

**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**

GRAZIELA MARIA LISBOA PINHEIRO

***El Teatro Campesino:*
Experiências Formais e Reflexões Políticas em Cena**

**São Paulo
2008**

GRAZIELA MARIA LISBOA PINHEIRO

El Teatro Campesino:
Experiências Formais e Reflexões Políticas em Cena

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 Sílvia Betti

São Paulo

2008

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

Pinheiro, Graziela Maria Lisboa

El Teatro Campesino: experiências formais e reflexões políticas em cena / Graziela Maria Lisboa Pinheiro; orientadora Maria Sílvia Betti. -- São Paulo, 2008.

235 p. + anexos

Tese (Doutorado – Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês – Departamento de Letras Modernas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

1. Valdez, Luis 1940-. 2. Teatro norte-americano. 3. El Teatro Campesino.

I. Título. II. Betti, Maria Silvia.

GRAZIELA MARIA LISBOA PINHEIRO

EL TEATRO CAMPESINO:

EXPERIÊNCIAS FORMAIS E REFLEXÕES POLÍTICAS EM CENA

Tese apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras
e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo para obtenção do título de Doutora.

Área de Concentração: Estudos Lingüísticos 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: _____

Aos meus pais,
Carminha e Joel,
e à minha irmã Gabi,
com amor, admiração e especial gratidão por
uma vida cheia de alegrias, paz e amor pelas artes.

AGRADECIMENTOS

À professora Maria Sílvia Betti, por toda orientação, apoio e confiança.

Aos meus pais e à minha irmã, pelo constante apoio emocional e “logístico” durante a formulação desta tese.

A todos os meus queridos amigos e tias, que foram incrivelmente tolerantes com as ausências necessárias a um período de doutorado.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), por financiar este projeto.

Aos professores da minha banca de qualificação, Cláudia de Arruda Campos e Flávio Desgranges, pela riquíssima contribuição a esta pesquisa. E também aos titulares e suplentes que aceitaram compor a banca de defesa.

Aos amigos do grupo de orientandos e estudos da Profa. Maria Silvia Betti, pela constante discussão dos temas que nos acompanharam nesses anos de orientação: Alexandre Daniel Feldman, Aníbal Mari, Daniela Tannús Ramos, Fulvio Torres Flores, Gerson Camello, Lajosy Silva, Lucimara Bochixio, Mayumi Ilari, Roberto Rillo Bísvaro, Ronaldo Alves de Oliveira, Rosa Erlichman e Viviane Maria Leme.

Às amigas Gláucia Silva, Evelise Guiotto de Souza, Raquel Cunha, Mari Sugai, Sirley Santos Dudalski, Camile Tesche, Flávia Biazetto, e aos amigos Aginaldo Perugini, Wellington de Oliveira e Alexandre Ricardo Marins, pela troca de idéias que torna meu trabalho acadêmico mais criativo, rico e reflexivo a cada dia.

A Edite, Luis e Márcia, funcionários do DLM – Pós-Graduação, e a Valdeni e Wladimir, funcionários do Setor de Contabilidade e Convênios da Administração da FFLCH, por terem tornado minha vida mais fácil em relação às burocracias institucionais.

Finalmente, à Marlene Petrus Angelides, pelo excelente trabalho de revisão, e a Fulvio Torres Flores, pelo minucioso trabalho de formatação.

“Nossa responsabilidade é muito maior do que imaginamos, porque ela envolve toda a humanidade”.

Jean-Paul Sartre

RESUMO

PINHEIRO, G. M. L. ***El Teatro Campesino: Experiências Formais e Reflexões Políticas em Cena. 2008. 235 f. + anexos. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.***

Essa pesquisa constrói uma reflexão sobre o trabalho de *El Teatro Campesino*, grupo fundado em 1965 na Califórnia com o objetivo de criar peças de *agit-prop*, chamadas de *actos*, que propunham discutir temas pertinentes à sociedade camponesa *chicana*. Dois *actos*, formulados a partir de criações coletivas, são analisados nessa tese: *Quinta Temporada* – cujo tema central são as greves organizadas na década de 1960 pelo sindicato *United Farm Workers* (Trabalhadores Agrários Unidos), liderado por César Chávez, militante de enorme importância ao *Mexican American Civil Rights Movement* (Movimento pelos Direitos Cívicos dos Mexicano-Americanos) – e *Vietnam Campesino*, marco do teatro militante norte-americano, que discute temas não só relativos à Guerra do Vietnã, mas também a inúmeras outras questões caras à comunidade *chicana*. Além dos *actos*, nossa pesquisa também analisa o musical *Zoot Suit*, de autoria individual de Luis Valdez, fundador do *Teatro Campesino*, e que alcançou grande projeção ao se tornar a primeira peça de temática *chicana* escrita por um *chicano* a ser produzida na Broadway.

Palavras-chave: *El Teatro Campesino*; Luis Valdez; *Actos*; *Zoot Suit*; Teatro Norte-Americano.

ABSTRACT

PINHEIRO, G. M. L. ***El Teatro Campesino: Formal Experiences and Political Thoughts on Stage. 2008. 235 p. + supplements. Thesis (Doctorate) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.***

This research analyses the work of *El Teatro Campesino*, a theater group founded in 1965 in California, in order to perform *agit-prop* plays, called *actos*. The *actos* aimed at discussing themes which were relevant to rural *chicano* society. Two collectively created *actos* are analyzed in this thesis: *Quinta Temporada* – in which the central theme is the strikes organized in the 1960s by the *United Farm Workers*, conducted by César Chávez, a militant of great importance to the *Mexican American Civil Rights Movement* – and *Vietnam Campesino*, a milestone of the North-American political theater, which discusses themes related not only to the Vietnam War, but also many other pertinent issues to *chicano* society. Besides the *actos*, our research also analyses the musical *Zoot Suit*, written by Luis Valdez, founder of the *Teatro Campesino*, which became widely known as the first play concerning *chicano* themes written by a *chicano* to be produced on Broadway.

Keywords: *El Teatro Campesino*; Luis Valdez; *Actos*; *Zoot Suit*; North-American Theater.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO: <i>EL TEATRO CAMPESINO</i>: BUSCA POR NOVAS LINGUAGENS E PELA TRANSFORMAÇÃO SOCIAL	10
1.1. <i>Actos Quinta Temporada e Vietnam Campesino</i>	12
1.2. <i>Zoot Suit</i>	20
2. ACTOS: AÇÃO POLÍTICA E EXPERIÊNCIAS FORMAIS	24
2.1. Introdução	24
2.2. <i>Quinta temporada</i> e a luta nos campos	32
2.2.1. Construção da ação por quadros	39
2.2.2. Concentração da ação	42
2.2.3. Construção de ações coletivas	45
2.2.4. Construção didática de ações contraditórias	48
2.2.5. Conclusão por resolução parcial da luta política	49
2.2.6. Transformação dos tipos	50
2.2.7. Tipos adquirem valor pela diferenciação	53
2.2.8. Uso da alegoria na nomeação dos tipos	55
2.2.9. Construção cênica sintetizando temas e idéias	55
2.2.10. Construção das rubricas como guias de encenação e discussão do texto	57
2.2.11. Confluência de formas teatrais	60
2.2.12. <i>Commedia dell'arte</i>	63
2.2.13. <i>La Carpa</i> e <i>Cantinflas</i>	68
2.2.14. Um teatro voltado para o seu momento histórico: o <i>Mexican American Civil Rights Movement</i> e o <i>United Farm Workers</i>	73
2.3. <i>Vietnam Campesino</i> : o campo, a guerra e Aztlán	88
2.3.1. Construção da ação por quadros	92
2.3.2. Concentração da ação	96
2.3.3. Construção de ações coletivas	100
2.3.4. Construção didática de ações recompensadas e não recompensadas	104
2.3.5. Conclusão em aberto	106
2.3.6. Transformação dos tipos	107
2.3.7. Tipos adquirem valor pela diferenciação ou semelhança	112
2.3.8. Uso da alegoria na nomeação dos tipos	114
2.3.9. Construção cênica alegorizando temas e idéias	115
2.3.10. Confluência de formas Teatrais	117
2.3.11. <i>Commedia dell'arte</i>	117
2.3.12. Teatro Asiático	120
2.3.13. Em busca de Aztlán	126

2.3.14. Conclusão	136
3. ZOOT SUIT: REVISÃO DE EXPERIÊNCIAS ANTERIORES E BUSCA DE NOVAS LINGUAGENS	144
3.1. Introdução	144
3.2. O apuramento da linguagem épica	151
3.3. O mecanismo da divisão por quadros	154
3.4. Influência do Teatro Documental e do <i>Living Newspaper</i>	161
3.4.1. Buscando a definição de Teatro Documental	161
3.4.2. Técnicas do Teatro Documental em <i>Zoot Suit</i>	167
3.5. Retomando o <i>Mito</i> e o Pachuco como representação da consciência do Povo <i>Chicano</i>	179
3.5.1. Sobre o gênero <i>Mito</i>	179
3.5.2. O <i>Mito</i> em <i>Zoot Suit</i>	187
3.6. A música em <i>Zoot Suit</i>	194
4. CONCLUSÃO	206
4.1. Introdução	206
4.2. Mais de quatro décadas de estrada	208
4.3. A utopia do Paradigma Maia	214
4.4. Controvérsias e ambigüidades	217
4.5. O legado de <i>El Teatro Campesino</i> e o seu trabalho hoje	220
4.6. Considerações Finais	225
5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	228
ANEXOS	235
ANEXO A – FOTOS	
ANEXO B* – Texto Integral de <i>Quinta Temporada</i>	28-39
ANEXO C* – Texto Integral de <i>Vietnam Campesino</i>	98-120
ANEXO D* – Texto Integral de <i>Zoot Suit</i>	23-94

*Optou-se por manter a numeração das edições que foram citadas na tese, a fim de facilitar a consulta. Tais edições estão devidamente referenciadas na seção 5.

Nota: Para a versão em PDF não foram incluídos os Anexos porque ainda não estão disponíveis em formato digital.

1. INTRODUÇÃO: *EL TEATRO CAMPESINO* – BUSCA POR NOVAS LINGUAGENS E PELA TRANSFORMAÇÃO SOCIAL

Esta pesquisa pretende refletir sobre o trabalho de *El Teatro Campesino*, grupo fundado em 1965, em Delano, Califórnia, com o propósito de criar peças de *agit-prop* para apoiar o extenso movimento grevista que se fortalecia em várias regiões daquele Estado, sob a liderança, entre outros, do líder sindicalista César Chávez, um dos principais expoentes do *Mexican American Civil Rights Movement*¹, também conhecido como *El Movimiento*. *El Teatro Campesino* continua ativo desde então.² Ao longo de mais de quatro décadas de existência, o grupo experimentou, naturalmente, inúmeras outras formas de teatro além do *agit-prop*.

Nosso recorte se volta para os textos de dois *actos* coletivamente criados pelo grupo em 1966 e 1970, respectivamente *Quinta Temporada* e *Vietnam Campesino*. Os *actos* são peças curtas, de caráter agitativo, desenvolvidos por processos de improvisações e, posteriormente, levados ao papel pelo dramaturgo e diretor do grupo, Luis Valdez. Além dos *actos* citados, iremos também refletir sobre o texto da peça *Zoot Suit*, trabalho individual de Valdez que chegou aos palcos da Broadway em 1979. Nossa escolha recai sobre este conjunto de trabalhos porque acreditamos problematizam uma série de aspectos pertinentes: a comparação entre formas e temas construídos para as peças de *agit-prop* e o musical que alcança a Broadway, o engajamento político de cada experiência e as discussões de caráter social construídas em diferentes momentos históricos – 1966, 1970 e 1978/79, que, apesar de representarem um período relativamente curto, foram marcados por

¹ Movimento pelos Direitos Civis dos Americanos Mexicanos.

² Hoje situado na cidade de San Juan Bautista, CA.

profundas mudanças de ordem política e econômica nos Estados Unidos.

Quinta Temporada aborda questões pertinentes à greve organizada pelo *National Farm Workers Assossiation*³, discutindo a luta de classes nas fazendas californianas na década de sessenta, a exploração dos camponeses *chicanos*, a importância da filiação ao sindicato de Chávez e as dificuldades inerentes ao processo da greve. *Vietnam Campesino* também discute a questão agrária, contudo estabelece outras matérias como centrais – a Guerra do Vietnã, a sociedade camponesa vietnamita, o recrutamento das minorias para as linhas de frente da guerra, a movimentação econômica que o conflito oferece ao agronegócio norte-americano e o envenenamento dos campos por pesticidas estão entre os assuntos abordados pelo *acto*.

Zoot Suit, não um *acto* coletivamente criado, mas uma peça de autoria individual de Luis Valdez, discute as rebeliões envolvendo soldados e policiais norte-americanos e jovens *chicanos* em 1943 em Los Angeles – que ficaram conhecidas como *The Zoot Suit*⁴ *Riots*. Achamos interessante seu contraste com os *actos* porque, além de discutir um importante momento histórico da sociedade *chicana*, é um trabalho de autoria individual que alcançou o *mainstream*⁵ do teatro norte-americano, ou seja, a Broadway. É certo que tal percurso condensa elementos que representam um avanço no espaço conquistado pela comunidade chicana no teatro norte-americano, pelo menos no que diz respeito a sua difusão entre um número infinitamente maior de pessoas, *chicanos* ou não. Mas também é certo que, inevitavelmente, ele está repleto de contradições. São estes avanços e contradições que

³ Fundado em 1962 como *National Farm Workers Association* (NFWA). Após sua fusão com o *Agricultural Workers Organizing Committee* (AWOC) em 1966, de maioria filipina, passa a se chamar *United Farm Workers Organizing Committee* (UFWOC). Na década de 1970, o nome é simplificado para *United Farm Workers* (UFW).

⁴ *Zoot Suit* é um tipo de vestimenta que se tornou popular nos anos 1930 e 1940 ao ser usada por *chicanos*, afro-americanos e americanos descendentes de famílias filipinas.

⁵ O mais privilegiado espaço, ou melhor, “mercado”.

nossa pesquisa deseja investigar.

1.1. *Actos Quinta Temporada e Vietnam Campesino*

Numa primeira etapa, pretendemos estudar a estrutura formal de ambos os *actos* e questionar o quanto ela se constrói de maneira a expor e refletir a matéria representada – centralmente, as greves de Delano e as questões referentes à Guerra do Vietnã.

Parte da crítica acadêmica norte-americana considera os aspectos formais e estéticos construídos pelos *actos* como irrelevantes e simplistas. Esse mesmo preconceito é voltado para grupos de teatro agitativo do mesmo período, que estabelecem um forte diálogo com as propostas do *Teatro Campesino*, como o *Bread and Puppet* e a *San Francisco Mime Troupe*. Tal processo, recorrente não só na crítica norte-americana, pode ser observado sempre que se trata de um teatro didático ou de *agit-prop*. Como assinala Maria Sílvia Betti:

Ao longo do tempo, e particularmente ao longo do século XX, as poéticas associadas a perspectivas radicais de intervenção foram objetos constantes de mecanismos de censura, de boicote institucional e de descarte crítico: quem já não ouviu incontáveis alusões à ‘pobreza’ das concepções cênicas do *agit-prop*, ou à ausência de ‘complexidade artística’ da dramaturgia de esquerda?⁶

Apesar de tais críticas desmerecedoras, o trabalho do *Teatro Campesino* é caracterizado por uma ampla e séria pesquisa formal, com foco aprofundado sobre o épico,

⁶ BETTI, Maria Sílvia. A Atualidade de Vianinha: Reflexões a partir de “O Método Brecht” de Fredric Jameson. *ArtCultura*, Revista do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia, v. 7, n. 11, p.89, jun-dez 2005.

a *commedia dell'arte*, a *carpa* mexicana, o trabalho do comediante Cantinflas, o *vaudeville*, o teatro asiático, o musical, o docudrama e o *corrido*. Além disso, *El Teatro* sempre se mostrou consciente da necessidade de estabelecer uma construção estética adequada para a função dos *actos* – que era a de discutir problemas políticos e sociais do momento histórico em questão, apontar ou sugerir soluções para os mesmos, fazer o público refletir e, então, mobilizar-se por uma ação transformadora. Esta discussão representa um dos pontos centrais de nossa pesquisa.

Nosso primeiro passo foi o de dissecar a construção formal dos *actos* analisados – detendo-nos sobre dois elementos centrais:

1 – Os recursos épicos utilizados na criação dos *actos*.

2 – A confluência de gêneros e estilos teatrais que fundamentaram o projeto dos *actos*: a *commedia dell'arte*, a tradição teatral mexicana e chicana de *La Carpa*⁷, o trabalho do comediante Cantinflas, a influência do efeito de distanciamento do teatro asiático (tal como compreendido por Brecht em seu estudo *Efeitos de distanciamento na arte dramática chinesa*⁸).

Acreditamos que este é um teatro essencialmente de *agit-prop*, que assume, sobretudo, a necessidade didática. Para nós, este é o aspecto mais relevante deste teatro. E por isso, como principal fundamento para esta pesquisa, devemos nos voltar para o trabalho de Brecht, para quem os aspectos didáticos representavam a essência do fazer teatral.

Neste ponto, já nos deparamos com algumas dificuldades. Como pretendemos mostrar ao longo de toda a pesquisa, o uso de elementos do épico se faz presente em todas

⁷ Gênero de teatro mexicano que teve seu ápice nas décadas de 1920 e 1930.

⁸ BRECHT, Bertolt. Efeitos de distanciamento na arte dramática chinesa. In: _____. *Estudos sobre teatro*. Tradução de Fiana Paes Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005, p. 75-88.

as peças analisadas – porém, não de forma recorrente ou pura. E observamos que a linguagem épica apresentada nas peças não é necessariamente sempre brechtiana, podendo ser também um épico de outra natureza.

Há várias evidências de que o trabalho de Brecht se estabelece como uma influência importante nos *actos* e em *Zoot Suit*. O próprio Valdez afirma: “Eu sou um grande defensor do efeito de distanciamento... Ele está lá, consciente ou inconscientemente, em todo o meu trabalho”⁹.

Em primeiro lugar, é necessário estabelecer o norteamento brechtiano que guia as experiências enfrentadas por Valdez e pelo *Teatro Campesino*: principalmente na fase dos *actos*, existe a intenção explícita e discutida de se construir um teatro voltado para a agitação política, para a discussão didática de questões sociais, históricas e econômicas. É preciso lembrar que este é um princípio que guia vários grupos experimentais de teatro nos Estados Unidos na década de 1960. O próprio Valdez, antes da fundação do *Teatro Campesino*, trabalhou com a *San Francisco Mime Troupe* – um dos grupos que procurou entender a prática brechtiana e torná-la um eixo importante em suas criações (esse contato com o teatro de Brecht, através da *San Francisco Mime Troupe*, será discutido com maior aprofundamento na seção 2.1.). Quando retomaram o interesse por um teatro mais político e épico na década de 1960, os grupos norte-americanos também enfrentaram os mesmos problemas com que os primeiros artistas e grupos que trouxeram o épico brechtiano para os Estados Unidos lidaram nas décadas anteriores: a dificuldade de entender, em profundidade, os princípios deste teatro. O *Federal Theatre Project*, assim como vários grupos de teatro independentes de trabalhadores e imigrantes das décadas de 1920 e 1930, por exemplo, certamente contribuiu de forma decisiva para o ingresso do teatro épico nos

⁹ BROYLES, Yolanda Julia. *Brecht: The Intellectual Tramp. An Interview with Luis Valdez. Communications from the Brecht Society* 12, número 2, abril de 1983, p. 40.

Estados Unidos. Entretanto, esses grupos também estiveram sujeitos a trabalhar com os recursos épicos do modelo europeu muitas vezes de modo equivocado e fora de contexto.

É possível observar que as criações do *Teatro Campesino* e de Valdez estão imbuídas da intenção de trabalhar com elementos do épico brechtiano, mas abrangem também vários recursos épicos de outra natureza – como as estruturas observadas na *commedia dell'arte*, na *carpa*, no *vaudeville* etc. O próprio Valdez comenta:

Brecht representou uma influência enorme na minha vida. Seu estilo era um antídoto para as novelas às quais os teatros americanos estavam voltados naquele momento. Mas ao longo dos anos eu caminhei por outros territórios. Minha tentativa de tentar lidar com as histórias política e social fizeram com que eu experimentasse e inventasse bastante.¹⁰

O aspecto político do trabalho do *Teatro Campesino* e de Luis Valdez se torna um dos focos mais importantes de nossa pesquisa também porque, no momento histórico atual, a arte engajada tem sido taxada de obsoleta, simplista e de baixa qualidade artística. O teatro revolucionário da década de 1960 e as peças e os escritos de Brecht são comumente considerados “ultrapassados” ou “fora de moda” – os “porquês” de tais idéias geralmente não são justificados e, quando o são, as justificativas tendem a ser vagas. Fredric Jameson, crítico marxista empenhado na reflexão sobre a “atualidade de Brecht” e no resgate da importância política de seu trabalho, afirma em seu *O Método Brecht*:

[...] é importante lembrar que, se a doutrina brechtiana da atividade outrora teve força empreendedora porque atividade e práxis estavam na ordem do dia, essa mesma doutrina é agora urgente porque elas não estão mais, e porque tanta gente parece imobilizada nas instituições e a profissionalização não parece admitir mudança revolucionária, ou mesmo

¹⁰ REYNOLDS, Julie. Thirty Years at El Teatro Campesino. In: **el Andar** – a Latino magazine for the new millennium. No ar desde 1995. Disponível em: <<http://www.elandar.com/back/www-sep95/andar/cover/teatro.htm>>. Acesso em: 20 nov. 2007.

evolucionária ou reformista. Hoje, a paralisia em todo o mundo – dominado pelo mercado, a globalização, a mercantilização e a especulação financeira – nem ao menos se apóia num doloroso sentido religioso de Natureza; mas é clara a percepção de que ele ultrapassou os limites da iniciativa humana, tornando-a obsoleta. Eis porque a concepção brechtiana da atividade hoje em dia deve vincular-se a um renascimento do antigo sentido pré-capitalista do próprio tempo ou o Tao que lentamente nos levará correnteza abaixo novamente em direção ao momento da práxis. Tivemos que ocultá-lo e reprimi-lo porque chegamos a pensar no capitalismo como natural e eterno e também para camuflar aquele dado existencial e geracional, a nossa própria morte. Brecht nos conclama a abraçar a dor daquele vir a ser, daquele passamento, a fim de alcançar nossas possibilidades humanas mais satisfatórias¹¹.

