¹¹ MEXICAN-AMERICAN: ¡Raza querida, vamos levantando armas para liberarnos de estos desgraciados gabachos que nos explotan! Vamos...

SECRETARY: What did he say?

SANCHO: Something about taking up arms, killing white people, etc.

SECRETARY: But he's not supposed to say that!

se apresentava, pois a peça poderia erroneamente sugerir que o objetivo do camponês era ou poderia ter sido o de se tornar ele próprio um novo Patroncito.

Assim o camponês demonstra que a ganância não lhe tomou conta, que busca obter para si o que julga ser justo.

Por outro lado, se o camponês mantivesse o poder do Patroncito, isso em nada mudaria o destino da esmagadora maioria dos camponeses.

Mas o fato é que a peça desemboca numa espécie de beco sem saída, já que o objetivo é o de levantar a bandeira da sindicalização: o sindicato faz parte do aparato institucional vigente naquela sociedade onde continuarão a existir Patroncitos de um lado e camponeses de outro. O sindicato funcionaria como uma espécie de fiel da balança, sem que nada, porém, se alterasse drasticamente na ordem geral das coisas.

Ademais, se o camponês tomasse tudo do patrão na peça, os policiais poderiam entender isso como incitação ao roubo, pilhagem ou sabe-se lá qual argumento jurídico poderiam usar para levar todo mundo preso.

Esse mesmo final problemático também está presente em Los Vendidos, pois os modelos mexicanos se dão por satisfeitos por ficar com o dinheiro da srta. JIM-enez.

REVOLUCIONÁRIO: (Estala os dedos. Para a SECRETÁRIA). ¡Viva la revolución! (Os três modelos unem-se e avançam em direção à SECRETÁRIA, a qual recua e sai da loja gritando. SANCHO permanece no outro canto da loja segurando o dinheiro nas mãos. Todos congelam-se. Após alguns segundos de silêncio, o PACHUCO move-se e estica-se, sacudindo os braços e relaxando. O CAMPONÊS e o REVOLUCIONÁRIO fazem o mesmo. SANCHO permanece onde está, congelado).

JOHNNY: Cara, essa demorou. (Outros concordam com ele).

CAMPONÊS: Como nos saímos?

JOHNNY: Muito bem, olhe esse dinheiro todo! (Vai até SANCHO e tira o dinheiro de sua mão. SANCHO permanece onde está).

REVOLUCIONÁRIO: En la madre, olhe essa grana toda.

JOHNNY: Vamos guardar tudo, vamos ficar ricos.

CAMPONÊS: Eles acham que somos máquinas

REVOLUCIONÁRIO: Burros.

JOHNNY: Marionetes.

MEXICANO-AMERICANO: A única coisa que não gosto é que eu sempre tenho que fazer o papel do maldito Mexicano-Americano?

JOHNNY: É isso que você ganha por ter terminado o colegial.

CAMPONÊS: E as nossas partes?

*JOHNNY: Tá aqui. \$3,000 para você, \$3,000 para você, \$3,000 para você e \$3,000 para mim. O resto vamos investir no negócio.*¹¹²

Ao contrário, Martha, personificando a atitude proposta do BRT, executa o deputado sem hesitação. É no ponto em que o TC pára que o BRT avança. Isso demonstra claramente o perfil ideológico desses dois teatros.

A escolha de Martha pela execução é não apenas oportuna, mas também exemplificadora do *elemento de persuasão* da platéia. Sua atuação fria e determinada como algoz do deputado coincide com o seu temor e vaticínio realista quando lembra Yargo por duas vezes que "nem todos os negros são irmãos".

Las Dos Caras del Patrocinta encerra com o "Bueno" do camponês, concluindo

¹¹² REVOLUCIONARIO: (Snap. To SECRETARY.) ¡Viva la revolución! (The three models join together and advance toward the SECRETARY, who backs up and runs out of the shop screaming. SANCHO is at the other end of the shop holding his money in his hand. All freeze. After a few seconds of silence, the PACHUCO moves and stretches, shaking his arms and loosening up. The FARMWORKER and REVOLUCIONARIO do the same. SANCHO stays where he is, frozen to his spot.)

JOHNNY: Man, that was a long one, ese. (Others agree with him.).

FARMWORKER: How did we do?

JOHNNY: Pretty good, look at all that lana, man? (He goes over to SANCHO and removes the money from his hand. SANCHO stays where he is.)

REVOLUCIONARIO: En la madre, look at all the money.

JOHNNY: We keep this up, we're going to be rich.

FARMWORKER: They think we're machines.

REVOLUCIONARIO: Burros.

JOHNNY: Puppets.

MEXICANO-AMERICAN: The only thing I don't like is how come I always get to play the goddamn Mexican-American?

JOHNNY: That's what you get for finishing high school.

FARMWORKER: How about our wages, ese?

JOHNNY: Here it comes right now. \$3,000 for you, \$3,000 for you, \$3,000 for you and \$3,000 for me. The rest we put back into the business.

toda a trajetória vivida não só pelo Patroncito mas por ele próprio, como se resumisse o esforço da persuasão empreendida e a demonstração de que é capaz.