Não queremos incorrer em redundância, mas nos parece importante que, no mesmo momento em que *O Método Brecht* é publicado no Brasil, também o ensaio *Altos e Baixos da Atualidade de Brecht*¹², de Roberto Schwarz, seja publicado e levante a mesma questão – a dos desafios que se apresentam para a condução de um trabalho brechtiano, já que ele sempre requer a observação das circunstâncias históricas em que é desenvolvido, assim como uma engajada reflexão dialética¹³.

¹¹ JAMESON, Fredric. *O Método Brecht*. Tradução: Maria Sílvia Betti. Petrópolis: Vozes, 1999, p. 17-18.

¹² SCHWARZ, Roberto. Altos e Baixos da Atualidade de Brecht. In: *Seqüências Brasileiras*. São Paulo: Cia das Letras, 1999, p. 113-148.

¹³ Schwarz, comentando a *Santa Joana dos Matadouros*, reflete que: “A desmistificação de classe, que é devastadora, no caso liga-se a um trabalho de invenção e *conhecimento* dos mais consideráveis. Entre os objetivos da peça, Brecht assinalava a fixação do ‘estado evolutivo atual do homem fáustico’. Dito isso, a sátira tem data. Vocês sabem que o escândalo inicial da crítica materialista – o crime de lesa-humanidade cometido por Marx em meados do século XIX – esteve em afirmar que o capital, que é uma relação de classe, é o segredo e a chave da sociedade burguesa, inclusive de seu direito, do estado, da moralidade e da cultura. Longe de serem incondicionadas e de promoverem a universalidade humana que proclamavam, estas esferas formariam sistema com a exploração econômica, a qual, uma vez reconhecida pelos explorados como um fato de classe, sem caução divina ou natural, estaria com os dias contados. O virtuosismo com que Brecht nos faz rir do capital, apresentado no ato mesmo de se travestir de outra coisa, mais universal e menos inaceitável, pertence ao mesmo ciclo. Ora, basta pensar um instante para saber que este quadro está mudando e que o determinismo econômico hoje

Dificuldades da mesma natureza envolvem os estudos relacionados aos *actos* do *Teatro Campesino*. Depois que os movimentos pelos direitos civis norte-americanos (que foram caracterizados pelo desejo de integração, acima de tudo, e não de ruptura com as bases da vida política e social norte-americana) ganharam algumas de suas batalhas, e perderam outras, no final das contas pode-se dizer que o “sonho acabou”. A realidade da mercantilização de todos os setores da sociedade, como Jameson explicita em *A Cultura do Dinheiro*¹⁴, leva à pergunta: como analisar a relevância, para os dias de hoje, de um teatro que colocou em cena humildes piqueteiros clamando a igualdade social para o camponês *chicano* e o fim da Guerra do Vietnã? Como observar a utilidade deste teatro hoje, quando os camponeses *chicanos* ainda vivem em condições similares às do período em que os *actos* foram criados e o governo norte-americano continua a bombardear e oprimir povos de tantas nações?

funciona como a ideologia explícita das classes dominantes, que justificam a sua hegemonia e a própria desigualdade social através dele, que trocou de campo. Assim, o que era esqueleto no armário se tornou bandeira pública, criando o mistério específico da nova fase: como entender que essa bandeira seja aclamada? Se antes as razões ditas ideais encobriam os interesses materiais, tidos como particularistas e indefensáveis, agora são as razões econômicas que legitimam ou criticam as outras, sem haver perdido – salvo engano – aquele mesmo caráter particularista. Digamos, para exemplificar, que um governo atualizado destina verba às artes pensando nos benefícios que estas trazem ao turismo, assim como toca as suas reformas educacionais de olho nos eventuais ganhos da produtividade, ou explica a distribuição absurda da renda com as contingências do capital. *A prova de seriedade é dada pela obediência às considerações econômicas*, aquelas mesmas cujo teor anti-social o marxismo noutra época denunciava como um indecente segredo de classe. A vira-volta veio se impondo aos trancos, e a Primeira Guerra Mundial, com o que trouxe de bancarrota da civilização burguesa e do internacionalismo socialista, foi um de seus momentos. A ferocidade da denúncia ideológica na *Santa Joana* dá testemunho do abalo causado. O processo se completou algum tempo depois da guerra seguinte, quando as necessidades do capital se tornaram para todos os efeitos o equivalente da razão, ou ainda, quando a abundância de mercadorias passou a ser a ideologia e a justificação suficiente da sociedade capitalista, acatada também pela classe operária. Voltando à *Santa Joana*, como fica a sua atualidade nessas circunstâncias? Com efeito, por que rir ainda – como de fato rimos – da precedência do motivo econômico sobre os demais, se estamos cansados de observá-la o dia inteiro, em tudo e em nós mesmos, sem maior surpresa e nem sempre com sentimento de perda? A desmistificação, ligada ao lugar oculto da economia no rol das coisas, não se tornou um gesto vazio?”. SCHWARZ, Roberto. Altos e Baixos da Atualidade de Brecht. In: *Seqüências Brasileiras*. São Paulo: Cia das Letras, 1999, p. 144-145.

¹⁴ JAMESON, Fredric. *A Cultura do Dinheiro: Ensaio sobre a globalização*. Tradução de Maria Elisa Cevasco; Marcos César de Paula. Petrópolis: Vozes, 2001.

Esta realidade pouco propícia à análise de um material como o do *Teatro Campesino* se torna ainda mais difícil se levarmos em conta o quadro que Jameson descreve:

Nos últimos anos tenho argumentado com insistência que tal (a atual) conjuntura é marcada por uma diferenciação de campos, de modo que a economia acabou por coincidir com a cultura, fazendo com que tudo, inclusive a produção de mercadorias e a alta especulação financeira, se tornasse cultural, enquanto que a cultura tornou-se profundamente econômica, igualmente orientada para a produção de mercadorias¹⁵.

Cientes de um “estado das coisas” tão problemático quanto o apresentado por Jameson e Schwarz, nosso desejo é mesmo o de aprofundar e analisar justamente as características épicas, didáticas e agitativas dos *actos* selecionados. Como Jameson nos faz lembrar: “Nenhuma das grandes civilizações pré-capitalistas clássicas jamais duvidou de que a sua arte tivesse alguma vocação didática fundamental”¹⁶.

Como parte central de nossa pesquisa, iremos analisar que formas foram mobilizadas para representar a discussão de temas como a greve, o sindicato e a guerra. Portanto, historicizar o período em que os *actos* foram criados, e para o qual foram criados, torna-se tarefa fundamental de nossa pesquisa. Este encontro entre forma e conteúdo é estabelecido por Peter Szondi em sua *Teoria do Drama Moderno*:

[...] (o) nexó entre a poética supra-histórica e a concepção não-dialética de forma e conteúdo nos remete ao vértice do pensamento dialético e histórico: à obra de Hegel. Na *Ciência da Lógica* encontra-se a frase: ‘as verdadeiras obras de arte são somente aquelas cujo conteúdo e forma se revelam completamente idênticos’. Essa identidade é de essência dialética: na mesma passagem, Hegel a nomeia ‘relação absoluta de conteúdo e da forma [...], a conversão de uma na outra, de sorte que o conteúdo não é nada mais que a conversão da forma em conteúdo, e a forma não é nada mais que a conversão do conteúdo em forma’. A identificação de forma e conteúdo aniquila igualmente a oposição de atemporal e histórico, contida

¹⁵ Idem. “Fim da Arte” ou “Fim da História”. In: *A Cultura do Dinheiro: Ensaio sobre a globalização*. Tradução de Maria Elisa Cevasco; Marcos César de Paula. Petrópolis: Vozes, 2001, p. 73.

¹⁶ JAMESON, Fredric. *O Método Brecht*. Tradução: Maria Sílvia Betti. Petrópolis: Vozes, 1999, p. 16.

na antiga relação, e tem por conseqüência a historicização da própria poética dos gêneros¹⁷.

Entretanto, é preciso investigar como as reflexões políticas foram trabalhadas pelo *Teatro Campesino*. Como Jameson lembra em momento oportuno, os teatros dos anos 1960 e 1970 tendiam a pautar-se pelas teorias de Brecht, sem, contudo, compreendê-las em profundidade – em muitas ocasiões tratava-se mais uma questão de moda do que de ideologia:

Quanto ao Terceiro Mundo, finalmente, os aspectos camponeses do teatro brechtiano, que abriram vasto campo para a bufoneria chapliniana, para a mímica, a dança e todo tipo de encenação e *performance* pré-realista e pré-burguesa, asseguraram a Brecht a posição histórica de um catalisador e de um modelo adequado para a emergência de muitos teatros ‘não-ocidentais’ do Brasil à Turquia, das Filipinas à África. Três tipos de necessidades foram, assim, atendidos: a da inovação teatral e teórica em um período particularmente ávido de tais novas teorias e modos de encenação, após a guerra (como testemunharam todos os grandes experimentos teatrais, de Peter Brook a Grotowski, do ‘revival’ de Artaud à migração de grupos teatrais nacionais de todo o mundo, particularmente onde a renovação de um cinema ‘new wave’ não apresentou um concorrente à altura, de natureza econômica ou de natureza artística); a de um novo tipo de literatura e de política *agit-prop* após a estéril produção de formas

¹⁷ SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno (1880-1950)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p. 24. Szondi afirma sobre o terreno da historicização: “Na sucessão de Hegel, ela levou a escritos que projetaram uma estética histórica não limitada à poesia: *A Teoria do Romance*, de G. Lukács, *Origem do Drama Barroco Alemão*, de W. Benjamin, e *Filosofia da Nova Música*, de Th. W. Adorno. Aqui a concepção dialética de Hegel da relação forma-conteúdo rendeu frutos, ao se compreender a forma como conteúdo ‘precipitado’. A metáfora expressa ao mesmo tempo o caráter sólido e duradouro da forma e sua origem no conteúdo, ou seja, suas propriedades significativas. Uma semântica da forma pôde desenvolver-se por essa via, e a dialética de forma e conteúdo aparece agora como dialética entre o enunciado da forma e o enunciado do conteúdo. Desse modo, no entanto, é colocada já a possibilidade de que o enunciado do conteúdo entre em contradição com o da forma. Se, no caso da correspondência entre forma e conteúdo, a temática vinculada ao conteúdo opera, por assim dizer, no quadro do enunciado formal como uma problemática no interior de algo não problemático, surge a contradição quando o enunciado formal, estabelecido e não-questionado, é posto em questão pelo conteúdo. Mas essa antinomia interna é a que permite problematizar historicamente uma forma poética [...]” (p. 25-26)

judanovistas em alguns países, bem como uma renovação das tradições ricas e múltiplas da arte de vanguarda que precedeu a consolidação do poder de Stálin; e, finalmente, a das possibilidades a serem exploradas pelos povos descolonizados experimentando novas vozes, para os quais o exilado e itinerante Brecht foi não-eurocêntrico a ponto de tratar seu próprio país como se fosse de terceiro mundo. Visto que estas situações não existem mais, e que Brecht, de qualquer forma, conheceu um momento de sucesso literário mundial só concedido a uns poucos, costuma-se hoje em dia reclamar de ‘cansaço brechtiano’, e perguntar como continuar sendo brechtiano, enquanto outros perguntam se é possível continuar sendo marxista, ou mesmo socialista, após 1989. Mas provavelmente esta fadiga tenha mais a ver com a última série de Brechts, a do estereótipo desenvolvido durante os anos 60 e 70.¹⁸

Portanto, tendo-se estabelecido um terreno de análise fundamentado por estas questões – a mercantilização de todos os aspectos da vida moderna, a moda do “vale tudo” do pós-modernismo e seu incessante projeto de despolitizar a vida –, investigar a convergência entre história, formas estéticas e matérias representadas torna-se a proposta central de nosso trabalho, no que diz respeito à análise dos *actos*.

1.2. Zoot Suit

Zoot Suit é considerada por muitos a *signature play*, ou seja, o trabalho autoral mais importante de Luis Valdez. A peça foi a primeira produção *chicana* a alcançar os teatros da Broadway, onde, contudo, não obteve sucesso e ficou em cartaz por apenas quatro

¹⁸ JAMESON, Fredric. *O Método Brecht*. Tradução: Maria Sílvia Betti. Petrópolis: Vozes, 1999, p. 39-40.

semanas. Entretanto, obteve um grande sucesso de público em Los Angeles e excursionou com êxito por outras cidades onde a comunidade *chicana* representava uma parcela significativa.

A peça se baseia de forma livre nas *Zoot Suit Riots* de 1943 – fortes distúrbios ocorridos em Los Angeles entre a polícia e a marinha e jovens *chicanos* que se vestiam com o traje típico *zoot suit* e organizavam eventos de diversas naturezas, como *shows* de dança e música. Em 1942, após o assassinato de um jovem, Jose Diaz, um grupo de *chicanos* que havia se envolvido em uma briga na mesma noite foi preso e acusado do crime. O processo de julgamento foi fortemente marcado por um caráter parcial e racista: não havia nenhuma evidência concreta de que os jovens presos haviam assassinado Diaz, e o juiz acatou o pedido da promotoria de que não fosse permitido aos réus utilizar, perante a corte, outra roupa que não o terno que os diferenciava e, acima de tudo, causava uma impressão preconcebida de marginalidade na população não *chicana* de Los Angeles. Nove jovens foram condenados a cinco anos de prisão – o que levou ao choque entre a comunidade *chicana* jovem e a polícia, desencadeando uma onda de distúrbios violentos nos bairros *chicanos*. A sentença do julgamento foi posteriormente anulada, em razão dos erros judiciais e das “condutas parciais” ocorridas durante o processo.

Novamente, Valdez recorre à forma épica para compor o texto de *Zoot Suit* e, de forma muito oportuna, utiliza também os recursos estéticos estabelecidos pelo *Living Newspaper* – criado durante o *Federal Theatre Project*¹⁹, em que peças que tratavam de problemas sociais eram encenadas de forma documental. *Zoot Suit* também engloba em sua forma a influência dos três projetos estéticos anteriores do *Teatro Campesino*, os *actos*, os

¹⁹ Projeto vinculado ao *New Deal* e ao *Works Project Administration* (WPA) para fomentar o teatro durante a Depressão e empregar artistas desempregados.

*mitos e os corridos*²⁰.

Em *Zoot Suit*, Jose Diaz é a inspiração para o personagem Jose Williams. O verdadeiro foco da peça, porém, volta-se para o personagem de Henry Reyna, um dos acusados. Henry, inúmeras vezes, é aconselhado por um personagem que representa a consciência do povo *chicano*, El Pachuco, que lhe explica as questões políticas, sociais e raciais que permeiam o processo. Em *flashbacks* é recontada a história do assassinato de Jose Williams, das relações entre os grupos de *zoot suiters*, da vida familiar de Henry. Paralelamente, jornais gigantescos espalhados por todo o palco e personagens como “A Imprensa” relatam – à sua maneira, ou seja, de forma racista e parcial – suas versões dos fatos relacionados ao crime e às revoltas.

Os envolvidos com o *Teatro Campesino* – membros da trupe ou estudiosos de seu teatro – manifestaram opiniões divergentes sobre o encaminhamento que Valdez deu ao seu trabalho artístico. Para Yolanda Broyles-Gonzalez, o novo caminho empreendido por Valdez estava pautado em razões comerciais: “[...] a idéia de vender o produto teatral torna-se o objetivo principal; todos os outros objetivos tornam-se secundários”²¹. Já para Jorge Huerta, “[...] o diretor/dramaturgo não abandonou o *Teatro Campesino* ao se envolver com um teatro regional de grande porte. O *Teatro (Campesino)* ainda estava fazendo *tours* e *Zoot Suit* foi co-produzida por ambas as organizações teatrais, o que incluiu o *Teatro* em todas as negociações e contratos”²². Mas o próprio Huerta assume que “[...] este foi um primeiro passo em direção a uma identidade individual que Valdez tinha anteriormente rejeitado ao

²⁰ Posteriormente, nossa pesquisa deverá fazer uma breve análise do projeto de *mitos e corridos*, para que o estudo de sua influência na construção de *Zoot Suit* contribua para uma compreensão da evolução do trabalho de Valdez.

²¹ BROYLES-GONZALEZ, Yolanda. *El Teatro Campesino: Theater in the Chicano Movement*. Austin: University of Texas Press, 1994, p. 237.

²² VALDEZ, Luis. *Suit Zoot and other plays*. Houston: Arte Publico Press, 1992, p. 11. A citação pertence à introdução feita por Jorge Huerta.

trabalhar em um coletivo”²³. E é bastante compreensível que a própria observação de Valdez, de que “[...] eles não nos levarão a sério até que nós façamos sucesso em sua arena, em seus termos”²⁴, cause controvérsias acaloradas...

²³ Ibidem. A citação pertence à introdução feita por Jorge Huerta.

²⁴ A opinião de Valdez é citada em: HUERTA, Jorge. *Chicano Drama: Performance, Society, and Myth*. Oxford: Oxford University Press, 2000, p. 5.

2. ACTOS: AÇÃO POLÍTICA E EXPERIÊNCIAS FORMAIS,

2.1. Introdução

Inicialmente, é importante estabelecer que os *actos* estudados em nossa pesquisa, apesar de criados pela trupe de *El Teatro Campesino* por meio de processos de improvisação, estão fundamentalmente ligados à figura de Luis Valdez – catalisador do grupo e responsável pela escritura após a fase de desenvolvimento e estruturação coletivos. Além disso, devemos lembrar que o estudo foca os **textos** (e não as encenações) dos *actos*.

Valdez – dramaturgo, diretor e ator – nasceu em uma família de camponeses *chicanos* com dez filhos e começou a trabalhar nos campos aos seis anos, seguindo uma vida nômade imposta pela necessidade de acompanhar as colheitas. Já mostrava seu interesse pelas artes cênicas aos doze anos, organizando espetáculos de teatro de bonecos para os amigos e vizinhos nas inúmeras comunidades rurais em que viveu. Ele pôde estudar em escolas de San Joaquin Valley – mas sua formação básica foi diversas vezes interrompida pela necessidade de constantes mudanças da família. Formou-se em Inglês e Matemática pela San Jose State College em 1964, cujo departamento de teatro produziu sua primeira peça. Após a faculdade, juntou-se por alguns meses à *San Francisco Mime Troupe*. Uma viagem a Cuba e os contatos que teve com grupos de teatro e com comunidades rurais da ilha também foram cruciais para o nascimento de *El Teatro Campesino*.

Valdez juntou-se à *San Francisco Mime Troupe* durante o ano de 1964. A experiência foi

breve, porém vital ao processo de formação de Valdez como dramaturgo e diretor. Tendo chegado ao grupo nesse período, ele já o encontrou imbuído de uma forte identidade política, de trabalho voltado para a transformação social, e também já detentor de experiências que buscavam um teatro de práticas estéticas e formais pertinentes às discussões ideológicas que desenvolviam.

O núcleo que viria a se tornar a *San Francisco Mime Troupe*, a *R. G. Davis Mime Troupe*, foi fundado por Ronnie Davis em 1959. Na recém-fundada companhia, a ênfase era colocada, sobretudo, nas práticas de mímica. O texto não era completamente banido, mas era evidente que a construção gestual ocupava função prioritária nas montagens. O passo seguinte deu-se com a adoção da *commedia dell'arte* como importante fonte das criações da companhia – entre 1961 e 1967 a *commedia* estabeleceu-se como principal ferramenta formal das montagens. Textos clássicos eram desenvolvidos segundo regras da *commedia*, mas sempre voltados à realidade presente. A idéia não era de simples adaptação da obra clássica, mas, à medida que a formação política do grupo se fortalecesse, fazer com que mais e mais as montagens problematizassem questões sociais e despertassem no público o desejo de uma ação transformadora. O texto começou a adquirir mais importância para o grupo. Essa transição foi rápida e se tornou evidente na montagem de *Ubu Rei*, de 1963. Dessa forma, quando Valdez se associou à *San Francisco Mime Troupe*, em 1964, ele pôde observar não só a prática consolidada da *commedia dell'arte*, como também as discussões que envolviam a importância do texto nas montagens do grupo. Lembramos que em 1965, ano em que Valdez deixa este grupo e dá início ao *Teatro Campesino*, foram montadas duas peças de vital importância para a trajetória da *San Francisco Mime Troupe*: *A Exceção e a Regra*, de Brecht, e *O Tartufo*, de Molière. Portanto, o período em que Valdez permaneceu no grupo foi permeado tanto por discussões acerca da estética épica e do método brechtiano, como pelo trabalho de junção da *commedia* com o texto ideologicamente comprometido e articulador de um teatro dialético – *O Tartufo* foi considerado um divisor de etapas pelo próprio grupo, a derradeira consolidação das técnicas de *commedia* aliada ao texto de alto conteúdo político²⁵. A propósito, é interessante notar

²⁵ A trajetória da *San Francisco Mime Troupe* pode ser consultada na seguinte bibliografia:

que a adaptação de clássicos, revestidos de um novo conteúdo político e social, foi uma experiência vivenciada por grupos de teatro de diferentes países na década de 1960. Duas experiências são particularmente dignas de nota. A primeira é a montagem de *Ubu Rei* pelo *Théâtre National Populaire*, sob a direção de Jean Vilar em 1958. A segunda, a experiência conduzida pelo Teatro de Arena no Brasil, que montou clássicos que deveriam colocar em pauta a discussão da política nacional²⁶.

Todas essas experiências – o teatro na faculdade, a viagem a Cuba e o trabalho com a *San Francisco Mime Troupe* – irão influenciar o desenvolvimento posterior do *Teatro Campesino*.

Em 1965, Valdez, então com 23 anos, procura César Chávez, líder da *National Farm Workers Association*, com o propósito de formar um grupo de teatro de trabalhadores rurais em Delano, Califórnia. O projeto era trabalhar com temáticas voltadas para a luta dos

BIGSBY, C. W. E. *A Critical Introduction to Twentieth-Century American Drama: Beyond Broadway*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985, p. 291-342, v. 3, capítulo: *The Theatre of Commitment*.

CARLSON, Marvin. Alternative Theater. In: BIGSBY, C. W. E.; WILMETH, Don B. *The Cambridge History of American Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006, v. 3: Post-World War II to the 1990s.

ORENSTEIN, Claudia. *Festive Revolutions: The Politics of Popular Theater and the San Francisco Mime Troupe*. Jackson: University Press of Mississippi, 1998.

Além de inúmeras outras fontes, pode-se consultar o rico arquivo da SFMT na internet: www.sfmt.org.

²⁶ Em seu livro *Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas*, Augusto Boal discute esse período: “A nacionalização era feita diversamente, dependendo dos objetivos sociais do momento. Assim, por exemplo, *O Melhor Juiz, o Rei*, sofreu alterações profundas no texto do terceiro ato, a ponto de fazer com que a autoria se atribuísse mais aos adaptadores do que ao autor. Lope escreveu quando a evolução da História exigia a unificação das nações, sob o domínio de um rei. A obra exalta o indivíduo justo, que em suas mãos reúne todos os poderes, caridoso, bom, impoluto. Exalta o carisma. Se, para sua época, sua fábula se adequava, para a nossa e para o Brasil corria o grave risco de se transformar em texto reacionário. Por isso, tornou-se necessário alterar a própria estrutura para devolver ao texto, séculos depois, sua idéia original. Por outro lado, *Tartufo* foi encenada sem que se lhe alterasse um alexandrino. Na época em que o texto foi montado, a hipocrisia religiosa era profusamente utilizada pelos tartufos contemporâneos, que, em nome de Deus, da Pátria, da Família, da Moral, da Liberdade etc., marchavam pelas ruas exigindo castigos divinos e militares para os ímpios. *Tartufo* profundamente desmascara esse mecanismo que consiste em transformar Deus em parceiro de luta, ao invés de mantê-lo na posição que lhe compete de Juiz Final. Nada era preciso acrescentar ou subtrair ao texto original, nem mesmo considerando que o próprio Molière, para evitar censuras tartufescas, tivesse sido obrigado a fazer, ao final, imenso elogio ao governo; bastava aí o texto em toda a sua simplicidade para que a platéia se pusesse a rir: a obra estava nacionalizada”. BOAL, Augusto. *Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980, p. 181-182.

chicanos no meio rural da Califórnia e apoiar a greve que o sindicato organizava. Nesse período, outros grupos de teatro *chicano* também se formam – surgidos no fluxo que o *Mexican American Civil Rights Movement* impulsiona. Em poucos meses *El Teatro* já estava apresentando seus *actos* em localidades dentro e fora das fazendas, expondo as questões dos camponeses e do sindicato para um público abrangente e coletando apoio político e financeiro para a *National Farm Workers*.

A vida no teatro e as relações em comunidade dos membros do *Teatro Campesino* tornam-se cada vez mais interligadas – o teatro alimentando a vida social e a vida social alimentando o teatro. Essa foi uma experiência compartilhada por muitos grupos da década de sessenta mundo afora, mas a idéia de tornar a vida cotidiana e a vida no teatro uma só implicou, para cada grupo, experiências únicas e particulares, certamente muito diferentes umas das outras – como podemos verificar ao comparar, mesmo que superficialmente, o trabalho do *Teatro Campesino* com o de um grupo como o *Living Theater*²⁷. Para o grupo de Delano, camponeses-atores, no trabalho de improvisações para as montagens do grupo, buscavam soluções para os impasses que viviam no dia-a-dia. E também buscavam catalisar o poder do teatro para ações que iam além dos espetáculos, como a participação do grupo na *Marcha para Sacramento*²⁸, uma ação que se tornou fortemente emblemática no movimento pelos direitos civis dos *chicanos*. Referindo-se à marcha em apoio ao movimento grevista, Valdez afirma que:

[...] do outro lado do espectro político, a marcha grevista para Sacramento em 1966 foi puro teatro de guerrilha. As bandeiras vermelhas e pretas do

²⁷ Grupo fundado em 1947 por Julian Beck e Judith Malina, cujo trabalho refletia uma forte influência das idéias de Artaud.

²⁸ Em março e abril de 1966, Chaves e militantes do sindicato viajaram de Delano até Sacramento para protestar contra as condições precárias de trabalho no meio rural da Califórnia e obter atenção nacional para o boicote às produtoras de vinho.

UFWOC (então UFWA), com a imagem do pássaro do trovão²⁹, e o estandarte da Virgem de Guadalupe desafiaram a gélida esterilidade da Rodovia 99. Seu impacto emocional foi irrefutável. Sua força política foi um pouco menor. O governador Brown³⁰ não estava no palácio do governo, e somente um produtor, *Schenley Industries*, assinou um contrato. Mais tarde, outros contratos foram ganhos através de um equilíbrio brilhante entre eventos altamente divulgados, que ganharam apoio público (marchas, o jejum de César³¹, as visitas de Reuther³², Robert e Ted Kennedy etc.) e efetiva organização dura, de porta a porta, de trabalhador a trabalhador³³.

El Teatro permaneceu diretamente vinculado ao sindicato até 1967. As greves de Delano obtiveram um sucesso parcial. Como Valdez mesmo atesta, a importância de *El Teatro* para debater as questões do sindicato fez parte de um conjunto de iniciativas, no qual cada esfera teve uma participação crucial.

O primeiro trabalho de *El Teatro Campesino*, *A Consciência de um Fura-Greve*³⁴, inaugurou a forma teatral dos *actos*, utilizada pelo grupo em sua primeira fase – a do teatro político diretamente envolvido com a luta do sindicato e com outras questões pertinentes ao *Mexican American Civil Rights Movement*. *El Teatro* decidiu chamar suas primeiras peças de *actos*, ao contrário de *sketches*, o termo em inglês geralmente empregado para denominar peças de curta duração. *Actos* parecia ser uma denominação mais forte e emblemática que *sketches*, já que derivava do tradicional teatro *chicano* de *La Carpa* e de toda a tradição dos autos sacramentais hispânicos – por isso, trazia um sentido especial para o povo *chicano*,

²⁹ Bandeira-símbolo do sindicato.

³⁰ Governador Edmund Gerald “Pat” Brown, Sr, do Partido Democrata, que governou a Califórnia de 1959 a 1967.

³¹ Durante sua carreira política, César Chávez utilizou a tática do jejum em diversas ocasiões.

³² Walter Philip Reuther foi um dos mais importantes sindicalistas dos Estados Unidos. Seu trabalho tornou o *United Automobile Workers* um dos mais fortes sindicatos do país. Socialista na década de trinta, a partir dos anos quarenta tornou-se militante anticomunista e passou a apoiar a Guerra Fria e a Guerra do Vietnã.

³³ VALDEZ, Luis. *Early Works: Actos, Bernabe, Pensamiento Serpentino*. Houston: Arte Público Press, 1990, p. 8.

³⁴ *The Conscience of a Scab*.

uma ligação com sua tradição cultural. Os *actos* foram desenvolvidos e aperfeiçoados durante cinco anos. Oficialmente, a missão era:

Inspirar o público para a ação social.
 Iluminar pontos específicos sobre problemas sociais.
 Satirizar a oposição.
 Mostrar ou sugerir uma solução.
 Expressar o que as pessoas estão sentindo³⁵.

Portanto, desde o início fica clara a escolha da missão de fazer o teatro servir ao encaminhamento de mudanças sociais.

Os atores dos primeiros *actos* eram todos trabalhadores do campo. Eles tinham funções múltiplas em cada *acto* – o mesmo ator que interpretava um ou mais papéis também poderia ser o cenógrafo e produtor, por exemplo. Sobre o caráter coletivo de criação dos *actos*, Valdez afirma que:

[...] a principal ênfase no *acto* se coloca sobre a visão social, oposta à visão individual do artista ou do dramaturgo. Os *actos* não são escritos; eles são criados coletivamente, através da improvisação do grupo. A realidade refletida em um *acto* é, desta forma, uma realidade social, pertencendo tanto a camponeses quanto a *batos*³⁶ loucos, não autoprojeções psicologicamente dementes, mas, ao contrário, arquétipos de grupos³⁷.

Para Valdez, os *actos*

[...] nasceram famintos da realidade. Qualquer coisa, e tudo, que pertencia à vida cotidiana dos grevistas, tornava-se um alimento para a reflexão, material para os *actos*. A realidade dos agricultores em greve tornara-se dramática (e teatral, da forma como era refletida pelos jornais, noticiários da TV, filmes, etc.) e então os *actos* meramente refletiam a realidade.

³⁵ VALDEZ, Luis. *Early Works: Actos, Bernabe, Pensamiento Serpentino*. Houston: Arte Público Press, 1990, p. 12.

³⁶ *Bato*, ou *Vato*: palavra espanhola de origem cigana, adotada por *chicanos* e por grupos da periferia do norte do México, cujo sentido é “companheiro”, “cara”, “irmão”.

³⁷ VALDEZ, Luis. *Early Works: Actos, Bernabe, Pensamiento Serpentino*. Houston: Arte Público Press, 1990, p. 12-13.

Grevistas interpretavam grevistas, tirando o seu diálogo improvisado das palavras reais que eles trocavam com os fura-greves todos os dias no campo³⁸.

Como já mencionado, os *actos* são influenciados também por uma série de tradições teatrais: a *commedia dell'arte*, a tradição mexicana de *La Carpa* e seu mais famoso expoente – o comediante Cantinflas –, as peças religiosas espanholas adaptadas para a catequização dos índios mexicanos, as formas teatrais astecas e maias e a prática ritualística de várias correntes do teatro oriental.

A essa riqueza formal, parte da crítica acadêmica tentou negar-lhe valor. Em 1985, C. W. E. Bigsby, um dos mais publicados historiadores e críticos do teatro norte-americano, escreveu:

El Teatro Campesino foi fundado em 1965 para apoiar a greve de trabalhadores migrantes filipinos e *chicanos* contra os produtores de uva em Delano, Califórnia. Em outras palavras, desde o começo a função principal era de ser político ao invés de estético³⁹.

A opinião de Bigsby nos mostra a dificuldade, ainda no momento presente, em compreender os avanços formais do teatro pós-Drama Burguês. É óbvio que o conteúdo político e agitativo era parte fundamental do trabalho desenvolvido pelo *Teatro Campesino*, mas, paralelamente, desde o início, a construção “estética” também se colocou como centro vital das experiências do grupo – mesmo porque, sem o desenvolvimento de estratégias formais adequadas, seria impossível cumprir a missão política da qual os *actos* estavam imbuídos. Por isso mesmo, uma das tarefas da presente pesquisa é discutir a inegável riqueza formal dos *actos*. Outro ponto interessante a ser observado na afirmação de Bigsby

³⁸ Ibidem, p. 11.

³⁹ BIGSBY, C. W. E. *A Critical Introduction to Twentieth-Century American Drama*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985, p. 355, v. 3, *Beyond Broadway*.

é a própria interpretação do autor sobre o fato de *El Teatro* estar envolvido na luta política de Delano: “Em outras palavras, desde o começo a função principal era de ser político ao invés de estético”. A interpretação do autor pode dar a entender que, ao ser político, não é possível ser estético, não é possível construir balizas estéticas pertinentes ou inovadoras. Tal artimanha, embora simplista, reafirma a estrutura ideológica de grande parte da crítica norte-americana: a de desmerecer a arte que caminha contra a corrente e se posiciona contrária à política dominante.

Em *The Cambridge History of American Theatre*, editada por Bigsby e Don B. Wilmeth, o trabalho dos grupos *El Teatro Campesino*, *San Francisco Mime Troupe* e *Bread and Puppet Theatre* é descrito da seguinte forma:

Poucos desses grupos eram, pelo menos inicialmente, tão preocupados com a forma⁴⁰ quanto com convicções ideológicas, ou eles adaptavam a sua forma às necessidades de comunicar-se em espaços públicos além dos limites de um espaço apropriado⁴¹. O teatro era um meio, suas transformações uma chave para aquelas outras transformações – sociais, econômicas, políticas – que deveria provocar. Havia outros grupos, entretanto, para os quais a forma era central... O *Open Theater* e o *Performance Group*, em particular, eram governados, pelo menos inicialmente, por uma preocupação com o rigor intelectual e artístico⁴².

O texto citado não explica por que o *Open Theatre* e o *Performance Group* preocupavam-se com a forma, e o *Teatro Campesino*, a *San Francisco Mime Troupe* e o *Bread and Puppet* não – os autores limitam-se a expor tais idéias preconcebidas e não argumentam suas teses posteriormente. Implicitamente, também é negado aos grupos que se preocupam com a “estética” a possibilidade de fazerem um “teatro político”.

⁴⁰ Designada como *craft*.

⁴¹ Apropriado para o teatro.

⁴² BIGSBY, C. W. E.; WILMETH, Don B. *The Cambridge History of American Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006, p. 14, v. 3: *Post-World War II to the 1990s*.

Mesmo os pesquisadores que têm analisado o trabalho do *Teatro Campesino* por ângulos mais detalhados recorrentemente exploram as idéias políticas do grupo, deixando a análise formal em segundo plano.

O projeto dos *actos* procurou unir política e estética – e não poderia ser diferente – em busca de mudanças sociais, de tomada de consciência pelos membros da trupe e de seu público, e de um convite à ação. É sobre essa união entre ação política e desenvolvimento formal que desejamos refletir nesse capítulo sobre os *actos*.

2.2. *Quinta Temporada* e a luta nos campos

Quinta Temporada foi apresentada pela primeira vez em 1966, durante uma reunião dos colhedores de uvas grevistas em Delano, na Califórnia.

Neste *acto*, o Campesino chega ao meio rural da Califórnia procurando “qualquer” tipo de trabalho, como ele mesmo frisa. Ele então recebe a proposta de Don Coyote, o capataz da fazenda, para trabalhar na colheita daquele ano. Don Coyote lhe promete um verão “gordo”, ou seja, cheio de dinheiro. Desde o princípio, o Campesino tem uma atitude servil para com Don Coyote e, posteriormente, para com o Patrón da fazenda. O Campesino é sucessivamente explorado pelo Patrón, por Don Coyote, pelo Outono e Inverno (personagens ou “tipos” do *acto*) – que trazem estações de penúria, já que nestes períodos não há trabalho nas colheitas.

Após enfrentar ameaças e chantagens do Patrón e do capataz e passar fome e frio nas estações sem colheitas, o Campesino se une aos tipos dos Sindicatos, da Igreja, de La Raza (a raça mexicana) e da Primavera (representando as colheitas, a mudança e a esperança) para enfrentar

seus alagoes. Por fim, o Campesino consegue seu contrato e alguns direitos trabalhistas, e Don Coyote é expulso da fazenda.

É necessário analisar *Quinta Temporada* levando-se em consideração seus aspectos formais segundo o projeto estético-político construído pelo *Teatro Campesino*. Como já afirmado na Introdução, o projeto dos *actos* procura desenvolver, em igual medida, a reflexão política e a busca por formas estéticas capazes de dar conta da proposta: problematizar questões de ordem social, alcançar uma exposição dialética de suas várias implicações (o que nem sempre é conseguido), levar grupo e público à tomada de consciência e, posteriormente, a uma ação que intente modificar a realidade apresentada.

Para compreender a abrangência do projeto, é interessante observar o “Paradigma Maia” para o teatro, estabelecido em 1975 por Luis Valdez, em seus diários de trabalho. Apesar de o paradigma ter sido criado cinco anos após a fase dos *actos* (1965-1970), ele estabelecia as balizas fundamentais do trabalho e das pesquisas dos *actos*, além de adicionar elementos que seriam aprofundados na fase seguinte do *Teatro Campesino*. Portanto, na análise de *Quinta Temporada* não serão discutidos todos os elementos estabelecidos pelo paradigma, senão os pertinentes à fase dos *actos*. Entretanto, todos serão enumerados abaixo.

O Paradigma é dividido em quatro grupos principais, os quais definem as linhas de ação mais cruciais que precisam ser observadas e aperfeiçoadas. Seguindo o sentido horário, o círculo se compõe organizando os elementos que fundamentam a essência do projeto desenvolvido pelo *Teatro Campesino*. Estão sublinhados os princípios que são trabalhados durante o projeto dos *actos*:

Quadrante 1 – Alma:

- cultura indígena e religião
- catolicismo mexicano
- tradições teatrais:

- 1) Teatro de agit-prop
- 2) La Carpa/Cantinflas (que se relaciona com a commedia dell'arte)
- 3) *Pageants*
- 4) *Corridos*

Na fase dos *actos* já é central a pesquisa sobre o *agit-prop*, a utilização das técnicas da *commedia dell'arte* e da influência da *carpa* e de *Cantinflas*. Cultura e religião indígenas e o catolicismo mexicano figuram como matérias centralmente discutidas pelos *actos*. *Pageants* – manifestações ao ar livre, celebrando aspectos da religiosidade indígena e do catolicismo mexicano – e *corridos* – forma tradicional de teatro mexicano, envolvendo narrativas folclóricas acompanhadas por baladas musicais – serão posteriormente desenvolvidos, após o término da fase dos *actos*.

Quadrante 2 – *Mente*:

Reflexão sobre as seguintes questões:

- bem-estar do campesino
- imigração e a fronteira
- etnia e estereotipagem
- educação
- guerra
- assimilação / preservação da cultura
- o gueto urbano

Todos os temas apontados são matérias centrais discutidas pelos *actos*.

Quadrante 3 – *Corpo*:

- gêneros:
 - 1) Actos
 - 2) *Mitos*
 - 3) *Corridos*
 - 4) *Histórias*

5) Filme e Televisão

- Teatro de Bonecos
- Máscaras

Como o quadrante é criado em 1975 por Valdez, inúmeras experiências estabelecidas após 1970 refletem a diversidade da produção do grupo: os já mencionados *corridos*, os *mitos* e agora a produção para novas mídias, como a TV e o cinema.

Entre o período de 1965 e 1970 foram construídos textos para teatro de bonecos, e máscaras foram utilizadas em algumas encenações, mas o único gênero que interessa a nossa pesquisa é o dos *actos*.

Quadrante 4 – Coração:

O trabalho na comunidade do *Teatro Campesino*:

- a companhia principal
- a comunidade teatral ampliada
- *El Teatro Campesino* e San Juan Bautista
- o papel do *Teatro Campesino* em definir a cultura chicana

É importante lembrar que *El Teatro Campesino*, surgido durante o *Mexican American Civil Rights Movement*, é acompanhado por inúmeros outros grupos *chicanos* que estabelecem um teatro também de características militantes. Segundo o paradigma de Valdez, o intercâmbio de experiências entre o *Teatro Campesino* e outros desses grupos deve ser estabelecido.

O *Teatro Campesino* busca, desde o primeiro momento, atuar de forma a colaborar com o que Valdez chama de “definir a cultura *chicana*”.

Finalmente, o grupo muda-se para San Juan Bautista em 1971, estabelecendo só a partir de então uma colaboração no desenvolvimento dessa comunidade.

Portanto, como se observa, a análise dos *actos* não pode ser desconectada desse todo, pois a prática de *El Teatro* só os concebe a partir de determinadas relações com a comunidade e com base na observação das questões inerentes à classe trabalhadora *chicana*, tanto da área rural quanto da

urbana. É levando em conta o paradigma proposto por Valdez que refletiremos sobre os desdobramentos das questões políticas levantadas nos actos *Quinta Temporada* e *Vietnam Campesino* e sobre sua construção formal. Na conclusão desta pesquisa, avaliaremos o quanto alguns dos elementos do Paradigma Maia alicerçaram, de fato, a experiência dos *actos*.