Em Black Ice, o “bueno” toma a forma da execução do deputado.

Porém é intrigante ver que o que resta à Martha no fracasso é cumprir a sua missão sem questionamentos. Por outro lado, mesmo no sucesso, ao camponês caberia recuar? Ou aos modelos chicanos ficarem ricos?

Invertamos os papéis e imaginemos seu resultado! Coloquemos o Patroncito nas mãos do BRT e o deputado nas mãos do TC!

Pode-se afirmar que as personagens de Black Ice passam a peça toda transmitindo sua insegurança sobre o potencial desfecho bem ou mal-sucedido de seu plano, mas em nenhum momento observa-se incerteza sobre o cumprimento de sua missão.

Eis aí um outro elemento de conflito entre negros e latinos – a defesa do protesto não-violento e o revolucionário.

Esse mesmo pacifismo era decerto encontrado também no movimento negro, no reverendo Martin Luther King. Contudo, o BRT estava, conforme já mencionado, alinhado a Malcolm X, de nítido cunho separatista.

Por outro lado, Martin Luther King não foi tão pacifista assim. Ele foi um líder

que soube usar tanto a religião como a política (se for possível separá-las) com extrema habilidade e previsão, sem que isso o tenha impedido de apanhar, ser preso, ameaçado e, por fim, assassinado.

Conseqüência ou não do assassinato de Malcolm X por membros da Nação do Islã também no ano de 1965, o final de Black Ice parece expressar mais satisfação no sucesso da execução do *capitão negro* que os traiu do que na do *deputado branco*.

Black Ice atinge o ápice da proposta extremista do Black Power quando Green diz ao deputado que "(...) tudo que é seu será morto, desde a sua mulher até seu cachorro!".

Black Ice é uma seqüência de tentativas e fracassos. É a tentativa desesperada de garantir o sucesso a partir de um fracasso anterior (a tentativa do irmão Chambers de derrubar o governo), mas que também fracassa (não se concretiza a troca almejada entre o deputado e o irmão Chambers).

Por outro lado, a despeito do pé no freio do TC e do dedo no gatilho do BRT na hora "h", é possível dizer que Black Ice também alcança o mesmo que Las Dos Caras del Patroncito, ambas as peças identificam, a despeito dos meios dramáticos distintos empregados e sua eficácia, seu maior obstáculo – o traidor em suas fileiras. O inimigo íntimo.

A exemplo da seleção de Martha para a execução, a escolha por J.D. mostra-se igualmente oportuna como recurso de inspiração do público à ação - era ele

o membro do grupo mais jovem e o que mais expressava dúvidas, mas que não titubeou em sua missão:

*J.D.: Eles estavam esperando... muitos tiras... o capitão nos vendeu. Nos traiu! Eles não tiveram a menor chance. Eles só foram atirando. Já estavam mortos e continuavam a atirar! **Mas eu peguei o capitão... Martha, peguei o cara!** (caindo de bruços).*¹¹³

¹¹³ J.D.: They were waiting for them . . . so many cops . . . the captain sold us out. He sold us out! They didn't have a chance. They just kept shooting. They were dead and they kept shooting! But I got the captain . . . Martha, I got him! (falling on his face)

CONCLUSÃO

“O Teatro Chicano deve ser revolucionário na técnica e conteúdo”¹¹⁴

Luis Valdez

“É impossível construir qualquer coisa significativa dentro dessa estrutura decadente. Defendemos uma revolução cultural na arte e idéias”¹¹⁵

Larry Neal

¹¹⁴ Valdez, 1994

¹¹⁵ “The Black Arts Movement”, Drama Review, Summer, 1968

O MOVIMENTO DA HISTÓRIA

Umas das primeiras diretivas estabelecidas pelo TC and BRT foi a ruptura com o padrão estético do mainstream. Não agiram assim por simples desejo de inovação de formas artísticas, mas por necessidade de criação de uma arte própria que refletisse as também rupturas que estavam ocorrendo na conjuntura social da época. Fizeram-no porque a arte branca e comercial que ali dominava os tinha como súditos e não senhores. A isso deram o nome de 'revolução'.

Há uma peça posterior de Baraka, 1975, ou seja, dez anos após o BARTS, que parece resumir a percurso do BRT e do TC: Motion of History.

Nessa peça, Baraka mostra dois personagens anônimos que vão ganhando definições pessoais à medida que se politizam, e é isso que acredito que tenha ocorrido com o TC e BRT.

Os erros e acertos nos caminhos por eles escolhidos, com base no que eles próprios definiram como meta, parecem ter sido incorridos durante a 'digestão' do movimento da história logo após o assassinato de Malcolm X e no fervor da greve.