A composição formal do *acto Quinta Temporada* é estabelecida a partir da matriz do teatro épico. O *acto* do Teatro Campesino nasce em 1965 sustentado principalmente pelos recursos retomados e reorganizados pelo teatro a partir de Piscator e Brecht e pela experiência do teatro de *agit-prop*, que incorporam técnicas “milenaes” de teatro de diferentes sociedades. Dentro desse esquema, mais do que nunca é possível misturar diferentes influências teatrais em busca de uma forma estética que dê conta de cumprir a missão do *agit-prop*. Observando essa confluência de gêneros e modelos teatrais, podemos notar a profunda preocupação do *Teatro Campesino* em estabelecer uma pesquisa formal da mais alta seriedade.

Para *El Teatro Campesino*, o *Mexican American Civil Rights Movement* precisa empenhar-se por uma revolução na arte *chicana*. Por isso, os *actos* devem ser revolucionários no diálogo entre formas e matérias representadas – e conter uma intrínseca qualidade popular, de teatro feito pelo e para o povo. Nesse sentido, no teatro desenvolvido nos Estados Unidos no mesmo período, o grupo encontra um diálogo de especial afinidade com as intervenções praticadas pela *San Francisco Mime Troupe* e pelo *Bread and Puppet Theater*⁴³. Para *El Teatro Campesino*, o caminho para essa revolução estava alicerçado sobre a forma épica do texto teatral – assim pode-se chegar mais perto de uma real análise da sociedade, exprimindo todos os processos que a constroem.

⁴³ Grupo de teatro fundado em 1962 em Nova York e atualmente residindo no Estado de Vermont. O *Bread and Puppet* se caracterizou por estabelecer um teatro de bonecos gigantes (“larger than life”) que, desde a sua fundação, tem questionado inúmeros aspectos da vida política e social norte-americana.

O teatro de *agit-prop* apresenta peculiaridades que causam considerável controvérsia. A necessidade de ser um teatro imediato, gerido e apresentado no calor dos eventos que o mobilizam, leva a um impasse: alguns grupos o consideram antes de tudo uma atividade ideológica e não uma forma artística, outros acreditam que o caráter ideológico é tão importante quanto a reflexão sobre a forma artística. E, especificamente na cena teatral norte-americana, após várias experiências com o teatro de *agit-prop* na década de 1960, os grupos que sobreviveram ao tempo são justamente os que se comprometiam com a reflexão estética – *El Teatro Campesino* entre eles. A importância de cuidar dos elementos artísticos juntamente com as discussões ideológicas é indiscutível, pois é justamente uma estética bem construída para os propósitos do *agit-prop* que definirá seu sucesso em levar o público ao comprometimento e à tomada de consciência⁴⁴.

Evidentemente, o *agit-prop* desenvolvido pelo *Teatro Campesino* nadava contra a corrente, desenvolvendo reflexões pouco interessantes à parcela da sociedade norte-americana detentora do poder. É importante reafirmar esta idéia, mesmo que óbvia, porque em diferentes períodos históricos o *agit-prop* serviu a sistemas de governos vigentes. Assim, exortava-se à ação contra a forma como a sociedade e a política eram conduzidas pelo governo naquele momento.

No processo de inter-relações de práticas e gêneros teatrais desenvolvido pelo

⁴⁴ Como Patrice Pavis observa: “A partir do momento que sua mensagem ‘foi passada’, o *agit-prop* tende a tornar-se repetitivo; seu esquematismo e maniqueísmo indis põem o público ou fazem-no sorrir, em vez de ajudá-lo a ‘progredir’ ideologicamente. É para evitar este obstáculo que as novas formas (teatro de guerrilha, criações coletivas de grupos como o *Teatro Campesino*, a *San Francisco Mime Troupe*, o *Bread and Puppet*, o *Aquarium*, o *Teatro do Oprimido* de Boal e o teatro de intervenção surgido em 1968) se esforçam para não parecer esquemáticos demais e para cuidar da apresentação artística de seu discurso político radical. Talvez eles hajam compreendido que o discurso político mais exato e mais ‘ardoroso’ não poderia convencer, num palco ou numa praça pública, se os atores não levassem em conta a dimensão estética e formal do texto e de sua apresentação cênica”. (PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Tradução de J. Guinsburg et al.. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 380).

Teatro Campesino, é importante mencionar o caráter de avizinhamiento entre o *agit-prop*, o teatro barroco jesuítico e os autos sacramentais espanhóis e portugueses – todos buscavam exortar à ação. É interessante que *El Teatro* considere ter sido influenciado não só pelo teatro indígena maia, mas igualmente pelos autos catequizadores, ideologicamente utilizados para o massacre da cultura indígena. Neste caso, utilizar como fonte de inspiração a forma dos autos torna-se um interessante mecanismo de reversão política – com o exercício pedagógico voltado para fins de fortalecimento da sociedade *chicana*, e não para o seu massacre, tal utilização transforma uma ferramenta de subjugação em ferramenta de libertação. Ainda sobre a confluência de diferentes práticas teatrais na composição do *acto*, observamos que o teatro de *agit-prop* é especialmente propício à utilização de recursos da *commedia dell'arte*, da pantomima e do circo. *El Teatro* busca exatamente fazer proveito de tal possibilidade de intersecção para construir uma forma eficiente para os *actos*.

O esquema formal sobre o qual os *actos* são estruturados também confere a eles uma qualidade de peça didática, no sentido brechtiano, já que os textos expõem de forma clara, organizada e sintética as questões que interessavam à sociedade *chicana* naquele momento.

Entretanto, nem sempre um caráter dialético é estabelecido – por vezes idéias são lançadas como forma de “educação do camponês”, não gerando uma abordagem dialética dos temas em questão. Esta é uma das principais contradições encontradas nos *actos* do *Teatro Campesino*.

Quinta Temporada é essencialmente construída por meio de quadros que propõem a exposição de questões estrategicamente escolhidas: lança-se um ou mais problemas e idéias para a sua solução. O *acto* é concluído não pelo encontro de uma solução final, mas pela elucidação de possíveis caminhos para os problemas abordados.

Analisaremos, então, os principais recursos formais épicos estabelecidos no *acto Quinta Temporada*, que evidenciam a pesquisa estética empreendida pelo *Teatro Campesino* nesta fase, assim como o desenvolvimento de uma estrutura formal que permitirá ao grupo alcançar seu objetivo – transmitir idéias e provocar reflexões.

Optamos por fazer um recorte e direcionar nosso foco para os recursos formais apontados a seguir. Nem sempre tais recursos, estabelecidos no *acto*, irão caminhar para um resultado dialético, como já observado anteriormente. Entretanto, eles comprovam o esforço empregado pelo *Teatro Campesino* em buscar uma forma adequada para representar a matéria de que trata (greves, sindicatos, guerra etc.) e o interesse em experimentar uma estrutura que, naquele momento nos Estados Unidos, não fazia parte do repertório do teatro comercial – e estava pioneiramente sendo praticada por alguns grupos estabelecidos fora do *mainstream*.

2.2.1. Construção da ação por quadros

Antes de tecermos considerações sobre o desenvolvimento da ação nos *actos* de *El Teatro Campesino*, será necessário discutir o que definimos como “ação”. Patrice Pavis a define como:

[...] seqüência de acontecimentos cênicos essencialmente produzidos em função do comportamento das personagens, a ação é, ao mesmo tempo, concretamente, o conjunto dos processos de transformações visíveis em cena e, no nível das personagens, o que caracteriza suas modificações

psicológicas ou morais⁴⁵.

O termo “modificações psicológicas ou morais” está muito atrelado à noção de drama burguês e de drama moderno, e, assim, poderíamos substituí-lo por “modificações ideológicas”. Portanto, a construção da ação que queremos analisar pode ser definida como: a evolução dos acontecimentos cênicos dos *actos*, **provocada** por seus personagens, as transformações obtidas nos conflitos encenados e as modificações ideológicas **que os personagens experimentam**. As ações aqui não são semelhantes ao conceito de ação do drama – nos *actos* elas não são encadeadas de forma especialmente linear, através de um encadeamento de causa e consequência, fluindo naturalmente para um desfecho. Pelo contrário, são como episódios seqüenciados dentro de um nexos narrativo de caráter analítico.

A ação de *Quinta Temporada* é quebrada em unidades, que nomeamos “quadros”. Os quadros buscam seus significados por contraste e encontram, ao final do texto, uma “amarração” geral. Patrice Pavis define a diferença entre ato e quadro como:

A estrutura em quadros não se integra ao sistema ato/cena, o qual funciona mais no plano da ação e da entrada/saída das personagens. A referência à pintura que o termo *quadro* implica, indica bem toda a diferença em relação ao ato: quadro é uma unidade espacial de ambiência; ele caracteriza um meio ou uma época; é uma unidade temática e não-actancial. Ao contrário, o ato é função de uma decupagem narratológica estrita, e não passa de um elo na cadeia actancial, ao passo que o quadro é uma superfície muito mais vasta e de contornos imprecisos que recobre um universo épico de personagens cujas relações bastante estáveis dão a ilusão de formar um afresco, um corpo de baile ou um *quadro vivo*⁴⁶.

⁴⁵ PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Tradução de J. Guinsburg et al. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 2.

⁴⁶ PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Tradução de J. Guinsburg et al. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 313.

E no teatro proposto por Brecht, o quadro:

[...] é um fragmento típico, porém incompleto sem a perspectiva crítica e reestruturante do espectador: cada quadro forma um todo, não se projeta no seguinte; ele se encerra brutalmente a partir do momento que ameaça se *prender* a uma substância que vale por ela e que não obriga à comparação com a seqüência⁴⁷.

Em *Quinta Temporada*, talvez seja possível organizar os quadros pelas estações do ano, supondo-se que cada entrada e saída de uma estação encerre um quadro e dê origem a outro, conectando-os sempre por uma relação de contraste. Por exemplo, quando o Verão sai de cena e dá lugar ao Outono, fecha-se um quadro e inicia-se outro: o Verão, período em que o Campesino tem trabalho e está ingenuamente acreditando nas promessas de Don Coyote, é substituído pelo quadro seguinte, que agora relata o início da penúria do Campesino. Poderíamos considerar que as entradas das estações do ano marcam diferentes quadros da luta do Campesino, assim esquematizada em 10 quadros:

Quadro 1: Verão – Campesino arruma trabalho e tem esperanças de que vá se estabilizar economicamente no campo.

Quadro 2: Outono – Campesino se conscientiza da exploração que sofre.

Quadro 3: Inverno – Campesino sofre a completa penúria enquanto Patrón e Don Coyote saem em férias.

Quadro 4: Primavera – Campesino decide lutar por seus direitos trabalhistas.

Quadro 5: Verão – Campesino entra em greve.

Quadro 6: Outono – Campesino passa fome, e mesmo assim não desiste da greve.

⁴⁷ PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Tradução de J. Guinsburg et al. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 314.

Quadro 7: Primavera/Igreja, Verão/Os Sindicatos e Outono/*La Raza* iniciam juntos o sétimo quadro, formando uma rede de apoio ao Campesino. O Campesino pode continuar em greve até o Patrón perder sua colheita.

Quadro 9: O Inverno, não podendo atacar o Campesino, ataca o Patrón, que se vê obrigado a conceder aos trabalhadores os direitos exigidos. Don Coyote perde sua função de agenciador e, conseqüentemente, seu emprego.

Quadro 10: A Quinta Estação, A Justiça Social, expulsa Don Coyote daquelas terras.

A estruturação dos quadros com base nas estações do ano metaforiza como a luta do Campesino é formada por ciclos, e como, mesmo durante os ciclos de penúria, ele precisa solidificar sua participação na greve para posteriormente colher os frutos.

A ação em *Quinta Temporada* não se desenvolve em linha reta, em um processo em que uma cena é encadeada à outra respeitando a progressão psicológica dos personagens e uma verossimilhança realista na construção das ações. A estrutura do texto se forma pelo contraste dos momentos políticos e sociais atravessados durante a luta do Campesino – constrói-se assim um texto que prioriza a greve e as ações coletivas, ao invés de um que priorize a ação do indivíduo.

2.2.2. Concentração da ação

Uma característica importante de *Quinta Temporada* é a forma com que o texto concentra um tempo que abrange pelo menos sete estações do ano – ou talvez mais, embora o texto não deixe muito claro isso. Como já mencionamos anteriormente, o teatro

de *agit-prop* em geral trabalha observando dois limites: o pouco tempo para o desenvolvimento de um texto e/ou encenação – pois precisam ser apresentados em caráter urgente, ou seja, antes que percam a função –, e muitas vezes um tempo limitado de apresentação – já que as encenações são geralmente feitas em locais onde a dispersão do público tende a ocorrer rapidamente. Portanto, a capacidade de condensar os temas abordados e dar eficácia à discussão é de extrema importância no teatro de *agit-prop*. E, nesse sentido, no curto tempo de texto (ou encenação) em que se desenvolve *Quinta Temporada*, podemos observar não só a progressão da tomada de consciência do Campesino, como também vários dos fatores que a possibilitaram, fatores esses que foram sucessivamente conquistados através das estações do ano. E não poderia ter sido de outra maneira, pois, como o texto faz questão de frisar, é preciso lutar por várias estações até que os frutos sejam colhidos.

Podemos observar, no trecho transcrito abaixo – que compõe integralmente um quadro –, como esse caráter sucinto é eficaz:

COYOTE: (There is a loud rumbling noise backstage. Snowflakes come tumbling over the flats. COYOTE runs to S.R.) Winter is coming! (The CAMPESINO picks himself up off the floor and cowers at U.S.C. PATRÓN stands S.L., undisturbed by the advent of WINTER. With a final rumble WINTER leaps into the scene around the corner of the flat at S.L.)

WINTER: I am Winter and I want money. Money for gas, lights, telephone, rent. (He spots the contractor and rushes over to him.) Money! (DON COYOTE gives him his bonus. WINTER bites the bone, finds it distasteful, throws it backstage over the flats. He whirls around toward the PATRÓN.)

COYOTE: Money!

PATRÓN. (Remaining calm.) Will you take a check?

WINTER: (Rushing over to him.) No, cash!

PATRÓN: Okay, here! (Hands him a small wad of bills.) Well, that's it for

me. I'm off to Acapulco till next spring. (Exits S.L.)

COYOTE: And I'm off to Las Vegas. (Exits S.R.)

CAMPESINO: And I'm off to eat frijoles! (WINTER nabs the CAMPESINO as he tries to escape.)

WINTER: HA, ha, Winter's got you! I want money. Give me money!

CAMPESINO: I don't have any. I'm just a poor farm worker.

WINTER: Then suffer! (WINTER drags the CAMPESINO D.S.C., kicking and beating him, then dumps snow on him from a small pouch. The

CAMPESINO shivers helplessly...).⁴⁸

Pela leitura do pequeno quadro acima é possível estabelecer duas questões centrais à greve: o sistema de exploração dos trabalhadores do campo pelos latifundiários, que os expulsam de suas plantações assim que as colheitas estão concluídas e as condições de sobrevivência de cada grupo social.

O quadro precisa ser reestruturado criticamente pelo espectador. Na ação “condensada” de *Quinta Temporada*, esse processo é especialmente alavancado pela fricção

⁴⁸ VALDEZ, Luis. *Early Works: Actos, Bernabe, Pensamiento Serpentino*. Houston: Arte Público Press, 1990, p. 34-35.

COYOTE: ...(Um barulho retumbante chega do fundo do palco. Flocos de neve caem sobre o chão. COYOTE corre para a direita do palco.) O Inverno está vindo! (O CAMPESINO se levanta do chão e se afasta assustado para o centro superior do palco. O PATRÓN está em pé, do lado esquerdo do palco, indiferente à chegada do INVERNO. Com um ronco final, INVERNO pula para dentro da cena, no canto esquerdo do palco.)

INVERNO: Eu sou o Inverno e eu quero dinheiro. Dinheiro para a gasolina, luz, telefone, aluguel. (Ele vê o agenciador e corre em sua direção.) Dinheiro! (DON COYOTE dá a ele seu bônus. INVERNO morde o osso, acha o gosto desagradável, joga-o para o fundo do palco, sobre o chão. Ele sai rodopiando até chegar ao PATRÓN.)

COYOTE: Dinheiro!

PATRÓN: (Continuando calmo.) Você aceita cheque?

INVERNO: (Correndo até ele.) Não! Dinheiro vivo!

PATRÓN: Okay, aqui! (Entrega a ele um pequeno maço de notas.) Bem, isso é tudo. Eu vou para Acapulco até a próxima primavera. (Sai pela esquerda do palco.)

COYOTE: E eu vou para Las Vegas. (Sai pela direita do palco.)

CAMPESINO: E eu vou comer feijão! (O INVERNO apanha o CAMPESINO quando ele tenta fugir.)

INVERNO: Ha, ha, o Inverno te pegou! Eu quero dinheiro. Me dá o dinheiro!

CAMPESINO: Eu não tenho nada. Eu sou apenas um pobre camponês.

INVERNO: Então sofra! (INVERNO arrasta o CAMPESINO até o centro inferior do palco, chutando e batendo; e então joga neve, de dentro de uma pequena bolsa, sobre ele. O CAMPESINO treme desesperadamente...).

entre um quadro e o seguinte. A reflexão nasce justamente das contradições que o Campesino tem que enfrentar – por exemplo, passar fome para fortalecer-se futuramente. Não fosse pela capacidade do grupo de condensar de forma eficiente parte das contradições da luta de classes no campo e de estruturar uma exposição sucinta da questão camponesa como um todo, tal olhar crítico não seria tão perceptível como se apresenta em *Quinta Temporada*.

2.2.3. Construção de ações coletivas

Como em todo teatro de matriz épica, a ação é construída por uma coletividade organizada. Os tipos, trabalhando coletivamente, conduzem a ação. Obviamente, para o teatro político pós-Brecht, é impossível que a ação seja conduzida por uma figura heróica – o mundo capitalista, tal como se estabelece hoje, e a luta de classes daí resultante não podem mais ser compreendidos ou modificados pela força de um único indivíduo. É necessário que o coletivo seja o catalisador das mudanças.

Assim, se o Campesino consegue seus direitos trabalhistas, é porque se uniu à Igreja, ao Sindicato e à Raza (representando, entre outros, os militantes do *Mexican American Civil Rights Movement*), e jamais se faz a ele qualquer menção heróica individual.

Todo personagem tipificado representa uma classe e uma coletividade. É importante registrar que a dissertação de Ronaldo Alves de Oliveira, intitulada *Viva la Huelga! A Construção dos Tipos nas Peças de Luis Valdez como Elementos de Desmistificação*,

orientada pela Profa. Dra. Maria Sílvia Betti e defendida em 2004⁴⁹, utiliza o termo “tipo” para se referir aos personagens Campesino, Don Coyote e Patrón – razão pela qual iremos manter o termo em nossa pesquisa. O Campesino representa a classe dos trabalhadores rurais, Don Coyote representa os capangas *chicanos*, e assim sucessivamente. O trecho abaixo exemplifica como cenas de massas são construídas por meio de recursos simples de serem levados à cena – e sofisticados no que diz respeito às soluções formais encontradas:

(O Campesino tenta pegar uma nota de dinheiro, colada na roupa do Outono.)

(AUTUMN crosses the stage and the CAMPESINO approaches him with one hand on his stomach and his other arm outstretched.)

CAMPESINO: Con esto me compro un taco.

COYOTE: (Slapping his hand down.) None of that! Put it here first! (Stretches out his hand.)

CAMPESINO: No, I can't! I'm on strike!

COYOTE: No work, no eat! Put it here!

CAMPESINO: No, I... (He hesitates. He is almost ready to take the contractor's hand. SPRING enters S.L. dressed as a nun representing the churches.)

CHURCHES: Wait! (Crosses to CAMPESINO). I am the Churches. I bring you food and money. (She hands him some cash and fruit.)

PATRÓN: (Back to his senses.) You... you lousy contractor! You lost me my summer crop and my fall crop. You're fired! And you, you communist farmworker. (Points to nun.) You, too, you Catholic communist! (A rumbling noise backstage. The CAMPESINO is frightened. He tries to run but the nun holds him. The PATRÓN cowers U.S.C. SUMMER enters dressed as "Unions" and carries a contract and an oversized pencil.)

UNIONS: (D.S.C.) I am the Unions. We're with you, brother! Keep fighting!

⁴⁹ OLIVEIRA, Ronaldo Alves de. *Viva la Huelga! A construção dos Tipos nas Peças de Luis Valdez como Elementos de Desmistificação*. Orientação: Profa. Dra. Maria Sílvia Betti. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

(Crosses to CAMPESINO and shakes his hand and stands by his side. There is another rumbling noise backstage. FALL re-enters dressed as a Mexican Revolutionary representing “La Raza”.)

LA RAZA: La Raza está contigo, mano. Sigue luchando. (He also joins the ranks around the CAMPESINO. One final gigantic rumble from backstage. With snow spilling over the flats, WINTER enters with a vengeance.)⁵⁰

Nessa cena podem-se observar os principais grupos sociais e políticos que compõem a luta de classes no campo – camponeses, latifundiários e capangas, sindicatos, a igreja católica e até um elemento mais abstrato, a raça mexicana, que representa todas as ações empreendidas naquele momento pelo fortalecimento do orgulho e da luta *chicana* organizadas pelo *Mexican American Civil Rights Movement*. A cena estabelece claramente quais pilares devem ser conjuntamente trabalhados na base estrutural da luta:

⁵⁰ VALDEZ, Luis. *Early Works: Actos, Bernabe, Pensamiento Serpentino*. Houston: Arte Público Press, 1990, p. 37-38.

(OUTONO atravessa o palco e o CAMPESINO se aproxima dele, com uma mão sobre o estômago e o outro braço aberto.)

CAMPESINO: Com isso compro um taco.

COYOTE: (Batendo em sua mão.) Nada disso! Põe aqui primeiro. (Estica seu braço.)

CAMPESINO: Não, eu não posso! Eu estou em greve!

COYOTE: Sem trabalho, sem comida! Põe aqui!

CAMPESINO: Não, eu... (Ele hesita. Ele está quase pronto a apertar a mão do agenciador. A PRIMAVERA entra pela esquerda do palco, vestida como uma freira e representando as igrejas.)

IGREJAS: Espere! (Atravessa o palco até o CAMPESINO.) Eu represento as Igrejas. Eu trago comida e dinheiro. (Ela lhe passa um pouco de dinheiro e frutas.)

PATRÓN: (Voltando a si.) Você... seu agenciador de meia tigela! Você me fez perder a minha colheita do verão e a do outono. Você está despedido! (Aponta para a freira.) Você também, sua católica comunista! (Um barulho retumbante chega do fundo do palco. O CAMPESINO está assustado. Ele tenta correr, mas a freira o segura. O PATRÓN se afasta com receio para o centro superior do palco. O VERÃO entra vestido como os “sindicatos” e carrega um contrato e uma caneta de tamanhos exagerados.)

SINDICATOS: (Centro inferior do palco.) Eu represento os Sindicatos. Nós estamos com você, irmão! Continue lutando! (Atravessa o palco até o CAMPESINO, aperta sua mão e fica ao seu lado. Outro barulho retumbante chega do fundo do palco. OUTONO entra outra vez, vestido como um Revolucionário Mexicano, representando “La Raza”.)

LA RAZA: La Raza está contigo, mano! Sigue luchando! (Ele também se junta à fileira ao lado do CAMPESINO. Um último barulho retumbante chega do fundo do palco. Com a neve se esparramando sobre o chão, INVERNO entra com sua vingança.)

trabalhadores rurais, sindicatos, igreja e a consciência da legitimidade da presença *chicana* nos Estados Unidos – sem uma constante intersecção desses quatro elementos-chaves não há saída para os impasses do campo.

2.2.4. Construção didática de ações contraditórias

Os *actos* procuram mostrar as contradições que permeiam a essência de cada tipo e a impossibilidade de ações opostas. Não é possível, por exemplo, para Don Coyote, agradar simultaneamente patrão e empregado, não obstante ele passe o tempo todo se lançando sobre esse objetivo. Também não é possível, para o Campesino, resolver ao mesmo tempo seus problemas de curto e longo prazo. Ou seja, é preciso que ele sacrifique sua mínima infra-estrutura econômica – a sobrevivência do dia-a-dia – em prol da greve. E finalmente, para o Patrón, torna-se impossível ter trabalhadores e não respeitar seus direitos trabalhistas. Essas ações opostas, que em determinado momento levam à opção por uma delas e à exclusão da outra, explicitam a necessidade de tomar posição e fazer escolhas.

Tais contradições obrigam os tipos a se transformarem, a fim de buscarem soluções para a luta no campo. Se procurássemos uma matéria recorrentemente abordada em *Quinta Temporada*, talvez ela pudesse ser a do tema da transformação. Durante todo o *acto*, a ação se estrutura por vários tipos de transformações: as da natureza – a transformação de uma estação em outra; posteriormente, a transformação das estações nas coletividades os Sindicatos, as Igrejas e La Raza; e a transformação do inverno na Quinta Estação – e a transformação que modifica a visão política do Campesino.

Esse é um elemento de *Quinta Temporada* no qual forma e matéria representada convergem: a transformação ideológica do Campesino é abordada dentro de uma forma cênica que também se desenvolve pela transformação sucessiva de tipos simbólicos.

2.2.5. Conclusão por resolução parcial da luta política

Os *actos* se concluem pela resolução parcial das lutas políticas estabelecidas no texto. Uma solução ou revolução definitivas não acontecem. Mas o Campesino é capaz de assegurar alguns de seus direitos trabalhistas e, tão importante quanto esta vitória mais concreta, atravessa um processo de conscientização. A luta continuará, mas o Campesino e a coletividade que ele representa estão mais preparados para enfrentá-la. Sobre esse final em aberto, Althusser, refletindo sobre o espetáculo, imagina-o como a “produção de uma nova consciência no espectador, inacabada, como toda consciência, porém movida por esse próprio inacabamento, pela distância conquistada, pela obra inesgotável da crítica em ato”⁵¹.

⁵¹ ALTHUSSER, L. *Notes sur un Théâtre Matérialiste*. Paris: Pour Marx; Maspero, 1965, p. 151.

2.2.6. Transformação dos tipos

No teatro épico, o personagem individualizado é descartado – ele agora passa por sucessivas transformações em favor da temática abordada e de suas necessidades de ordem política, de historicização e de crítica social. Portanto, os tipos dos *actos*, que não representam sujeitos individualizados e psicologizados, devem ser observados sob outros ângulos: o já mencionado carácter tipificado, suas características complementares e/ou contrastantes, sua capacidade de transformação.

A transformação dos tipos em *Quinta Temporada* é feita por meio do travestimento, ou seja, da transformação de um personagem pela troca de figurinos ou pelo uso de máscaras – o que permite ao público refletir sobre a realidade e a aparência. O carácter revelador do travestimento é muito eficiente para explicitar a evolução do tipo ou captar sua real essência, e, no caso do teatro de *agit-prop*, mostrar a intercambialidade entre as classes.

Em *Quinta Temporada*, o travestimento pode ser observado nos seguintes tipos:

Primavera = A Igreja (vestida como uma freira)

Verão = Os Sindicatos (carregando um contrato trabalhista gigante)

Outono = La Raza (vestido como um revolucionário mexicano)

Inverno = Quinta Estação (ou a Justiça Social)

Desse esquema, podemos inferir algumas interpretações. Os setores da sociedade apresentados pelo *acto* – os sindicatos, as igrejas e núcleos de militância do *Mexican American Civil Rights Movement*, representado por La Raza – devem atuar sempre em conjunto para que a classe trabalhadora rural *chicana* assegure os direitos pelos quais

protesta naquele momento histórico – oportunidades igualitárias no campo do trabalho, da educação, da cidadania –, assim como as estações do ano precisam se unir para formar o seu ciclo de fertilidade. Somente o trabalho peculiar de cada setor pode contribuir como uma peça que tornará o mundo do trabalho do camponês justo.

O fato de a Primavera se transformar justamente na Igreja e alimentar o Campesino durante a greve não deve ser visto como uma casualidade. Considerando-se a importância que a igreja católica assume na comunidade dos camponeses *chicanos*, compreende-se facilmente porque ela é colocada na posição mais nobre entre seus aliados, já que é da primavera, a estação da fertilidade, que ela surge⁵². É importante observar que parte da igreja católica chicana de fato ajudou a sustentar muitos camponeses durante os períodos de greve.

A transformação do Inverno na “Quinta Estação”, “A Justiça Social”, também é emblemática. O trecho abaixo se refere à primeira aparição do Inverno, um dos momentos de maior impacto do texto.

(There is a loud rumbling noise backstage. Snowflakes come tumbling over the flats.)

COYOTE: (runs to S.R.) Winter is coming! (The CAMPESINO picks himself up off the floor and cowers at U.S.C. PATRÓN stands S.L., undisturbed by the advent of WINTER. With a final rumble WINTER leaps into the scene around the corner of the flat at S.L.)

WINTER: I am Winter and I want money. Money for gas, lights, telephone,

⁵² Aprofundaremos tal questão quando discutirmos o período posterior aos *actos*, quando *El Teatro Campesino* se volta, com grande ênfase, para a discussão de temas relacionados à religião indígena e ao catolicismo mexicano. Por ora, é interessante afirmar que o discurso religioso orienta, em parte, as discussões levantadas no sindicato – César Chávez, durante a década de 1940, estudou com grande interesse a encíclica *Rerum Novarum*, elaborada pelo Papa Leão XIII, que validava a formação de sindicatos pela classe trabalhadora e discutia o tema da justiça social – contudo rejeitando o socialismo e apoiando a propriedade privada. A formação católica de Chávez, assim como a de inúmeros outros líderes do sindicato, irá influenciar as discussões internas do grupo. Sobre tal questão, consultar ACUÑA, Rodolfo. *Occupied America: A History of Chicanos*. New York: Longman, 2000, p. 351-353.

rent. (He spots the contractor and rushes over to him.) Money! (DON COYOTE gives him his bonus. WINTER bites the bone, finds it distasteful, throws it backstage over the flats. He whirls around toward the PATRÓN.)⁵³

Logo em seguida, a violência aumenta:

WINTER: Then suffer! (WINTER drags the CAMPESINO D.S.C., kicking and beating him, then dumps snow on him from a small pouch. The CAMPESINO shivers helplessly.)⁵⁴

Entretanto, sua ação e seu discurso são completamente modificados quando ele se transforma na Justiça Social:

WINTER: Ah-hah! Winter's got you!

COYOTE: (Bluffing.) Winter? Hah! Winter's already past! (WINTER slaps his forehead stupidly. DON COYOTE laughs and starts to walk out. Then suddenly WINTER snaps his fingers as if realizing something.)

WINTER: The fifth season! I'm the fifth season!

COYOTE: What fifth season? There are only four!

WINTER: (Tearing off the top layer of the sign hanging from his neck, revealing a new sign underneath.) La justicia social!

COYOTE: Social justice? Oh, no! (WINTER kicks DON COYOTE offstage, then turns toward the audience.)

WINTER: Si alguien pregunta que pasó con ese contratista chueco, díganle que se lo llevo la quinta chin... La quinta temporada!!! (Exits S.L.)⁵⁵

⁵³ VALDEZ, Luis. *Early Works: Actos, Bernabe, Pensamiento Serpentino*. Houston: Arte Público Press, 1990, p. 34. Trecho previamente traduzido nas páginas 50 e 51.

⁵⁴ VALDEZ, Luis. *Early Works: Actos, Bernabe, Pensamiento Serpentino*. Houston: Arte Público Press, 1990, p. 35. Trecho previamente traduzido na página 51.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 39.

INVERNO: Ah-hah! O Inverno te pegou!

COYOTE: (Blefando.) O Inverno? Hah! O Inverno já passou! (O INVERNO bate em sua própria testa, indicando: "estúpido". DON COYOTE ri e vai saindo. Então, de repente, o INVERNO estala os dedos como se tivesse uma idéia.)

INVERNO: A quinta estação! Eu sou a quinta estação!

COYOTE: Que quinta estação? Só existem quatro!

INVERNO: (Rasgando a parte de cima do cartaz pendurado em seu pescoço, revelando um novo cartaz embaixo.) La justicia social!

O Inverno, antes um monstro assustador e impiedoso, se transforma justamente na utopia maior do camponês, metaforizando a possibilidade de uma reforma da sociedade.

Portanto, os recursos de travestimento em *Quinta Temporada* estão imbuídos de um caráter simbólico e alegórico – e buscam, de forma não verbal, atrair a reflexão do espectador.

2.2.7. Tipos adquirem valor pela diferenciação

O tipo dos *actos* só adquire sentido em contraste com outro tipo. O valor por diferença ou relatividade sobrepõe-se ao valor individual de cada tipo. Esse sistema, obviamente, faz com que se enfatize o olhar para a sociedade e sua estratificação. Podemos agrupar os tipos da seguinte forma:

Campesino X Patrón e Don Coyote

Igreja/Primavera, Sindicatos/Verão e **La Raza**/Outono X Inverno

Inverno X Patrón e Don Coyote

A relação antagônica entre Campesino e Patrón e Don Coyote é construída utilizando-se a tipificação e as ferramentas da *commedia dell'arte*. A relação entre os setores da sociedade – igreja, sindicatos e o povo *chicano* (La Raza) – *versus* o Patrón e Don Coyote deixa a desejar num ponto importante. Há setores da sociedade apoiando os campesinos, e

COYOTE: Justiça social? Oh, não! (O INVERNO chuta Don Coyote para fora do palco, então vira para o público.)

INVERNO: Se alguém perguntar o que aconteceu com esse contratista pilantra, digam que ele foi à...
À quinta estação!

graças a tal apoio político o Campesino consegue fazer valer alguns de seus direitos. Do outro lado, o Patrón e Don Coyote lutam sozinhos, o que sabemos não ser verdadeiro, já que, na realidade, o governo proporciona todo o subsídio financeiro e militar para que a estratificação não se modifique. Porém, *Quinta Temporada* não problematiza a questão de a desigualdade no campo ser sustentada por um aparato muito maior do que aquele que o poder e o dinheiro do Patrón podem estabelecer. Em *actos* posteriores, o poder que sustenta o Patrón será representado com tipos como Nixon (*No saco nada de la escuela*), Butt Anglo e General Defense (*Vietnam Campesino*). O antagonismo entre Primavera e Inverno é interessante porque é um antagonismo que posteriormente se transforma em aliança. Na natureza, Primavera e Inverno devem ser complementares, um não pode existir sem o outro. Entretanto, a peça começa com essas relações abaladas, com uma competição entre eles pelo domínio do campo. Com o desenvolvimento do *acto*, Inverno compreende que só pode funcionar em harmonia com as outras estações do ano e, portanto, é o personagem que passa por um processo completamente transformador, tornando-se a Justiça Social e adquirindo consciência política. Já a relação Inverno *versus* Patrón e Don Coyote é interessante tanto por refletir sobre o revés – provocado pela ganância do Patrón, que o leva a perder as colheitas – quanto para mostrar como a luta do Campesino pode modificar as relações econômicas no campo, se houver força suficiente para resistir nos momentos de maior privação durante a greve.

2.2.8. Uso da alegoria na nomeação dos tipos

Em *Quinta Temporada*, o uso dessa figura de linguagem para nomear os tipos caracteriza-os ideologicamente e lhes confere qualidades críticas, explicativas, irônicas ou pejorativas. A alegoria permite ao autor mostrar o seu ponto de vista sobre os personagens e prepara o público ou o leitor para observá-los sob determinado ângulo reflexivo e crítico. Ao construir uma ponte entre o nome do tipo e suas características, a alegoria torna-se um aspecto de análise importante para a compreensão da ideologia que move os tipos. Os nomes “Campeño” e “Patrón” conferem aos tipos uma série de significados reconhecíveis por qualquer público. Don Coyote é um tipo regional, e seu nome entrega sua condição de traidor e chicano vendido ao sistema. No momento das greves de Delano, os termos “Campeño”, “Patrón” e “Don Coyote” simbolizavam uma série de valores e questões que se tornavam o centro das discussões no sindicato. Dessa forma, o uso da alegoria se estabelece como um dos fatores que permitem que o texto de *Quinta Temporada* já se inicie com todas essas bases fundamentadas – e por isso é possível ir direto ao ponto, ou seja, às questões especificamente pertinentes à greve da região de Delano.

2.2.9. Construção cênica sintetizando temas e idéias

Como os registros dos *actos* só sobrevivem em texto e relatos dos que participaram da experiência – artistas ou expectadores – a análise de sua construção visual se limita a tais

fontes. As experiências posteriores de *El Teatro*, dos períodos *Mitos* e *Corridos*, guardam registros em vídeos e filmes, que podem ser utilizados como fontes de pesquisa. Para a análise dos elementos cênicos de *Quinta Temporada* e *Vietnam Campesino*, entretanto, devemos lembrar que nos debruçamos sobre os textos dos *actos*.

No teatro norte-americano dos anos 1960, especialmente o do circuito *off-Broadway*, *off-off-Broadway*, de grupos alternativos e militantes das mais diferentes linhas⁵⁶, o espaço cênico freqüentemente se despe de todas as limitações impostas pelo teatro realista da década anterior. Em algumas experiências, todo o espaço cênico é construído apenas pelas falas das personagens ou por seu gestual.

Os *actos* são apresentados onde é possível: em salões para as reuniões dos grevistas, nas igrejas, em carrocerias de caminhões – razão pela qual o cenário precisa ser composto de forma simples, prática e de fácil mobilidade. Em *Quinta Temporada*, o cenário é composto apenas de elementos simbólicos essenciais à evolução dos quadros. Qualquer objeto utilizado em cena, tal como proposto pelo texto, já vem impregnado de um sentido social, cujo valor simbólico é de crucial importância para a transmissão de idéias, conceitos, metáforas. Assim, temos o *sombrero*, o bônus gigante, o charuto do Patrón – objetos que têm a função de sintetizar uma série de temas e valores.

O foco do cenário, em *Quinta Temporada*, é deslocado de um elemento para outro – ora representado pela composição de seu espaço, ora pelo figurino de um tipo ou por um objeto cênico. Não podemos compreender o cenário como uma superfície única, pois há várias camadas que se sobrepõem umas às outras em sua construção – por isso o cenário se torna um elemento em constante transformação.

⁵⁶ Como o *Teatro Campesino*, o *Living Theater* etc.

A construção dos figurinos em *Quinta Temporada* se propõe a estabelecer dois pontos cruciais do texto: o avanço temporal e a representação de coletividades no palco. O tempo cênico de *Quinta Temporada* se desenvolve a partir das várias estações do ano em que a greve evolui. O que explicita a evolução dessas estações é o figurino que as representam. Há sim alguns efeitos cênicos para indicar a passagem do tempo, como a neve que cai sobre os campos; porém, via de regra, é sempre o figurino que estabelece a mudança. Já as coletividades são representadas por figurinos emblemáticos: a Igreja pelo figurino de uma freira, La Raza pelo de um revolucionário mexicano e o Sindicato por um militante carregando um contrato e uma caneta gigantes.

2.2.10. Construção das rubricas como guias de encenação e discussão do texto

As rubricas em *Quinta Temporada* vão muito além de suas funções mais clássicas, como as de informar sobre marcações, humor dos personagens, e fazer observações sobre o cenário. As rubricas refletem sobre os temas tratados pelo texto e contêm informações históricas que ajudam a compreender a construção dos tipos e o desenvolvimento da ação. Nos textos dos *actos* podemos entender que a rubrica é uma forte ferramenta de contextualização não só das questões políticas que motivam o *acto*, mas também da própria estética desse teatro. Para melhor exemplificar essa idéia, transcreveremos a seguir a rubrica que dá início ao texto de *Quinta Temporada*:

The farm labor contractor, satirized as the archetypical DON COYOTE in this acto, is one of the most hated figures in the entire structure of agribusiness. He is paid by the growers for having the special skill of rounding

up cheap stoop labor in the barrio and delivering it to the fields. The law stipulates that he must provide safe transportation and honest transactions. The sorrowful reality is something else again, ranging from broken down buses that are carbon monoxide death traps to liquor and meager lunches sold at exorbitant prices to the workers. In the field, DON COYOTE sits in his air conditioned pickup while the workers suffer the blistering heat or freezing cold of inclement weather. He originally appeared in this *acto* with the name of real-life *contratistas*. DON COYOTE has earned the unrelenting hatred of the *campesino*, but it is ultimately agri-business that condones and protects him. The only solution to the injustices of the farm labor contracting system is the union hiring hall.

In addition to DON COYOTE, the seasons appear in 'Quinta Temporada' as characters. It is necessary to emphasize the effect of summer, fall, winter and spring on the survival of the farmworker. If it rains he is out of a job, and there is no unemployment compensation. Winter or 'El Invierno' is thus almost a living, breathing creature to the *campesino* – a monster, in fact bringing with him humiliation, starvation and disease. If the strikers laughed at winter in this *acto*, it was because of the real hope offered by the *United Farmworkers Organizing Committee*, which created a new 'fifth season'.⁵⁷

⁵⁷ VALDEZ, Luis. *Early Works: Actos, Bernabe, Pensamiento Serpentino*. Houston: Arte Público Press, 1990, p. 28-29.

O negociador do trabalho agrícola, satirizado como o arquetípico DON COYOTE neste *acto*, é uma das mais odiadas figuras em toda a estrutura do agronegócio. Ele é pago pelos donos das fazendas por ter a habilidade especial de reunir pessoal para o trabalho barato e humilhante, levando-os dos bairros hispanos até o campo. A lei estipula que ele deve fornecer transporte seguro e negociações honestas. A lamentável realidade é diferente da lei, variando de ônibus quebrados que são armadilhas fatais de monóxido de carbono até almoços compostos de refeições miseráveis e bebidas alcoólicas, vendidos a preços exorbitantes aos trabalhadores. No campo, DON COYOTE senta na sua caminhonete com ar-condicionado enquanto os trabalhadores sofrem o calor sufocante ou o frio gelado do tempo inclemente. Ele originalmente apareceu neste *acto* com o nome de negociadores que realmente existiam. DON COYOTE obteve o contínuo ódio dos agricultores, mas é principalmente o agronegócio que o recompensa e o protege. A única solução para as injustiças do sistema de contratos para o trabalho agrícola é o sindicato.