Entre batalhas ganhas e perdidas, foi uma fase necessária ao desenvolvimento e amadurecimento não apenas da causa em si, mas dos próprios artistas participantes, tanto no lado negro quanto no mexicano, que resultou no

prosseguimento da 'guerra' na década de 1970 nas carreiras 'solo' de cada um deles após o final do BARTS e a mudança da sede do TC de San Juan Bautista para Delano.

Foi uma volta necessária no movimento da roda da história para que, em seguida, pudessem buscar fôlego para suas novas empreitadas. Nesse sentido, não recorrem ao passado branco ocidental para resgatar a Farsa medieval ou a *Commedia dell'arte*. Recorrem às raízes africanas e mexicanas, respectivamente, resultando em um período de redescoberta da ancestralidade e de muita experimentação, culminando em significativa racionalização sobre tudo o que houvera antes.

Um exemplo disso: como o próprio mestre Malcolm X, o qual, como aqui já mencionado, vai para Meca e volta de lá com uma proposta menos hostil e mais conciliatória, Baraka abandona a defesa da revolução em bases raciais e adota o marxismo após contato com negros socialistas africanos expoentes nos movimentos de independência da época, no 6º Congresso Pan-Africano em 1974, e passa então a identificar o capitalismo como o verdadeiro 'diabo' da miséria humana. Valdez, por outro lado, adota os *Corridos*, uma espécie de romance rimado em literatura de cordel, como aqui já mencionado, que é uma forma teatral popular no México, extraindo elementos para a formulação de uma estética teatral de base épica com importante função na comunidade de trabalhadores chicanos em contraposição à cultura norte-americana de massas.

O que vemos na evolução desses dois grupos é que ora declaram guerra ao *mainstream* ora se aliam a ele, ora pregam a revolução absoluta ora se contradizem adotando posturas estéticas (e econômicas) divergentes.

A exemplo da Igreja Católica que sempre viu o teatro com reprovação quando nas mãos alheias devido aos seus poderosos recursos de alcance popular, mas que não hesitou em se apropriar deles na Contra-Reforma protestante, as peças do TC e do BRT, seja em sua vertente separatista ou integracionista, igualmente não titubearam em recorrer ao passado e empregar recursos ‘brancos’ ocidentais, em suas próprias palavras, porém moldando-os às suas exigências. Resgatar expedientes alinhados ao objetivo de tentativa de politização do público, ou seja, foram questões reais e objetivas que os forçaram a selecionar essa ou aquela forma, com acerto substancial ou não.

Por exemplo, recorrer à forma dramática eles sabiam que não poderiam, uma vez que, como visto, não suportaria a carga politizante que era o objetivo desses teatros. Porém vimos que Black Ice o faz, ou seja, mistura o tema político em uma forma dramática, criando um descompasso entre conteúdo e forma. O clima fechado de Black Ice sufoca sua temática de seqüestro político, nega aos espectadores a oportunidade de reflexão, envolvendo-os em contornos cartásicos aristotélicos, especialmente no desfecho. Por outro lado, parece-me que o objetivo era criar uma identificação positiva entre os personagens e os jovens na comunidade negra, de acordo com a ênfase no personagem de J.D., conforme aqui examinado. Talvez pensassem que uma proposta de ‘reflexão’ não fosse adequada a esse público específico.

Os actos de Valdez, como o próprio nome denuncia sua origem (os autos sacramentais), envolvem um mosaico de recorrências a formas dramatúrgicas, como já dito, diversas. No entanto, essa *suposta* colcha de retalhos mostra-se harmoniosa em seu resultado.

Quanto às peças do BRT, o recurso da sátira prova ser artisticamente apropriado, um mecanismo selecionado e posto na prática com acerto, convidando o público a fazer um exercício de crítica.

Historicamente, a sátira foi e é perigosa. Ela combina dois elementos de atração popular – humor e desnudamento. Imaginemos o indivíduo ali assistindo à peça reconhecer-se em uma caricatura grotesca e ridícula. Do outro lado, para os dramaturgos, o humor é um recurso que, se empregado com eficiência, pode garantir a captura da atenção da platéia e, unido à sátira, pode produzir sua satisfação pelo seu exercício crítico que desperta. É a ponte entre a peça e a realidade. É o mecanismo que convida a somar 2 + 2.

Não se trata de caricatura simples e ingênua voltada puramente ao entretenimento. É como se falassem ao público na forma exagerada e burlesca do ladrão e do prefeito fanfarrão nas peças *The First Militant Minister* e *Day of Absence*, respectivamente, “Olha aí esse personagem. Escute o que ele *realmente* está dizendo”. Se bem utilizada, a sátira e a ironia (ou sarcasmo) podem ser elementos pulsantes e motrizes do juízo interpretativo.

Os mecanismos farsescos da peça *The First Militant Minister* podem não

romper com o mainstream do qual o autor desejava afastar-se, mas o personagem do ladrão rompe com o tradicional, não por ser ladrão, mas por ser militante intelectualmente esclarecido e atuante.