Além de DON COYOTE, as estações do ano aparecem em 'Quinta Temporada' como personagens. É necessário enfatizar o efeito do verão, outono, inverno e primavera na sobrevivência do trabalhador do campo. Se chove, ele fica sem trabalho, e não há nenhuma compensação para este período. O inverno é para o agricultor, desta forma, quase uma criatura que vive e que respira – um monstro, na verdade trazendo com ele humilhação, fome e doença. Se os grevistas riram do inverno neste *acto*, foi por causa da esperança real oferecida pelo Comitê Organizado dos Agricultores Unidos, que criou uma nova 'quinta estação'.

Nesse pequeno trecho, podemos observar a riqueza de elementos que compõem as rubricas dos textos dos *actos*. Como a rubrica é uma das principais ferramentas para a transmissão das intenções e objetivos do teatro proposto pelo grupo, consideramos interessante dissecar ponto por ponto os componentes do trecho citado: a rubrica contextualiza as relações de classe estabelecidas nos campos californianos, já nomeando as principais figuras que movem toda a estrutura do agronegócio – o agricultor, o dono das fazendas e o capataz, Don Coyote. Estabelece os conceitos estéticos sobre os quais o *acto* é trabalhado e que devem ser compreendidos em um processo de montagem do texto: a presença da sátira, os personagens tipificados, a importância da personificação de tipos abstratos – como as Estações e os Sindicatos. Também indica caminhos que devem ser utilizados na composição dessa estética: a constante ênfase nos tipos das estações. Aponta recursos que as primeiras apresentações utilizaram, como ao relatar que Don Coyote aparecia no palco com o nome de capatazes conhecidos do público. Coloca em discussão a forma como o *acto* se encerra, explicando porque os agricultores puderam rir de um tipo tão violento quanto El Invierno. E, é claro, reafirma as crenças de *El Teatro Campesino* no caminho político defendido: somente com a união dos grevistas, através do sindicato, poder-se-á lutar contra as desigualdades no campo.

Esse tipo de rubrica foi de grande valia, mais tarde, para outros grupos que encenaram os *actos* do *Teatro Campesino*. Após a publicação dos *actos*, o grupo *Teatro de La Esperanza* foi um dos que remontou vários destes trabalhos e, certamente, a riqueza das rubricas contribuiu para as novas montagens. Jorge Huerta afirma que:

[...] quando a coleção de *actos* de Luis Valdez foi publicada na primavera de 1971, os estudantes produziram três dos primeiros *actos* com grande sucesso: *Los Vendidos*, *The Militants* e *La Quinta Temporada*. Esses *actos*, que se tornaram clássicos, serviram de trampolim para a recém-fundada

trupe, demonstrando a eficácia e economia da forma do *acto*. Pessoas que já haviam assistido ao *Teatro Campesino* ficaram emocionadas ao testemunhar os esforços de um outro grupo em direção à forma do teatro popular; e aqueles que nunca haviam assistido ao *Teatro* também ficaram entusiasmados com o que era, para eles, uma nova forma de fazer teatral⁵⁸.

2.2.11. Confluência de formas teatrais

Uma das principais características do *Teatro Campesino* da primeira fase é a de construir o *acto* sobre uma base que detém a confluência de variadas formas teatrais. Além da estruturação sobre o épico, há também outras formas de vital importância à composição do *acto*: a *commedia dell'arte*, o teatro mexicano de *La Carpa*, o trabalho do comediante Cantinflas, o teatro indígena mexicano, certas formas de teatro asiático e os autos catequizadores.

A importância do resgate do teatro indígena mexicano, e de outras formas que dialogam com ele, como o teatro asiático de variadas raízes, é vital não apenas para a construção formal do *acto*, mas pela coerência ideológica entre a forma e os temas tratados.

Segundo Valdez:

[...] desde a Conquista, o teatro do México, assim como sua sociedade, tem imitado a Europa e, em períodos mais recentes, os Estados Unidos. Da mesma forma, *chicanos* nos cursos de espanhol se envolvem freqüentemente em produções de peças de Lope de Vega, Calderón de la Barca, Tirso de Molina e outros escritores clássicos. Nada de errado nisso, mas de fato as fontes indígenas da cultura chicana são obscurecidas. Deve então o teatro chicano ser nada mais do que uma imitação de dramaturgos gringos, com produções no 'barrio' dos trabalhos racistas de Eugene O'Neil e Tennessee Williams? A Broadway irá fazer agora uma versão chicana de

⁵⁸ HUERTA, Jorge (Ed.). *Necessary Theater: Six Plays about the Chicano Experience*. Houston: Arte Publico Press, 1989, p. 209.

Hello, Dolly, já que a versão negra já foi produzida?⁵⁹

Por isso, torna-se imperativo o resgate de tais tradições teatrais.

O teatro épico é propício à junção de variadas formas teatrais, e é especialmente propício à utilização das técnicas da *commedia dell'arte*. O mosaico de formas que compõem o *acto Quinta Temporada* servirá justamente para que o *Teatro Campesino* alcance o propósito de sua empreitada: construir um arcabouço estético eficiente para que a greve e os inúmeros aspectos que a circulam sejam expostos de modo a provocar a reflexão do espectador – constituído pelo camponês *chicano*. Já analisamos como alguns elementos épicos são trabalhados em *Quinta Temporada*. Analisaremos então como essas outras formas teatrais mencionadas há pouco são trabalhadas neste *acto*. Porém, anteriormente, é preciso observar alguns pontos:

1 – O teatro indígena, os autos catequizadores e o teatro asiático que Valdez sempre menciona como tendo influência vital nos *actos* podem ser observados em *Quinta Temporada* de maneira mais conceitual do que necessariamente na forma de uma característica explícita, como ocorre com a *commedia dell'arte*. Elementos simbólicos, personagens fixos e tipificados, construção do *acto* por quadros e apresentação ao ar livre são apenas alguns dos inúmeros elementos em comum entre o *acto* e todas as formas de teatro citadas acima.

2 – Em outros *actos*, tais formas podem ser observadas de maneira mais explícita e particular, como o teatro indígena maia e asteca em *La Conquista de Mexico* e o teatro

⁵⁹ VALDEZ, Luis. *Early Works: Actos, Bernabe, Pensamiento Serpentino*. Houston: Arte Público Press, 1990, p.7. Não encontramos, nos textos de Valdez obtidos, ou de outros autores que discutem o seu trabalho, maiores aprofundamentos sobre essa opinião do autor – a de que o teatro de Eugene O’Neil e Tennessee Williams são racistas.

asiático em *Vietnam Campesino*. Posteriormente, ao analisarmos a segunda peça, iremos abordar com mais profundidade algumas influências do teatro asiático nesse *acto*.

3 – Assim Valdez explica sua busca por essa mistura:

O que o teatro Europeu e Oriental têm em comum com o Teatro Chicano? Nada, exceto o fato de que nós estamos falando de um teatro que é particularmente nosso, não outra imitação do gringo. Se nós considerarmos nossas origens, por exemplo o teatro dos Maias ou dos Astecas, nós estaremos falando sobre algo totalmente diverso da peça realista e que é mais chinês ou japonês em espírito. O Kabuki, na verdade, começou há muito tempo como algo similar aos nossos *actos* e evoluiu por dois séculos para a forma artística altamente precisa que é hoje; mas ele ainda contém as histórias do povo. Ele evoluiu na sociedade japonesa e ainda lhe pertence⁶⁰.

4 – Em *Quinta Temporada*, podemos observar, como formas teatrais que participam da estrutura primordial do *acto*, além do épico, a *commedia dell'arte*, a tradição de *La Carpa*, um tipo de teatro de *vaudeville* que também utiliza os “tipos” fixos em *actos*, e o trabalho do comediante Mario Moreno Reyes e do mais importante personagem interpretado por ele, o “Peladito” Cantinflas, que se tornou primeiramente famoso no teatro de *La Carpa* e, posteriormente, conquistou tanto a era de ouro do Cinema Mexicano quanto Hollywood.

A seguir, apresentamos uma abordagem mais aprofundada desses três elementos.

⁶⁰ VALDEZ, Luis. *Early Works: Actos, Bernabe, Pensamiento Serpentino*. Houston: Arte Público Press, 1990, p. 7.

2.2.12. *Commedia dell'arte*

Não é surpreendente a grande influência da *commedia dell'arte* nos *actos*, considerando-se que uma das mais importantes experiências de Luiz Valdez, antes de fundar o *Teatro Campesino*, foi seu trabalho com a *San Francisco Mime Troupe*. E também não é difícil entender essa escolha pelo cômico, já que o riso no teatro sempre pode ser usado como uma arma crítica, desmascarando a hipocrisia de determinados personagens ou situações e desbancando o poder dominante por meio da ironia e da sátira. E o riso, além de rejeitar as posições ideológicas e as ações de determinados personagens, pode também criar laços de cumplicidade entre eles (e entre os personagens e o público). Ronaldo Alves de Oliveira, em sua dissertação sobre as peças *Las dos caras del Patroncito* e *Los Vendidos*, considera que (na primeira peça):

[...] a escolha da ironia como elemento fundamental constitui um recurso valiosíssimo para a peça, considerando que a ironia sempre requer a participação do espectador em desvendar-lhe o sentido oculto, em ultrapassar, romper seu sentido primeiro e descobrir o que há realmente por trás daquela realidade representada. Naturalmente esse convite à crítica, à não percepção ingênua, desfaz a ilusão do discurso retratado pela fala da personagem, estimula o distanciar-se da realidade dramática e o estabelecimento de um elo de competência intelectual com sua própria realidade⁶¹.

⁶¹ OLIVEIRA, Ronaldo Alves de. *Viva la Huelga! A construção dos Tipos nas Peças de Luis Valdez como Elementos de Desmistificação*. Orientação: Profa. Dra. Maria Sílvia Betti. Dissertação (Mestrado) em Estudos Lingüísticos e Literários em Inglês, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2004, p. 50.

As características comuns entre o jogo teatral dos *actos* de *El Teatro* e o jogo teatral da *commedia* são muitas:

- A criação coletiva dos atores por meio de improvisações: como na *commedia*, os textos e as encenações dos *actos* são coletivamente criados a partir de personagens fixos e de exercícios de improvisação.
- A utilização de personagens fixos, que é uma das principais características tanto da *commedia* quanto dos *actos* de *El Teatro*, e que iremos discutir a seguir.
- A ênfase no gestual do ator e no domínio corporal – o ator precisa criar, para seu “tipo” específico, todo um signo gestual e verbal.
- A utilização de diferentes espaços públicos como espaços cênicos.
- O humor corrosivo voltado para a crítica e a ridicularização da organização e dos membros de determinada comunidade.
- Personagens identificados por determinados figurinos, objetos de cena, máscaras e gestos.

Por seu caráter de teatro popular e pelo grande diálogo que pode ser observado entre os *actos* e a *commedia dell'arte*, é natural que se construam tipos cuja gestualidade exagerada seja uma das suas marcas principais: constantes jogos de cena, atitudes *clownescas*, caretas e contorções são necessárias para traduzir suas verdadeiras naturezas. A composição dessa gestualidade pode ser conferida neste trecho:

PATRÓN: Summer! Get in here. (SUMMER is a man dressed in ordinary workshirt and khaki hat. His shirt and hat, however, are completely covered with paper money: tens, twenties, fifties. He walks in with his arms outstretched, and continues across the stage at a normal pace.)

SUMMER: I am the Summer.

WORKER: Ajúa! El jale!

COYOTE: Entrale, mano! (The FARMWORKER attacks the SUMMER, and begins to pick as many dollar bills as his hands can grab. These he stuffs into his back pockets. DON COYOTE immediately takes his place behind the FARMWORKER and extracts the money from his back pockets and hands it over to the PATRÓN, who has taken his place behind the contractor. This exchange continues until SUMMER exits. The PATRÓN then moves to S.R., counting his money. DON COYOTE takes the FARMWORKER to S.L. Enthusiastically.) Te aventastes! Didn't I tell you? (DON COYOTE breaks off abruptly and goes over to his PATRÓN's side). How d'we do, boss?⁶²

Esse pequeno trecho é capaz de revelar todo o processo de exploração que o Campesino sofre durante as colheitas. Tal cena dá conta de desvendar simbolicamente todo o sistema que gera o conflito do *acto* e mostra a capacidade de condensação que o recurso do gesto *clownesco* pode imprimir ao texto e à encenação.

Os tipos do Campesino, de Don Coyote, do Patrón e do Patroncito representam um dos principais materiais com que *El Teatro* constrói os *actos* do período do trabalho com o sindicato. A tese de Ronaldo A. de Oliveira discutiu justamente a temática dos tipos dos *actos Las Dos Caras Del Patroncito* e *Los Vendidos*. Para Oliveira, este é um elemento de central vitalidade dos *actos*:

As peças do Teatro Campesino, segundo o *agit-prop*, elegem o elemento

⁶² VALDEZ, Luis. *Early Works: Actos, Bernabe, Pensamiento Serpentino*. Houston: Arte Público Press, 1990, p. 30-31.

PATRÓN: Verão! Chega mais! (VERÃO é um homem vestido de forma simples com uma camisa de trabalho e um chapéu bege. Sua camisa e seu chapéu, entretanto, estão completamente cobertos com notas de dinheiro: de dez, de vinte, de cinquenta. Ele caminha com os braços abertos, e continua a atravessar o palco num ritmo normal.)

VERÃO: Eu sou o Verão.

CAMPESINO: Ajúa! Um trampo!

COYOTE: Chega mais, irmão! (O CAMPESINO ataca o verão, começa a pegar tantas notas de dólares quanto suas mãos podem segurar. Ele as coloca nos bolsos de trás. DON COYOTE imediatamente se posiciona atrás do CAMPESINO, tira o dinheiro de seu bolso e o repassa ao patrão, que se posiciona atrás do capataz. Essa troca continua até que o VERÃO saia. O PATRÓN então caminha até a direita do palco, contando seu dinheiro. DON COYOTE leva o CAMPESINO até a esquerda do palco. Com entusiasmo.) Se bronzeou? Não te falei que você ia ficar rico? Não te falei? (DON COYOTE para abruptamente e caminha até o PATRÓN.) Como estamos indo, chefe?

político como seu cerne, sendo que suas personagens-tipos constituem o ponto nevrálgico para o sucesso, ou seja, ganhar a simpatia e união dos trabalhadores rurais ao sindicato e ao movimento grevista⁶³.

Para Sartre:

[...] uma peça é lançar pessoas numa empreitada; não há necessidade de psicologia. Em contrapartida, há necessidade de delimitar muito exatamente que posição, que situação pode assumir cada personagem, em função das causas e contradições anteriores que a produziram com relação à ação principal⁶⁴.

Apesar de Sartre desenvolver um teatro que deve ser analisado por teorias diversas das que uma análise do trabalho do *Teatro Campesino* necessita, essa afirmação pode ser feita sobre os tipos que compõem os *actos* do grupo. Como personagens épicos, obviamente não são construídos em bases psicologizadas. A força desses tipos reside nas relações de uns com os outros, nos embates gerados a partir dessas relações, nas contradições entre seus interesses e nas contradições dentro de si mesmos. Os tipos são gerados a partir de choques, e sua evolução acontece pela capacidade de se unirem em prol de necessidades e desejos em comum. O personagem tipificado não é definido a partir de seu caráter individual, mas sim das referências obtidas sobre sua condição social, ou seja, sua profissão, seus códigos ideológicos, o poder que exerce na comunidade em que vive.

A tipificação será um dos motivos que farão com que parte da crítica⁶⁵ menospreze o trabalho desenvolvido nos *actos*, pois esse recurso é visto por ela como uma concepção

⁶³ OLIVEIRA, Ronaldo Alves de. *Viva la Huelga! A construção dos Tipos nas Peças de Luis Valdez como Elementos de Desmistificação*. Orientação: Profa. Dra. Maria Sílvia Betti. Dissertação (Mestrado) em Estudos Lingüísticos e Literários em Inglês, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2004, p. 9.

⁶⁴ SARTRE, Jean-Paul. *Un Théâtre de Situations*. Paris: Gallimard, 1973, p. 143.

⁶⁵ A crítica acadêmica já anteriormente mencionada neste trabalho.

banalizada de personagens e situações dramáticas. Porém, é justamente o oposto que leva *El Teatro Campesino* a sustentar sua criação sobre a tipificação – a necessidade de reverter clichês e valores preconcebidos, por meio da criação de novos papéis e de uma realidade diferente tanto no palco quanto nos campos da vida real. Se em alguns gêneros dramáticos – como no melodrama, na comédia de *boulevard* etc. – os estereótipos servem para criar na maioria das vezes personagens e situações pouco inventivas, geralmente engessadas por um modelo típico e previsível, no teatro de vanguarda e/ou político eles assumirão uma conotação completamente diversa. Utilizando-se personagens tipificados, é possível condensar uma série de informações relativas a um determinado tipo ou situação já previamente conhecidos pelo público. Dessa forma, a encenação ganha mais espaço para trabalhar situações e temas que partem desse conhecimento prévio. Tipificando-se o Campesino, o Patrón e Don Coyote, é possível partir diretamente para a encenação de temas propostos sobre a luta no campo. Esse recurso é de fundamental importância para o funcionamento do teatro de *agit-prop*, já que geralmente as peças tendem a ser mais breves e têm sempre caráter imediato – pois precisam ser concebidas e encenadas no calor dos eventos políticos e sociais que discutem.

A tipificação dos personagens em *El Teatro* funciona em um sistema que retoma um tipo caricatural, mas o transforma de forma crítica, fazendo com que o espectador se distancie, conscientize-se do jogo ideológico e reflita sobre operações que possam modificá-lo. Se no melodrama os personagens estereotipados não experimentam nenhuma liberdade de ação, em *El Teatro* eles funcionam justamente como mediadores das mudanças necessárias para que o homem camponês encontre sua liberdade.

Qualquer público habituado a observar personagens psicologizados com potencial de identificação e sentimento catártico, e que se frustra ao se deparar com uma encenação

que faz uso recorrente de personagens tipificados, poderá, pela utilização de um humor corrosivo, proporcionado pela tipificação, aceitar o jogo teatral com interesse e, principalmente, com um olhar crítico. Lembramos ainda que grande parte do público de *El Teatro Campesino* jamais havia tido a oportunidade de assistir ao teatro realista e, desse modo, tal público estava completamente aberto à aceitação da forma épica.

2.2.13. *La Carpa* e *Cantinflas*

*La Carpa*⁶⁶, tradição teatral mexicana que teve seu ápice durante as décadas de 1920 e 1930, foi uma das balizas fundamentais para a construção dos *actos* do *Teatro Campesino*.

A origem da *Carpa* remonta ao século XIX, a partir da década de 1870, quando inúmeras companhias teatrais viajavam pelo país organizando montagens para datas específicas – Natal, Dia dos Mortos e outros feriados. Algumas companhias estabeleciam tendas fixas em grandes cidades. O governo encorajava tais teatros – na intenção de realizar a política de “pão e circo”. Esse teatro atravessou décadas turbulentas, como as do regime de Porfirio Díaz e da Revolução Mexicana.

Nas décadas de 1920 e 1930, essa prática já implementada era conhecida como *La Carpa*. Companhias viajavam com suas tendas pelo interior do México e do sudoeste dos Estados Unidos⁶⁷ – apresentando *sketches* (também chamados de *tendas* ou *actos*), teatro de bonecos, dança e circo. A *Carpa* era uma forma de teatro de variedades, mas recebeu

⁶⁶ Na língua quíchua, “tenda”.

⁶⁷ Entre as mais famosas carpas mexicanas, podemos incluir: *Carpa Valentina* e *Carpa Azcapotzalco*. Nos Estados Unidos: *Carpa Cubana*, *Carpa Monsavias* e *La Carpa Garcia*.

forte influência da estrutura de personagens fixos da *commedia dell'arte*, principalmente porque seus *actos* também eram construídos sobre tipos, entre eles O Índio, O Pelado, A Megera, O Policial Corrupto, O Burguês e O Dandi.

O *Teatro Campesino* busca a influência da *Carpa* em seus *actos* por diversas razões. A *Carpa* representa uma das mais tradicionais formas do teatro mexicano, e o grupo tinha plena consciência da necessidade de resgatar e renovar formas artísticas indígenas e mexicanas para a consolidação do movimento cultural *chicano* dos anos 1960. A *Carpa* também trabalha sobre a base dos personagens tipificados. Os principais tipos da *Carpa* têm similaridades com os tipos dos *actos*. Podemos encontrar inúmeros elementos em comum entre O Pelado e o Campesino, o Burguês e o Patrón, o Policial Corrupto e Don Coyote. Por ora, vamos nos debruçar com maior aprofundamento sobre o tipo que mais influenciou a construção dos *actos*: O Pelado.

O termo Pelado – que literalmente significa “desprovido”, “sem dinheiro” e “sem recurso” – passou a ser empregado, na década de 1920, para descrever o vagabundo das cidades. Se o termo nasce nesse período, o conceito de Pelado remonta aos primeiros tempos da colonização mexicana e segue por toda a história do país: índios, *criollos* ilegítimos – cidadãos nascidos no México de pais espanhóis –, *léperos* – grupo de mestiços segregados –, imigrantes pobres que chegam às capitais em busca de oportunidades econômicas, todos esses grupos podem ser representados pela figura do Pelado. Muitos desses excluídos passavam grande parte do tempo em tavernas, onde criavam e promoviam seus teatros. Esse teatro também fazia uso de personagens fixos e tipificados – e pode ser considerado uma ramificação das muitas experiências teatrais mexicanas do século XVIII e XIX que deram origem à *Carpa*. O Pelado já era um tipo presente nesse teatro das tavernas.