No lado político, ideológico, como podemos entender a proposta de ‘revolução’ das peças? Será que apenas a injeção de conteúdo ideológico na arte, ou seja, nas peças, bastaria para torná-las revolucionárias? Será que o uso de alguns expedientes épicos, por exemplo, nas peças de Valdez, as tornam revolucionárias, a despeito de sua forma?

Roberto Schwarz¹¹⁶ aborda esse aspecto de forma dialética. Mostra ele que nada está “pronto” e que lançar mão dos recursos brechtianos, por exemplo, não assegura nada a ninguém de forma automática, já que é preciso que o trabalho criado e os recursos de expressão mobilizados dêem conta do recado e imponham etapas de análise e raciocínio crítico obrigatórias. Dessa forma, de nada valeria ao BRT e ao TC recuperarem esses expedientes brancos se não fossem capazes e competentes para revitalizá-los.

Nesse sentido, também Jameson¹¹⁷ diz algo de grande valor para a compreensão do épico brechtiano: o épico em Brecht aborda questões de classes e relacionadas às forças da sociedade capitalista, etc., e opera basicamente em chave alegórica para construir seu trabalho. Mas não são os elementos do conteúdo (classes sociais, forças econômicas, etc.) que são alegorizados, e sim o mecanismo de análise que a narrativa constrói. Assim,

¹¹⁶ Schwarz, 1999

¹¹⁷ Jameson, 1999

para Jameson, o teatro épico é um processo alegórico pulsante; contudo esse alegórico serve para colocar expedientes de pensamento em movimento e não para alegorizar como faziam, por exemplo, os autos de Gil Vicente ou as peças simbolistas.

Dessa forma, vemos no lado ideológico o mesmo movimento identificado no lado estético, ou seja, ora avança ora retrocede, ora ataca violentamente o mainstream ora adere e integra-se, com as mesmas contradições permeando suas ações. Nesse sentido, Weisbrot conclui que os “separatistas sediados em guetos ofereciam a solidariedade e o orgulho racial, mas nenhum meio para transformar em larga escala as condições sociais e econômicas do povo negro”¹¹⁸.

Assim, como devemos e podemos entender o adjetivo ‘revolucionário’ no contexto dessas peças?

Quando Amiri Baraka, mentor do BARTS, escreve o ensaio “The Revolutionary Theatre” (O Teatro Revolucionário) e o apresenta em abril de 1965 em um encontro de dramaturgos, críticos e artistas negros diversos chamado de “What Black Dramatists are Saying” (O que os Dramaturgos Negros estão Dizendo), assim como também Larry Neal assumindo competentemente o papel de porta-voz do grupo por meio de dezenas de artigos em jornais e revistas e outras manifestações públicas, escreveu e apresentou sua proposta no calor das

¹¹⁸ Ghetto-based separatists offered racial pride solidarity, but no means to transform on a large scale the social and economic conditions of black people. (Weisbrot 1990:1)

reivindicações do movimento dos Direitos Civis, da Revolução Cubana¹¹⁹, dos diversos países na África em luta pela independência contra os europeus, dos tumultos e mortes em confrontos entre a polícia e a comunidade negra bem ali no Harlem e, acima de tudo, apenas um mês depois do assassinato de Malcolm X.

Já assistimos no passado movimentos artísticos ferrenhamente vinculados a causas ideológicas, como também já testemunhamos outros movimentos que expressavam sua total indiferença à realidade social, política e histórica.

Porém, é inegável que podemos ver uma maior presença de arte politicamente engajada no século XX como resultado dos próprios desdobramentos históricos mundiais. O sentimento revolucionário do BRT e do TC é igualmente consequência de uma série de eventos que se conjugaram na mesma época, por exemplo, os movimentos revolucionários na África. Seus autores foram influenciados por todos esses acontecimentos que se alinharam, favorecendo o nascimento de seus teatros e suas propostas. Foi assim que esse conceito penetrou com facilidade e norteou seus trabalhos.

Assim, o BRT e o TC, e especificamente o primeiro, nasceram em um cenário histórico em que o termo 'revolução' continha um significado altamente expressivo. O BRT intitulou-se 'revolucionário' não apenas porque olhou ao seu redor e viu uma arte branca travestida de negra, que precisava portanto ser purificada, mas também porque estava demasiadamente ligado à ideologia

¹¹⁹ Vale lembrar que tanto Valdez quanto Baraka visitaram Cuba na época.

revolucionária de Malcolm X. Isso também vale para o TC com relação ao travestismo e ao sindicato, respectivamente.

Colocada em seu devido contexto, a proposta é inédita no seio artístico negro norte-americano. Antes, houvera, logicamente, outras declarações de independência por outros artistas negros, porém isoladamente e sem tamanho vigor e mesmo voracidade observados no BARTS, conforme comenta Camelo¹²⁰:

“Durante toda a sua história, o negro já vinha pavimentando um caminho para a sua arte; todavia, é necessário lembrar que, na maioria das vezes, não se tratava de projetos articulados, mas de resistências individuais (...)”

Se particularizarmos a aplicação do termo ‘revolucionário’ à história dos teatros negro e chicano em solo norte-americano, as peças e suas contribuições são revolucionárias, em maior ou menor grau. A simples atitude de os artistas negros e chicanos levantarem-se e dizerem ‘não’ a imitações do padrão branco vigente é revolucionária.

Assim, é possível dizer que o ‘revolucionário’ objetivado pelos dois grupos se materializa no fato de terem pela primeira vez criado e encenado peças verdadeiramente *suas*, com seu conteúdo e mensagem de agregação e politização. A ruptura dá-se nesse aspecto – na vontade de romper, no desejo

¹²⁰ Camelo 2004 : 9

de autonomia de sua arte e sua expressão resultante. Jamais houve um Teatro Campesino ou um Black Revolutionary Theatre na história dos teatros chicano e negro nos Estados Unidos.

Em prosseguimento a essa conclusão, vemos que os ‘avanços e retrocessos’ nessa guerra *revolucionária* estenderam-se também aos meios econômicos de sustentação desses grupos. Explico melhor: tinham uma ideologia, tinham igualmente a vontade de fazer uma revolução, tinham o talento necessário para usar a arte como instrumento nesse sentido. Então, do que mais precisavam?

Dinheiro. Tudo então se converge à questão primordial da sobrevivência e desenvolvimento dos grupos como tais.

Ironicamente, no caso do BRT, esses meios foram dados justamente pelo opressor contra o qual planejavam a revolução, ou seja, os subsídios vieram dos programas educativos, profissionais e artísticos do governo federal para comunidades pobres, programas que por sua vez surgiram não espontaneamente, mas por pressão direta da pauta de reivindicações do movimento dos Direitos Civis de Martin Luther King, no lado do BRT, e meios providos pelo sindicato, um órgão legalmente institucionalizado, no lado do TC.

A ruptura no teatro negro entre os membros do BARTS, que se lançaram na empreitada de levar a arte revolucionária às comunidades pobres com espetáculos gratuitos em locais públicos, e da Negro Ensemble, a qual permaneceu na Manhattan branca destinada à classe média negra, comprova

que a discordância ideológica entre eles era secundária à necessidade comum de fundos para sua sobrevivência econômica.

O principal motivo, entre outros de menor importância, da desintegração do BARTS foi justamente o corte das verbas governamentais, conforme aqui já mencionado. Além dos subsídios da Fundação Ford por 6 anos, a Negro Ensemble de Douglas Turner dispunha da renda da venda dos ingressos de suas peças, o que possibilitou sua existência por cerca de 30 anos.

É a essa conclusão que Baraka chega com relação ao capitalismo, como dito anteriormente, quando adota a defesa da revolução primeiramente em fundamentos econômicos e não raciais.

Um outro aspecto '*revolucionário*' foi causar a preocupação e reação na sociedade branca ao seu teatro.

Quando o público misto de brancos e negros da classe média de Nova York assistiu à peça *Day of Absence*, deve ter achado *interessante* ver a sátira ao universo ainda escravagista predominante no sul do país. Contudo, quando soube que os negros estavam apresentando peças nas ruas bem ali próximo no Harlem na quais, por exemplo, seqüestravam e executavam políticos brancos, esse público ficou preocupado.

A reação do 'establishment' veio na proposta do New York Times para o artigo, e posteriormente o financiamento da Ford Foundation de US\$1.2 milhão, as críticas favoráveis, etc.

Trata-se da velha estratégia do “*Dividir para dominar*”, que foi rebatida pelo BRT com a estratégia, também antiga, do “*Unir para vencer*”.

Foi assim que instituições do *mainstream* fomentaram a cisão do teatro negro ao financiar uma parte sua, para mantê-la sob seus olhos, e simultaneamente sufocar a outra parte, suspendendo o subsídio que era dado ao BARTS por meio do programa antipobreza da administração Lyndon Johnson. *Dividiram* o teatro negro não somente ideologicamente, mas também geográfica e economicamente.

A resposta de ‘*união para vencer*’ veio do BARTs na voz de Larry Neal convocando Douglas Turner e outros a mudarem-se para o Harlem, para o seio da comunidade negra.

Como ocorreu com o Federal Theatre Project, o governo bancou projetos teatrais na década de 1930 para depois descobrir que os ‘caras’ estavam subvertendo tudo. A NEC de Douglas Turner parece ter enveredado, embora muito lentamente, por esse caminho. Conforme já mencionado aqui, os registros de bilheteria mostram que no início 80% de seu público era composto por brancos e 20% por negros, invertendo-se após o quinto ano de sua existência, mesmo permanecendo em Manhattan. A peça “A Day of Absence”

foi encenada na casa de espetáculos *off-broadway* St. Marks Playhouse **504** vezes em 1965. Até hoje é a peça de conteúdo negro mais encenada nos Estados Unidos como objeto de estudo em escolas e universidades, fazendo paralelo à peça chicana de Luis Valdez “Los Vendidos”. O motivo de tantas apresentações de ambas as peças é seu evidente papel de veículo de expressão de conscientização política para inúmeros estudantes e operários de cor – sejam negros ou pardos – presentes em todos os Estados Unidos.