Se o termo Pelado expressa, inicialmente, qualidades negativas – o vagabundo, o bêbado, o criminoso –, logo ele passa a apresentar uma conotação um tanto menos simplista. O Pelado passa a ser compreendido como a imagem que melhor expressa as contradições da sociedade mexicana, “a principal e mais clara expressão definida do caráter nacional”⁶⁸.

O Pelado se tornou um tipo internacionalmente reconhecido através do personagem Cantinflas, criação do ator Mario Moreno Reyes⁶⁹. O Pelado, ou seu subgênero, O Peladito, tomou as telas do cinema mexicano e, posteriormente, do mundo, causando uma série de controvérsias. Cantinflas recebeu inúmeros rótulos – desde “ameaça à segurança nacional” até “marionete da burguesia”. Tanta polêmica resultou não apenas do certo caráter um tanto contestador do personagem, como também da própria atuação política de Moreno. Embora tido por muitos como conservador, Moreno desagradava à elite ao apoiar a luta sindical e se voltar contra o *charrismo*⁷⁰.

Moreno começou a carreira no teatro de *Carpas* imitando Al Jolson⁷¹, montando seus

⁶⁸ RAMOS, Samuel. *Profile of Man and Culture in Mexico*. Austin: University of Texas, 1962, p. 58.

⁶⁹ Mario Moreno começou a carreira no teatro, onde criou o personagem Cantinflas. Mais tarde Cantinflas tornou-se um grande sucesso comercial no cinema mexicano, contribuindo para a sua “era de ouro”. Posteriormente, Cantinflas conquistou a América Latina, Hollywood e a Europa. Moreno era conhecido como “o Charles Chaplin do México”, e o próprio Chaplin se referia a ele como “o maior comediante do mundo”.

⁷⁰ Na política mexicana, o termo *charro* refere-se ao líder sindical escolhido pelo governo. Após o período da Revolução Mexicana, o novo governo conservador estabeleceu, como uma de suas principais metas, enfraquecer o movimento sindical mexicano – destituindo líderes locais e apontando aliados para a direção dos sindicatos. Este sistema, conhecido como *charrismo*, é primeiro operado de forma anticonstitucional a partir do governo de Plutarco Elias Calles (1924-1928), tornando-se institucionalizado no governo de Miguel Alemán Valdés (1946-1952). *Charro* também é o nome dado ao típico *cowboy* mexicano.

⁷¹ Cantor e ator de origem lituana, que fez imenso sucesso nos Estados Unidos. Uma de suas marcas registradas era pintar o rosto de preto, ao modo dos *minstrel shows*. O *Minstrel* era um tipo de teatro de entretenimento, primeiramente encenado por homens brancos que pintavam a face de preto e, posteriormente, por negros que também pintavam o rosto de preto. Muitas vezes esses personagens eram estereotipados como ignorantes e bufões – o que levou essa modalidade de teatro a ser relacionada a elementos racistas após o surgimento do movimento pelos direitos

tipos a partir do rosto coberto de tinta negra. Posteriormente ele abandona esse modelo, criando o “vagabundo mexicano” Cantinflas – reconhecido pelo figurino fixo de calças largas seguradas por uma corda ou gravata velha em forma de cinto, camisas estropiadas, manchas de tinta branca e farinha sobre o rosto, um *sombrero* e roupa íntima à mostra.

Sua relação com o Campesino pode ser compreendida sob vários aspectos. Cantinflas representa o imigrante que foi expulso do campo para a cidade grande. Ele vive o choque da transição de uma sociedade tradicional – o mundo rural mexicano, onde exercia um pequeno papel – para a sociedade moderna – a grande metrópole, onde só encontra espaço como habitante das favelas, desempregado, sobrevivendo de pequenos biscates.

Ambos, Cantinflas e o Campesino, freqüentemente utilizam uma linguagem cheia de truques irônicos para desmascarar o discurso de chefes, de proprietários, do governo. O historiador Jeffrey M. Pilcher considera que “Cantinflas simbolizava o excluído que triunfava sobre oponentes mais poderosos através do jogo-de-cintura”⁷². Sua notável sagacidade lingüística – a capacidade de “enrolar” quando necessário e desbancar o discurso do dominador – pode ser considerada uma importante ferramenta utilizada na luta de classes da qual ele faz parte: num país com altíssima porcentagem de analfabetos, 70% em 1930, Cantinflas é um analfabeto que consegue dominar a língua e fazê-la funcionar a seu favor. Esta também é uma característica do Campesino – ele vai amadurecendo o domínio lingüístico, até conseguir enfrentar e desbancar o Patrón e Don Coyote.

Cantinflas e o Campesino representam, sobretudo, o indivíduo excluído pela “modernização” do México, um processo que possibilitou a inserção de poucos e criou inúmeras castas excluídas. Como Ronaldo Alves de Oliveira afirma:

civis.

⁷² PILCHER, Jeffrey M. *Cantinflas and the chaos of Mexican Modernity*. Lanham MD: Rowman & Littlefield, 2000, p. xvii.

Com o advento da Revolução Industrial, o camponês passou a ser foco de uma enorme e dilacerante perda de prestígio na sociedade. Tudo o que se referia ao campo começou a ser considerado como algo ultrapassado, retrógrado frente ao urbano, não somente no que tange ao trabalho, mas também ao modo de pensar (caipira!) tradições, crenças, vestuário e mesmo aspectos lingüísticos (como, por exemplo, sotaque, gramática própria, etc.)... Na verdade, é muito difícil mencionar um aspecto ou outro da figura camponesa que não tenha sido rechaçado pela ideologia urbana capitalista.⁷³

Ao utilizar Cantinflas como referencial basilar dos *actos*, *El Teatro Campesino* tanto resgata parte essencial da cultura mexicana e a revitaliza no teatro *chicano* dos anos 1960, quanto utiliza a figura que melhor representa a complexidade e a contradição das sociedades mexicana e chicana, o Pelado, para apresentar suas questões. O Pelado, Cantinflas, o Campesino e suas variações continuam a representar as mesmas questões atualmente, seja nos teatros rurais, seja na televisão comercial – Chaves⁷⁴, personagem criado por Roberto Bolanõs para a TV mexicana nos anos 1970, e que até os dias de hoje encontra enorme popularidade em toda a América Latina, nada mais é do que uma versão adolescente do Pelado.

⁷³ OLIVEIRA, Ronaldo Alves de. *Viva la Huelga! A construção dos Tipos nas Peças de Luis Valdez como Elementos de Desmistificação*. Orientação: Profa. Dra. Maria Sílvia Betti. Dissertação (Mestrado) em Estudos Lingüísticos e Literários em Inglês, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2004, p. 40.

⁷⁴ *El Chavo* em espanhol.

2.2.14. Um teatro voltado para o seu momento histórico: o *Mexican American Civil Rights Movement* e o *United Farm Workers*

O início do *Teatro Campesino* precisa ser compreendido a partir de dois movimentos políticos que definiram sua própria criação – o *Mexican American Civil Rights Movement* e o movimento das greves organizadas pelo sindicato *United Farm Workers*. Como já relatado, a idéia de formar *El Teatro* partiu do encontro de Luis Valdez com César Chávez, então líder do sindicato e figura mais expoente do movimento *chicano*.

O engajamento de Valdez na militância política e cultural foi impulsionado pela complicada condição financeira e social de sua família, formada por camponeses *chicanos* constantemente expulsos das regiões que habitavam pelo sistema itinerante das colheitas. E também por outras três experiências ocorridas no início dos anos 1960: seu envolvimento com atividades políticas e culturais na universidade, a participação durante um ano no trabalho da *San Francisco Mime Troupe* e uma visita a Cuba como membro do Partido Progressista dos Trabalhadores⁷⁵ – onde pôde ter contato com várias formas de arte engajada. Tais vivências foram essenciais ao caminho que seria em seguida iniciado – o desenvolvimento do *Teatro Campesino*.

A dificuldade de abordar o *Mexican American Civil Rights Movement* ocorre principalmente pelo fato de o movimento não ter sido sistematicamente documentado e discutido, como o *Civil Rights Movement*, organizado pelos negros. A opinião de militantes e pesquisadores aponta uma série de elementos como os responsáveis pela posição periférica

⁷⁵ *Progressive Labor Party*.

do movimento *chicano*: a omissão intencional dos historiadores “oficiais” norte-americanos; a posição da mídia e dos liberais brancos, que não estavam tão interessados nos *chicanos* quanto estavam nos negros, que sofriam mais explicitamente a discriminação racial; a crença de que os negros viviam em condições sociais e econômicas muito piores que as da população *chicana*; e a própria forma como o movimento *chicano* foi estruturalmente observado pela sociedade, não com um formato tão coeso quanto o do movimento negro – compreendido como um único *Black Civil Rights Movement* pela sociedade norte-americana. O pesquisador do *Mexican American Civil Rights Movement*, Arturo Rosales, faz sua reflexão sobre essa questão:

O fato de que o Movimento *Chicano* não deixou o mesmo legado que o *Black Civil Rights Movement* e o seu Prometéico Martin Luther King não é por causa da sua relativa falta de importância. Talvez o Movimento *Chicano* não fosse tão central à consciência americana porque o dilema dos americanos-mexicanos não era reconhecido como um sinal de escravidão. Talvez ele fosse muito fragmentado e não se organizasse ao redor da figura de um dinâmico líder religioso. Talvez ele não fosse tão bem coberto pela mídia porque muitas das suas idéias e organização de base eram expressas na língua espanhola. Ou talvez fosse porque os americanos-mexicanos ainda eram vistos como estrangeiros⁷⁶.

De fato, o *Mexican American Civil Rights Movement* não teve uma organização estrutural completamente unificada. Em primeiro lugar, ele não foi “subitamente” inaugurado no fervor das iniciativas políticas periféricas dos anos 1960 nos Estados Unidos – sua maturação já vinha de décadas de organização política e social empreendida pelos

⁷⁶ ROSALES, F. Arturo. *Chicano! The History of the Mexican American Civil Rights Movement*. Houston: Arte Público Press, 2004, p. xviii.

*chicanos*⁷⁷.

Entretanto, o movimento de contracultura e a onda de ativismo político fomentados na década de 1960 contribuíram para que fossem criadas inúmeras novas iniciativas para a afirmação política e social dos *chicanos*. Assim, principalmente entre meados dos anos 1960 e o início da década de 1970, as várias práticas de militância dos *chicanos* – experiências completamente novas surgidas no rastro da contracultura ou através da atividade de grupos mais antigos – foram denominadas *Mexican American Civil Rights Movement*. Os diferentes grupos militantes nem sempre partilhavam objetivos comuns. O *United Farm Workers*, por exemplo, concentrava-se basicamente na luta trabalhista do campo e não privilegiava questões como a afirmação da identidade do povo *chicano*, o que era a prioridade de muitas outras iniciativas. Dessa forma, podemos dizer que as diferentes experiências se complementavam, mas certas vezes antagonizavam-se – *El Movimiento* foi fortemente marcado pela luta intelectual e estratégica entre as suas várias facções.

O *Mexican American Civil Rights Movement* fortaleceu-se principalmente na Califórnia – não só por causa da grande população *chicana* local, mas também porque esse Estado já era um terreno fértil para a exposição das fissuras da sociedade americana. A crítica *anti-establishment* dos *beatniks*, o movimento *hippie* e os movimentos estudantis tornaram a região um local propício ao estabelecimento de grupos militantes das mais variadas origens.

El Movimiento surgiu também em grande parte na esteira do movimento negro. Entretanto, uma série de elementos os diferenciava. Dentre esses elementos, destacava-se o confronto de *El Movimiento* com líderes políticos *chicanos* da velha guarda, que

⁷⁷ Todo este percurso é analisado por Paul Buhle e Dan Georgakas em: BUHLE, Paul; GEORGAKAS, Dan. *The Immigrant Left in the United States*. Albany: State University of New York Press, 1966, p. 11-44.

sistematicamente não só brigavam por políticas que estabeleciam privilégios para a classe *chicana* mais abastada, como também contribuíam para a subjugação das classes mais baixas – assunto que se tornará fundamental em muitos dos *actos* de *El Teatro*. Outra diferença é que o movimento *chicano* não criou figuras tão monumentais quanto Martin Luther King ou Malcom X⁷⁸. A figura que mais se aproximou de uma projeção nacional foi César Chávez.

Ainda comparando o movimento negro com o *chicano*, é certo que os líderes *chicanos* quase sempre enveredavam por uma luta que seguia os caminhos mais conciliadores de Martin Luther King, ao invés das propostas radicais de Malcom X. César Chávez reconhece Luther King como uma de suas principais influências:

Eu aprendi muito com ele. Eu tinha uma total admiração pelo que ele fazia... Eu o conheci e nos tornamos amigos. E eu comecei a ver – eu me envolvi com algumas das coisas que ele estava fazendo e então também me voltava para ele para... conselhos, orientação⁷⁹.

A luta do sindicato rural tornou-se a mais forte base do *Movimiento*. Como os camponeses eram o segmento da comunidade *chicana* que enfrentava as piores condições econômicas e sociais, foi natural que os líderes se voltassem para a luta no campo. Entretanto, à medida que o movimento ia avançando, novos setores se colocavam também nas linhas de frente da militância. Quando soube que as baixas da Guerra do Vietnã eram cada vez mais de indivíduos da classe operária, naturalmente composta de minorias, entre elas os *chicanos*, o *Movimiento* também incorporou a luta antiguerra como um dos seus principais objetivos. Outros importantes alicerces do movimento foram a luta contra a

⁷⁸ Militantes políticos que, mais tarde, foram absorvidas pela cultura de massas – assim como os *hippies*, os *beatniks* e todo o universo da contracultura...

⁷⁹ Entrevista em vídeo com César Chávez. Entrevistado por Luis Torres, no National Latino Communications Center, Galán Productions, 20 de abril de 1992.

brutalidade policial, principalmente nos guetos das grandes cidades, e questões relacionadas ao orgulho racial. Em relação à questão da identidade, a reflexão era ainda mais crucial se pensarmos que no próprio México, nação de maioria indígena, a estética de feições européias – portanto dos colonizadores – era especialmente apreciada⁸⁰. Como resultado dessa consciência, semelhantemente ao que ocorreu com o movimento “Black is Beautiful”, *El Movimiento* começou a trabalhar sobre o *slogan* “Brown is Beautiful”. Devemos ainda lembrar que, independentemente da miscigenação com os brancos ou de qualquer pequena ascensão econômica, os negros nos Estados Unidos não atingiram qualquer privilégio ou inserção social até a década de sessenta – enquanto os *chicanos* de feições mais caucasianas e de melhor condição econômica encontraram maior inserção na sociedade branca. Esta realidade gerou uma grande unidade entre os negros e uma alienação na população *chicana* que se beneficiava de um melhor ingresso no sistema capitalista. Portanto, essa foi uma das barreiras contra a qual o *Mexican American Civil Rights Movement* lutava.

Outra das principais questões discutidas pelo movimento é a da legitimidade da presença *chicana* nos Estados Unidos: tanto das gerações de *chicanos* estabelecidas no país desde a conquista do norte mexicano – assegurada pelo tratado de *Guadalupe Hidalgo*, que em 1848⁸¹ pôs fim à guerra com o México e que tinha como um de seus princípios garantir que os mexicanos do agora novo Sudoeste dos Estados Unidos se tornassem automaticamente cidadãos americanos investidos de todos os seus direitos (o que não aconteceu na prática) – quanto dos mexicanos que ilegalmente chegavam ao país, absorvidos pelo sistema que se favorecia da mão-de-obra barata e não regulamentada dos

⁸⁰ Ver ROSALES, F. Arturo. *Chicano! The History of the Mexican American Civil Rights Movement*. Houston: Arte Público Press, 2004, p. xviii.

⁸¹ Uma interessante fonte de pesquisa sobre o tratado pode ser encontrada em: DEL CASTILLO, Richard G. *The Treaty of Guadalupe Hidalgo: A Legacy of Conflict*. Norman: University of Oklahoma Press, 1992.

imigrantes ilegais.

O *Mexican American Civil Rights Movement* incorporou muitas contradições em seu desenvolvimento, assim como todos os movimentos políticos e de contracultura das décadas de 1960 e 1970 – que atraíram uma série de empresários interessados em tornar a contracultura um produto de mercado, e os seus próprios consumidores, americanos que viviam dentro dos padrões conformistas e capitalistas, mas que exibiam roupas indianas e cabelos compridos. A principal contradição dentro do *Mexican American Civil Rights Movement* foi a mesma de quase todos os outros movimentos de minorias pelos direitos civis – apesar de ostentar uma bandeira em tese revolucionária, propunha modificações para uma inserção em um sistema já por excelência excludente. Propunham buscar a sua fatia do bolo, para não dizer do próprio sonho americano, e não mudanças estruturais que poderiam abolir as diferenças entre as classes sociais.

Todos os elementos históricos, políticos e sociais acima descritos formaram as bases necessárias para a criação do *Teatro Campesino*. Entretanto, em seu momento inicial, será na luta sindical empreendida pelo grupo de Chávez que ele encontrará seu mais sólido alicerce.

A prática sindical *chicana* remonta a tempos muito anteriores a Chávez. O desenvolvimento de sindicatos, principalmente nas primeiras cinco décadas do século XX, foi estendido a um grande número de setores e se concentrava especialmente na agricultura e na mineração. Entretanto, o trabalho sindical obtinha poucas vitórias. As principais causas dos desfechos negativos eram os suportes que os órgãos oficiais – a polícia e os juízes, por exemplo – forneciam aos empregadores e as brechas na legislação, que permitiam grandes perdas financeiras aos trabalhadores em greve. Portanto, o trabalho sindical empreendido durante o *Mexican American Civil Rights Movement* já se inicia nesse contexto de tradição

organizacional, mas também de constantes dificuldades e resultados negativos. (Contudo, um importante avanço do movimento havia ocorrido em 1957 – com o caso *Hernandez versus Driscoll* –, quando a justiça determinou que a Driscoll School District, que separava as turmas de alunos em classes compostas unicamente de brancos ou latinos, suspendesse a prática de segregação racial⁸²).

Portanto, pelas avultadas vitórias conseguidas pelos sindicatos liderados por Chávez, ele pode ser considerado o nome mais marcante do movimento sindical *chicano* até o presente momento.

Nascido no Arizona em uma família de agricultores itinerantes, já na infância Chávez precisou trabalhar nas fazendas californianas. A grande ironia no fato de Chávez ter-se tornado a mais emblemática figura do *Mexican American Civil Rights Movement* é que ele não projetava, publicamente, o tipo de *persona* associada aos grandes líderes – Chávez era um líder sindical tímido, que entretanto foi o único militante do movimento a tornar-se conhecido nacionalmente. A grande preparação de Chávez para o trabalho que seria posteriormente desenvolvido no sindicato foi sua atuação desde 1950 na *Community Services Organization (CSO)* – uma entidade envolvida em diferentes iniciativas para a erradicação da miséria entre os *chicanos*. A estratégia usada pela CSO era a visita de porta em porta para a obtenção de colaboradores para suas diferentes causas, tática posteriormente adotada pelo *United Farm Workers* em seus primeiros anos.

Quando Chávez se tornou diretor da CSO em 1960, suas energias se voltaram para a organização de um movimento camponês de maior envergadura. Os agricultores *chicanos* ou os imigrantes ilegais de origem mexicana não recebiam nenhuma forma de proteção trabalhista nesse período. Não havia leis definindo salários-mínimos, seguro- desemprego,

⁸² MEIER, Matt S.; GUTIÉRREZ, Margo. *Encyclopedia of the Mexican American Civil Rights Movement*. Westport: Greenwood Press, 2000, p. 106.

períodos de descanso. Havia também uma séria desavença entre os próprios *chicanos*, já que os americanos-mexicanos disputavam vagas com os *braceros* – imigrantes ilegais absorvidos pelas fazendas que se beneficiavam de mão-de-obra ainda mais barata. Entretanto, a liderança da CSO se opôs ao foco pretendido por Chávez, o que o levou a desistir de seu cargo juntamente com dois dos militantes mais ativos da CSO, Dolores Huerta e Gil Padilla. O grupo então se mudou para a comunidade rural de Delano, com a intenção de iniciar as atividades sindicais.

Foram mapeados 86 campos de trabalho na área. A tática era organizar pequenos grupos em cada cidade para discutir as ações que futuramente seriam desenvolvidas. No início, a organização recebeu o nome de *National Farm Workers Association* (NFWA), que deliberadamente não utilizava o termo *Union*, tal era a perseguição que poderia ser promovida na região a esse tipo de iniciativa. Não se discutiam as questões da NFWA fora das reuniões, porque a idéia era que se formasse um grupo que, de forma metódica e consistente, se preparasse para futuras greves. Tal estratégia implicava um crescimento lento, mas uma série de acontecimentos inesperados obrigou a organização a trilhar um caminho mais agressivo. Em 1965, a NFWA foi requisitada por um grupo de trabalhadores de uma fazenda de rosas, em McFarland, na Califórnia, para organizar um sindicato e preparar uma greve cujo principal objetivo seria obter melhores salários. Os proprietários da fazenda contrataram trabalhadores filipinos, mas o tiro saiu pela culatra e estes se juntaram aos grevistas após meio dia de trabalho. Contra todas as expectativas, a NFWA conseguiu negociar um acordo de 120 por cento de aumento salarial – o que estabeleceu a crença de que a organização deveria partir para o confronto direto com os fazendeiros da região. Novas greves foram organizadas sucessivamente em diferentes viniculturas da região de Delano – mas agora o embate tinha tomado proporções que pareciam intransponíveis. Em

cooperação com o *Agricultural Workers Organizing Committee* (AWOC), os piquetes se iniciaram nas colheitas de uvas. Entretanto, vários grevistas logo voltaram aos campos, e fura-greves – especialmente imigrantes ilegais de diferentes nacionalidades – foram contratados⁸³.