Por outro lado, a afronta de *Day of Absence* é *leve* e foi engolida pela sociedade branca com menor dificuldade do que a das peças do BRT.

A peça negra “A Day of Absence” de 1965 e o filme chicano “A Day without a Mexican” de 2004 são dirigidos aos brancos mas principalmente aos seus pares. São dirigidos aos brancos em um tom de advertência como “veja como fazemos falta” e para os negros como convocação “é por isso que precisamos nos unir e fazer greve”.

Paralelamente, parte da crítica branca empunhou a biologização do teatro negro para justificar sua baixa qualidade. Mesmo quando até hoje prefere-se dar uso ao termo ‘teatro de etnias’, é ainda uma maneira discriminatória de separar o teatro branco do negro e do pardo – é trocar seis por meia dúzia, é trocar ‘teatro racial’ por ‘teatro étnico’ ou “teatro de identidades étnicas”.

“THE DINNER IS SERVED, SIR”

Não obstante as contradições que caracterizaram a criação e o desenvolvimento desses dois grupos teatrais, contradições na esfera de recursos dramáticos, contradições de sustentação econômica, do mal-estar causado pelo assistencialismo do setor público ou privado branco, etc., creio que se sobressai o objetivo de uma arte com *função social*, como expresso por Ben Caldwell, autor de *Black Ice*, peça que se atola no dramático, mas que se aproxima do teatro épico de Brecht quando diz: “O teatro deve ajudar o espectador a compreender os mecanismos que afetam sua vida. Deve prover os meios para mudar o mundo para uma vida melhor”¹²¹.

É a isso que se referem as *transformações* das personagens das peças aqui abordadas, seja o pastor assimilado e politicamente conivente que no dia seguinte ao encontro com Deus transforma-se e vai aos fiéis com a mensagem de revolta, seja o prefeito sulista e o Patroncito que são ‘obrigados’ a ceder, seja Eric que emerge das profundezas da assimilação, mostrando que mesmo vítimas por séculos detêm em sua *união* o poder real e concreto de *vencer* e reverter os papéis entre senhores e servos.

As personagens do BRT e TC não se rendem ao destino nem às adversidades. São transformadoras de suas próprias vidas e da realidade de outras.

Vimos que as peças enfatizam muito as contradições sociais, políticas e ideológicas. As peças não se prestam à reafirmação do status quo, apresentando uma falsa harmonia social. Enfatizam personagens que não

¹²¹ Fabre 183 :75

eram personagens centrais no mainstream (a população trabalhadora negra na cidade de Day of Absence, o ladrão negro, o camponês mexicano...), eram meros figurantes, os quais se tornam heróis nas mãos do BRT e TC, e acima de tudo heróis transformadores, provando que a realidade é mutável. Suas personagens não se rendem ao destino nem às adversidades. São transformadoras de suas próprias vidas e da realidade de outras.

Frances Foster, um membro da NEC (Negro Ensemble Company) original, afirmou que, apesar de todas as críticas que poderiam ser feitas a esse grupo teatral e a Douglas Turner, seu fundador, “a maioria dos papéis disponíveis a atrizes negras antes da NEC limitava-se a “papéis do tipo ‘o jantar está servido’”¹²². Muitos atores e atrizes negros que posteriormente conseguiram atuar na televisão, teatro e cinema fora desse ‘papel de o jantar está servido’ passaram pela NEC e tiveram a oportunidade de aprender o ofício com ela, oportunidade de cunho profissional e de consciência negra politizada que muito provavelmente não teriam no contexto de escolas-teatros brancas. Esse foi um dos inúmeros efeitos positivos que perduram até hoje, e acredito que isso valha também para o BRT e o TC. Explico melhor: a despeito do argumento de que essa conquista (isto é, atuar em filmes, peças e séries de TV) ter sido um elemento de co-opção capitalista de artistas negros e chicanos em vista do mercado consumidor das chamadas ‘minorias’ que se abria com os frutos dos Direitos Civis, creio ser igualmente inegável que não apenas deixaram de executar papéis típicos servis e unidimensionais, mas também assumiram papéis de importância com consciência renovada graças ao crescimento

¹²² Duham: 1989 : 404.

resultante dos esforços dessas companhias teatrais, conforme atesta Denise Nicholas, atriz, em 1966, ao dizer “Jamais me dei conta de que era negra até ler Malcolm”.¹²³

¹²³ “I never knew I was black until I read Malcolm” in Deburg, 1992,1.

BIBLIOGRAFIA

- ACUÑA, Rodolfo. *Occupied America – A History of Chicanos*. 4th edition, Longman, 2000.
- ALAVI, Hamza. *Las clases campesinas y las lealtades primordiales*. Barcelona, Editorial Anagrama, 1976.
- ASHMORE, Harry S. *Hearts and Minds*. New York, St. Louis, San Francisco, Toronto, Mexico, MC Graw-Hill Book Company, 1982.
- BALL, David. *Para trás e para frente. Um guia para leitura de peças teatrais*. Apresentação de Nanci Fernandes. Prefácio de Michael Langham. Tradução de Leila Khouri. São Paulo, Perspectiva, 1999.
- BARAKA, Amiri. *Four Black Revolutionary Plays*. New York, Marion Boyars, 1998.
- BARAKA, Amiri. *The Motion of History and Other Plays*. New York, William Morrow and Company, Inc., 1978.
- BERG, Charles Ramírez. *Latino Images in Film*. Austin, University of Texas Press, 2002.
- BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. São Paulo, Editora Perspectiva S.A., 2001.
- BOAL, Augusto. *Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas*. Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1988.
- BROYLES-GONZÁLEZ, Yolanda. *El Teatro Campesino*. Third Printing. United States of America, University of Texas Press, 1998.

CALDWELL, Ben. A Black Quartet. New York, New American Library, Inc., 1970.

CAMELO, Gerson Vieira “A Representação da Cultura Negra como Elemento de Crítica e de Militância na Peça Dutchman de Amiri Baraka”, tese de mestrado, FFLCH 2004.

CARLSON, Marvin. Teorias do Teatro. São Paulo, Editora Unesp, 1997.

CHAYANOV, Alexander V. La organización de la unidad económica campesina. Buenos Aires, Ed. Nueva Visión. pp. 47-131 e 265-286, 1974.

COLLINS, Lisa Gail. “New Thoughts on the Black Arts Movement.” Rutgers University Press 2006.

DAVIDSON, Jiton Sharmayne Journal article em “African American Review”, Vol. 37, 2003.

DEBURG, William L. Van. New Day in Babylon. Chicago and London, The University of Chicago Press, 1992.

DELGADO, Richard. The Latino Condition. 1ª ed. New York, New York University Press, 1998.

DUHAN, Weldon B American Theatre Companies, 1931-1986. . Greenwood Press New York 1989.

E. Quita Craig, Beyond the Formal Horizons Beyond the Formal Horizons (Amherst : University of Massachusetts Press, 1980) 172, Questia, 12 Aug. 2008 <<http://www.questia.com/PM.qst?a=o&d=7676501>>.

ELAM, Harry J. Jr. Taking It to the Streets. First edition. The University of Michigan Press, 2001.

ELAM, Harry J. "African-American Performance and Theater History: A Critical Reader. Contributors: - editor, David Krasner - editor. Publisher: Oxford University Press. New York. 2001.

FABRE, Geneviève. Drumbeats, Masks, and Metaphor. Massachusetts and London, England, Havard University Press, 1983.

FEUERBACH, Ludwig. Essência do Cristianismo, A. São Paulo. Vozes, 2007.

FREYRE. Gilberto "Casa-grande e Senzala" Coleção Intérpretes do Brasil. Rio de Janeiro: Nova Aguilar S/A , 2002. Volume II.

FERRISS, Susan. The Fight in the Fields. Orlando, Harcourt Brace & Company, 1998.

FLORES, Arturo C. El teatro campesino de Luis Valdez. Madrid, Editorial Pliegos.

FRY, Peter A persistência da raça, ensaios antropológicos sobre o Brasil e a África Austral. Civilização Brasileira São Paulo 2005.

GARCIA, Silvana. Teatro de Militância. 1ª edição, SP, Perspectiva, 1990.

GOLDBERG, DAVID THEO. Anatomy of Racism. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1990.

GREENE, E. J. H. Menander to Marivaux: The History of a Comic Structure. University of Alberta Press. Edmonton, Alta.. 1977.

HASKINS, James. Black Theater in America. New York, Thomas Y. Crowell, 1982.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich "A Fenomenologia do Espírito", Abril Cultural São Paulo 1985.

HOBBSAWM, Eric. Los campesinos y la política. Barcelona, Editorial Anagrama, 1976.

HUERTA, Jorge A., Chicano Theater – Themes and Forms. Tempe, Arizona, Bilingual Press/Editorial Bilingüe, 1982.

JAMESON, Fredric "O Método Brecht" Vozes São Paulo 1999

JENNINGS, James. Blacks, Latinos, and Asians in Urban America. London, Praeger Publishers, 1994.

JONES, Leroi. Black Fire – An Anthology of Afro-American Writing. New York, William Morrow & Company, Inc., 1969.

MARX, Karl, Capital, the Communist Manifesto and Other Writings, ed. Max Eastman (New York: The Modern Library, 1959) 161,172, Questia, 13 Aug. 2008, <http://www.questia.com/PM.qst?a=o&d=30315272>

KING, Woodie. "Bringing An End to the Theft of Black Art." Black Theatre: Present Condition. New York: Publishing Center for Cultural Resources, 1981.

LEVY, Peter B. The Civil Rights Movement. Greenwood Press. Westport, CT. 1998.

MACGREGOR, Ann. Remembering Cesar – The Legacy of César Chavez. 1st edition, Clovis, Califórnia, Quill Driver Books, 2000.

- MAGALDI, Sábato. Iniciação ao Teatro. São Paulo, Editora Ática, 2000.
- MAGALDI, Sábato. O Texto no Teatro. São Paulo, Editora Perspectiva, 1999.
- MARTINS, José de S. Capitalismo e tradicionalismo. São Paulo, Livraria Pioneira Ed, 1975.
- MARTINS, José de S. Os camponeses e a política no Brasil. Petrópolis, Vozes, 1981.
- MEIER, August. Black Protest in the Sixties. Chicago, Quadrangle Books, 1970.
- NOVOA, Bruce. Retrospace – Collected Essays on Chicano Literature. Houston, Texas, Arte Público Press, 1990.
- OLIVEIRA, Ariovaldo U. de. A agricultura camponesa no Brasil. São Paulo, Contexto. (coleção caminhos da geografia), 1996.
- OLIVEIRA, Francisco de. Crítica à Razão Dualista o Ornitorrinco. São Paulo, Boitempo Editorial, 2003.
- OLIVEIRA, Ronaldo Alves “¡Viva la Huelga! A Caracterização das Personagens nas Peças de Luis Valdez” Tese de mestrado, FFLCH 2004.
- PATTERSON, Lindsay. Black Theater. New York and Scarborough, The New American Library, Inc., 1973.
- PAVIS, Patrice. Dicionário de Teatro. São Paulo, Editora Perspectiva, 1999.
- QUEIROZ, Maria Isaura P. de. O campesinato brasileiro: ensaios sobre civilização e grupos rústicos no Brasil. Petrópolis, Vozes, 1973.
- RICHARDSON, Christine and Jackie Johnston. Medieval Drama. English Dramatists. St. Martin's Press London 1991

RORABAUGH, W.J. Berkeley at War The 1960s. New York, Oxford University Press, 1989.

ROSENFELD, Anatol. O Teatro Épico. 4ª ed. SP: Perspectiva, 2000.

ROSENFELD, Anatol. Teatro Moderno. São Paulo, Editora Perspectiva, 1997.

RUDLIN, John Commedia Dell'arte: An Actor's Handbook. Routledge. London. : 1994

RYNGAERT, Jean-Pierre. Introdução à análise do teatro. São Paulo, Martins Fontes, 1996.

RYNGAERT, Jean Pierre. Introdução à análise do teatro. São Paulo, Martins Fontes, 1997.

SANDERS, Leslie Catherine. The Development of Black Theater in America. Baton Rouge and London, Louisiana State University Press, 1988.

SHANIN, Teodor. "A definição de camponês: conceituações e desconceituações - o velho e o novo em uma discussão marxista", Estudos Cebap, Trabalho e Dominação. São Paulo/Petrópolis, Cebap/Vozes, 1980.

SHANIN, Teodor. Naturaleza y logica de la economia campesina. Barcelona. Ed. Anagrama, (s/d).

SZONDI, Peter. Teoria do Drama Moderno [1880-1950]. 1ª ed. SP: Cosac & Naify, 2001.

SCHWARZ, Roberto "Altos e baixo da atualidade de Brecht", "Seqüências Brasileiras" Companhia das Letras São Paulo 1999

“The Black Arts Movement”, Drama Review, Summer, 1968

The Cambridge Guide to Theatre, Martin Banham, Cambridge, 1992.

TESSARI, Roberto. La Commedia dell'Arte nel Seicento. "Industria" e "arte giocosa" della civiltà barocca. Firenze: Leo S. Olschki Editore. MCMLXIX. pp. 22-29

TORRES, Sônia. Nosotros in USA. 1ª ed. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2001.

VACA, Nicolás C. Presumed Alliance. New York, HaperCollins Publishers, 2004.

VALDEZ, Luis. Early Works: Actos, Bernabe and Pensamiento Serpentino. 2nd printing. Houston: Arte Publico Press, 1994.

VALDEZ, Luis. Zoot Suit and Other Plays. Houston, Arte Publico Press, 1992.

VARGAS, Zaragosa. Major Problems in Mexican American History. Boston, Houghton Mifflin Company, 1999.

VENDRAMINI, José Eduardo. A comedia dell'arte e sua reoperacionalização. Trans/Form/Ação [online]. 2001, vol.24, n.1 [cited 2009-04-20], pp. 57-83 .Available from: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31732001000100004&lng=en&nrm=iso>. ISSN 0101-3173. doi: 10.1590/S0101-31732001000100004.

WEBER, Marx “A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo” Editora Schwarcz São Paulo 2004.

WEISMAN, John. Guerrilla Theater – Scenarios for Revolution. 1ª ed. New York: Anchor Books, 1973.

WILLHELM, Sidney, Who Needs the Negro? Cambridge, MA. Schenkenman, 1970.

WOORTMANN, Ellen e WOORTMANN, Klaas. O trabalho da terra: a lógica e a simbólica da lavoura camponesa. Brasília, Edunb, 1999