Foi nesse clima de incertezas que Luiz Valdez se juntou à NFWA. Segundo Chávez, o encontro entre os dois foi estabelecido de forma espontânea e impulsiva, durante uma reunião de sindicalistas em Berkeley. Chávez narra sua reação quando Valdez se apresentou:

‘Olha, okay, porque você não me segue agora?’, e o resultado foi que o pobre rapaz me seguiu durante toda a noite, e nós estávamos indo a reuniões e arrecadando dinheiro. Finalmente... era quase meia-noite e ele disse ‘Com licença, mas eu acabei de me formar e eu gostaria de ir para Delano e fazer um teatro.’ Eu disse ‘Ótimo! Venha! Quando?’ ‘Agora!’ E então ele veio.⁸⁴

A partir de então, os *actos* de *El Teatro* passam a refletir sobre as questões do sindicato. O primeiro *acto*, *The Conscience of a Scab*, discute justamente o maior problema que se enfrentava no final de 1965 – a desistência da greve pelos grevistas e a contratação de fura-greves. Esta era uma questão duplamente perigosa porque, além do desaquecimento da greve, os proprietários iniciaram uma campanha difamatória contra o sindicato, proclamando que os próprios trabalhadores rurais não o apoiavam. Outro tipo de detração da qual era alvo o sindicato – pelo menos na concepção dos proprietários e dos políticos a realizavam – era a acusação de ele ser um movimento comunista. *El Teatro*

⁸³ Toda a trajetória de Chávez e do Sindicato pode ser encontrada na seguinte bibliografia: ROSALES, F. Arturo. *Chicano! The History of the Mexican American Civil Rights Movement*. Houston: Arte Público Press, 2004.

ACUÑA, Rodolfo. *Occupied America: A History of Chicanos*. New York: Longman, 2000.

FERRISS, Susan; SANDOVAL, Ricardo; HEMBREE, Diana. *The Fight in the Fields: César Chávez and the Farmworkers Movement*. San Diego, New York, London: Harvest, 1998.

⁸⁴ ROSALES, F. Arturo. *Chicano! The History of the Mexican American Civil Rights Movement*. Houston: Arte Público Press, 2004, p. 136.

contribuía para tal discurso, já que Valdez abertamente apoiava o regime cubano de Fidel. Entretanto, as idéias comunistas não poderiam estar mais longe dos verdadeiros objetivos do sindicato. Chávez nunca abraçou idéias revolucionárias radicais. A ênfase pela justiça social estava fortemente atrelada às concepções cristãs. Tal fato não implicava necessariamente uma argumentação conservadora – mas também não causava o estremecimento político que um discurso explicitamente comunista acarretaria. Essa volta para os elementos cristãos será uma das características mais complexas da dinâmica não só do sindicato, mas também de toda a história de *El Teatro*. O sindicato obteve um maciço apoio não apenas da ala mais esquerdista da Igreja Católica, como também de uma série de outros grupos religiosos. O apoio vinha de forma material – já que foi fundamental o esforço dos membros das igrejas em sustentar as famílias em greves – e simbólica – a utilização de símbolos cristãos acabou por atrair para o sindicato membros que não seriam facilmente convencidos por outros tipos de apelo. Um grito de guerra freqüente nas passeatas era: “Justiça para os campesinos e viva a Virgem de Guadalupe!”. É bom frisar que esse tipo de apelo não pode ser considerado uma tática vulgarmente manipuladora, já que Chávez e a absoluta maioria dos membros do sindicato eram católicos praticantes.

Para enfrentar a campanha de difamação dos proprietários das viniculturas da região de Delano, a NFWA decidiu se articular em duas frentes. Uma delas era voltada para a obtenção de apoio financeiro e doações de produtos de primeira necessidade para sustentar os trabalhadores em greve. É nesse momento que parte da Igreja Católica assumirá um papel importante na luta sindical. Todo esse processo é discutido e refletido em *Quinta Temporada*. A outra medida foi a organização de uma marcha até Sacramento, capital estadual, numa tentativa de chamar a atenção nacional para o sindicato e obter, para o movimento *chicano*, um pouco do reconhecimento que o movimento negro já alcançara. *El*

Teatro Campesino ocupou uma posição vital nessa empreitada. Luiz Valdez escreveu o *Plano de Delano*⁸⁵, um documento que refletia sobre os objetivos da marcha.

A marcha para Sacramento ocorreu no momento em que o sindicato obteve o que talvez tenha sido sua maior vitória. Utilizando a tática de boicote, o sindicato fez uma campanha em toda a área de Los Angeles para que os produtos da *Schenley Liquor Company* fossem deixados nas prateleiras. Novamente, para espanto do sindicato, resultados positivos foram obtidos em curto período. Não somente a *Schenley* negociou contratos com o sindicato, como também várias vinícolas da região não resistiram à tática do boicote – *Gallo*, *Almaden* e uma série de outros produtores aumentaram os salários e contrataram legalmente seus empregados.

Passada a euforia, o sindicato viu-se novamente enfrentando inimigos que pareciam imbatíveis. Chávez continuou a usar taticamente a mídia. O fato de ele não mais se voltar para o tipo tradicional de ação sindical – piquetes e constantes reuniões com camponeses – causava fortes celeumas internas. Contudo, os resultados positivos das últimas empreitadas faziam com que o grupo de Chávez dirigisse seus maiores esforços para obter o apoio de um público nacional. O ponto alto da nova campanha foi a audição pedida por Chávez ao *U. S. Senate Migratory Subcommittee* para a denúncia das práticas dos produtores locais. Como o senador Robert Kennedy foi pessoalmente até Delano para trabalhar como um dos membros da comissão, o episódio obteve ampla cobertura nacional. Apesar de os ganhos iniciais levantarem o moral do sindicato, a briga contra os vinicultores ficava cada vez mais fora de controle. O gigantesco produtor de uvas *Di Giorgio Corporation* começou a intimidar seus empregados e obrigá-los a associar-se ao sindicato de Jimmy Hoffa, o *Teamsters*⁸⁶, já de

⁸⁵ *Plan de Delano*.

⁸⁶ Tanto o sindicato *Teamsters* quanto Jimmy Hoffa tiveram um amplo envolvimento com a máfia – o que finalmente levou à prisão do sindicalista em 1967.

longa data conhecido por suas atividades suspeitas. A NFWA vê como única saída sua associação ao AWOC, de maioria filipina. A junção dos dois sindicatos é então nomeada *United Farm Workers Organizing Committee* – UFWOC. Apesar de o antigo sindicato de Chávez ver-se agora engessado em muito do que dizia respeito à sua autonomia, essa união venceu a batalha contra a *Teamsters* e a *Di Giorgio Corporation*. Contudo, novas táticas dos vinicultores da região – cooperação em bloco, busca de novos trabalhadores rurais no México, constante quebra de acordos sindicais –, juntamente com o agravamento dos problemas financeiros do *United Farm Workers*, tornaram as vitórias do sindicato cada vez mais escassas. É justamente nesse período que *El Teatro Campesino* desassocia-se do sindicato e passa a refletir sobre questões mais amplas do *Mexican American Civil Rights Movement*, não mais se detendo especificamente nas discussões da luta rural.

Quinta Temporada deve, portanto, ser analisada a partir do momento histórico em questão.

Como matéria central do *acto*, é colocada em observação a cadeia de exploração econômica na qual, em uma das pontas, se encontra o Campesino. Na rubrica introdutória ao *acto*, já é montado um estudo da figura de Don Coyote, determinando que ele “tem ganhado o contínuo ódio dos camponeses, mas que é fundamentalmente o agronegócio que o compensa e o protege”⁸⁷. O primeiro quadro do *acto* mostra justamente o tipo de abordagem feita pelo Coyote, que oferece um negócio lucrativo ao Campesino. O que o *acto* construirá, a partir dessa introdução, será justamente uma seqüência de quadros que irá esmiuçar o funcionamento do agronegócio: as condições precárias de sobrevivência dos camponeses, que os compelem a aceitar as regras impostas pelos Coyotes e seus patrões; o

⁸⁷ VALDEZ, Luis. *Early Works: Actos, Bernabe, Pensamiento Serpentino*. Houston: Arte Público Press, 1990, p. 28-29

modus operandi pelo qual se estabelece a exploração; as falsas promessas e as ameaças que são feitas aos camponeses para afastá-los das greves. Quando o Campesino decide reagir, também serão examinadas as fases pelas quais a sua luta é desenvolvida: filiação ao sindicato, sacrifícios pessoais, busca de parceiros na greve – igrejas e militantes do *Mexican American Civil Rights Movement*; confronto com os patrões.

A estrutura elaborada pelo *acto* permite ao espectador observar grande parte do funcionamento do agronegócio e da luta sindical – cumprindo-se, assim, algumas das funções estabelecidas como fundamentais pelo *Teatro Campesino* no projeto dos *actos*: “iluminar pontos específicos sobre problemas sociais” e “mostrar ou apontar uma solução”⁸⁸. Ao observarmos todos os quadros de *Quinta Temporada*, notamos que Don Coyote só é expulso daquelas terras quando todo o ciclo de exploração do agronegócio e toda a forma de organização e trabalho do sindicato são observados e compreendidos pelo Campesino.

A sobrevivência cotidiana do Campesino é estabelecida como uma das discussões mais vitais do *acto*, entre outros motivos porque, naquele momento, esse era um dos principais argumentos apresentados pelos camponeses para não se juntar à luta. A sindicalista Dolores Huerta, braço direito de César Chávez no *United Farm Workers*, ela mesma uma trabalhadora que inúmeras vezes teve que abandonar uma segurança financeira mínima para apoiar o sindicato, explica como a luta não excluía sequer as chefes de família:

Excluir as mulheres, protegê-las, mantê-las em casa, este é um costume da classe média. Os movimentos dos pobres sempre tiveram famílias inteiras nas linhas de frente, prontas para a ação assim que convocadas, com mais coragem porque isso é tudo o que temos. É algo relacionado à classe, e não

⁸⁸ *Ibidem*, p. 12.

à etnia⁸⁹.

No período das lutas de 1966, era recorrente as fazendas só empregarem os camponeses durante os meses das colheitas, portanto, nada mais vívido e simbólico para o público de *Quinta Temporada* do que o tipo do Inverno. Ao se conseguir o trabalho esporádico no verão, aceitava-se qualquer oferta, por mais miserável que fosse. Como resultado, padecia-se sempre nas estações de penúria, como apresentado em *Quinta Temporada*.

Uma das funções do *acto* é a tentativa de inverter esse quadro – inspirar os camponeses a não mais efetuar acordos dessa ordem. Para tanto, é indicada como alternativa a conduta do Campesino – a forma pela qual sua relação com o ganha-pão cotidiano é modificada ao longo do *acto*, à medida que ele adquire consciência de seu poder de luta. Podemos comparar seu discurso no início do *acto*, quando busca “qualquer emprego”, com o discurso após ter-se engajado na luta sindical.

Ao chegar sem apoio algum à fazenda, numa atitude servil, implora por um emprego.

CAMPESINO: ...My name is José. What else? And I'm looking for a job. Do you have a job? I can do anything, any kind of field work. You see, I just got in from Texas this morning and I need to send money back to my familia. I can do whatever you want – pick cotton, grapes, melons.⁹⁰

Mas, quando apoiado pelo sindicato, pela igreja e pela militância do *Mexican American Civil Rights Movement*, tem força suficiente para enfrentar até mesmo a fome.

⁸⁹ ACUÑA, Rodolfo. *Occupied America: A History of Chicanos*. New York: Longman, 2000, p. 352.

⁹⁰ VALDEZ, Luis. *Early Works: Actos, Bernabe, Pensamiento Serpentino*. Houston: Arte Público Press, 1990, p. 29.

CAMPESINO: ...Mi nombre es José. Que mais? Eu estou procurando emprego. Você tem um emprego pra mim? Eu faço qualquer coisa, qualquer tipo de trabalho rural. Você sabe, eu acabei de chegar do Texas hoje de manhã e eu preciso enviar dinheiro pra minha família. Eu posso fazer o que você quiser – colher algodão, uva, melão.

Essa conscientização do camponês, assim como observa o *acto*, passa por reflexões que vão além das necessidades imediatas – vencer o braço de ferro com os patrões e obter os direitos trabalhistas não são os únicos objetivos estabelecidos pelo *acto*. Há outras metas a serem alcançadas – como a necessidade de compreender os falsos valores da sociedade de consumo, que desviam a comunidade *chicana* das lutas do *Movimiento*. O argumento de Don Coyote, para manter o Campesino trabalhando, expressa, por exemplo, a tentativa de enquadrá-lo num sistema de valores capitalistas:

COYOTE: ...Look, mano, this autumn is coming FAT! Fatter than last summer. You go to work for me and you'll have enough money to by yourself a new car, a Cadillac! Two Cadillacs! You'll be able to go to Acapulco! Guadalajara! You'll be able to send your kids to college! You'll be able to afford a budget! You'll be middle-class! You'll be Anglo! You'll be rich!⁹¹

Ao final do *acto*, é afirmado que o Campesino só assegura seus direitos trabalhistas porque três metas foram cumpridas: ele se comprometeu com a greve, enfrentando adversidades tão violentas quanto a fome; ele buscou parceiros para apoiá-lo em sua luta: a igreja e a militância do *Movimiento*; e os patrões foram pressionados até perderem suas colheitas. Para o Campesino, este é o início de uma nova fase nos campos.

Esse final fortemente positivo – em que nem todos os problemas são resolvidos, mas de fato alguns direitos trabalhistas são assegurados – era necessário naquele momento em questão, quando o *acto* tinha a função de problematizar a questão do campo, convencer

⁹¹ VALDEZ, Luis. *Early Works: Actos, Bernabe, Pensamiento Serpentino*. Houston: Arte Público Press, 1990, p. 32.

COYOTE: ...Olha, mano, este outono será GORDO! Mais gordo do que o Verão passado! Se você trabalhar pra mim você vai ficar rico! Vai ter dinheiro suficiente para comprar um novo carro, um Cadillac! Dois Cadillacs! Você vai poder ir para Acapulco! Guadalajara! Vai poder mandar os filhos pra faculdade! Vai conseguir ter um budget! Vai ser classe média! Vai ser Anglo! Vai ser rico!

camponeses a aderir à greve e a resistir nos seus momentos mais críticos, e apontar a possibilidade da vitória. Como veremos posteriormente, o *acto Vietnam Campesino* se conclui de forma bem mais sombria do que *Quinta Temporada*, mas justamente porque o momento político era outro, modificando assim os objetivos do *acto* em questão.

Por ora, apontamos algumas questões fundamentais relacionadas à matéria de que trata *Quinta Temporada*, ou seja, a greve no campo. Voltaremos a observar outras implicações relacionadas a esse texto na seção 2.3.14. – especialmente no que diz respeito ao caráter por vezes pouco dialético desse *acto*.

2.3. Vietnam Campesino: o campo, a guerra e Aztlán

O *acto Vietnam Campesino* foi criado já próximo ao período em que a fase dos *actos* do *Teatro Campesino* se encerraria. As discussões políticas empreendidas pela trupe já tinham avançado das greves para inúmeros outros ramos de ações do *Mexican American Civil Rights Movement*. A greve ainda permanecia um dos temas centrais dos trabalhos do grupo, mas outros se juntavam a eles: o fortalecimento da identidade *chicana* (*Los Vendidos*, 1967), o resgate crítico da história mexicana desde o período pré-colonial (*La Conquista de Mexico*, 1968) e a necessidade de melhorias no sistema educacional *chicano* (*No saco nada de la escuela*, 1969), entre tantos outros.

Vietnam Campesino foi apresentado pela primeira vez em Delano em 1970, nas comemorações do Dia de Ação de Graças de grevistas e membros do *United Farm Workers* em uma Igreja de Santa Maria de Guadalupe. Além de representar um marco para o *Teatro*

Campesino e também para o teatro norte-americano de *agit-prop*, *Vietnam Campesino* estabeleceu definitivamente a maturação, tanto formal quanto temática, do projeto do *actos*. Ademais de consolidar todas as experiências formais que vinham sendo estudadas e realizadas desde o primeiro *acto* (*A Consciência de um Fura-Greve*, de 1965), especialmente no que diz respeito às técnicas de *agit-prop* e *commedia dell'arte*, *El Teatro* realizou, com *Vietnam Campesino*, o feito de colocar no palco uma síntese dos principais problemas enfrentados pela classe trabalhadora *chicana*, rural e urbana, naquele momento. A exploração dos campesinos nas grandes fazendas, os subsídios governamentais aos latifundiários, as greves, os sindicatos comprados pelo governo, o uso de pesticidas e a intoxicação de alimentos e trabalhadores, o recrutamento de *chicanos* e de outras minorias para ocupar as linhas de frente na Guerra do Vietnam, a subjugação e o genocídio dos vietnamitas – todos esses temas estão presentes em *Vietnam Campesino* para formar um amplo mosaico da realidade vivida pelos trabalhadores *chicanos* das décadas de 1960 e 1970.

Em *Vietnam Campesino* os tipos entram em cena novamente. Butt Anglo, uma versão do Patrón, é o dono de uma fazenda que não respeita os direitos trabalhistas de seus empregados, além de intoxicá-los com os pesticidas que utiliza nas plantações. Butt Anglo é auxiliado pelo filho, Little Butt – uma versão do Patroncito –, e por Don Coyote. Padre, Madre e Hijo são os camponeses que agora vivem o drama não só da greve, mas também da convocação do filho para a Guerra do Vietnã.

Neste *acto*, General Defense chega ao “complexo agromilitar” para recrutar minorias para as linhas de frente da guerra e também para comprar a produção tóxica da fazenda de Butt Anglo e lhe fornecer toda espécie de subsídios governamentais. El Draft, o Recrutador da Guerra, leva Hijo e Little Butt para o Vietnam. Enquanto o primeiro morre em combate e

sua família recebe somente uma medalha como consolo, Little Butt volta sã e salvo para os Estados Unidos, onde recebe algumas regalias por ter defendido o país. Paralelamente, a militante Dolores Huelga (alusão a Dolores Huerta) organiza uma greve com camponeses e piqueteiros na fazenda norte-americana, e camponeses vietnamitas sofrem bombardeios e outras tragédias no Vietnã. O *acto* se concluiu com o retorno do espírito de Hijo, que alerta a platéia para o genocídio vietnamita, para a ironia da convocação dos *chicanos* para a guerra – enquanto inúmeros norte-americanos brancos se enriquecem oferecendo produtos e serviços para o próprio conflito – e para a necessidade de que a *Raza* lute pelos ideais representados pelo *Mexican American Civil Rights Movement* e por Aztlán.

Aztlán representa um importante mito na luta do *Movimiento*. Como reflete George Mariscal,

[...] as mais antigas lendas indígenas mexicanas fazem referência a uma região ao norte da atual Cidade do México, conhecida como Aztlán. Embora o exato local desta região nunca tenha sido especificado, em documentos do século XVI Aztlán estava associada ao que atualmente forma a região sudoeste dos Estados Unidos. Alternativamente nomeada como *el lugar blanco* (a terra branca), *el lugar de las cañas* (a terra das canas) e *el lugar de las garzas* (a terra das garças), Aztlán representa o local de origem dos primeiros ancestrais. Durante os séculos XIX e XX, Aztlán tornou-se um mito poderoso com diversas funções políticas e culturais. No ápice do Movimento *Chicano* na década de sessenta, Aztlán agregou um enorme peso simbólico como a terra roubada e a futura nação do povo *chicano*. Se Aztlán era o sudoeste dos Estados Unidos, então ela representava principalmente aquela parte do México perdida em razão da invasão estrangeira e da conquista após 1848. Enquanto muitos grupos compreenderam a recuperação do território de Aztlán como um objetivo político real, outros usaram o conceito como um clamor unificante ao redor do qual uma identidade *chicana* revigorada poderia tomar forma. Como o

poeta Alurista⁹² recordou em uma entrevista em 1981: ‘O mito de Aztlán, como eu o entendia nos anos sessenta, era uma forma de identificar um povo, uma terra, e uma consciência que dizia: Lute. Não tenha medo.’”⁹³

Inspirar essa mesma consciência, assim como protestar contra a Guerra do Vietnã, representa o principal propósito do *acto Vietnam Campesino*.

Vietnam Campesino segue basicamente a mesma construção formal observada em *Quinta Temporada*, cujos principais elementos estão estruturados sobre a forma do épico, agregando técnicas da *commedia dell’arte*. A técnica se apresenta agora mais solidificada, dando conta de um panorama mais complexo e mais extenso da sociedade trabalhadora rural *chicana* nesse *acto*, que também enfrenta os mesmos desafios dos anteriores – principalmente a necessidade de síntese decorrente do tempo de duração, às condições precárias de encenação e à contemplação de todas as questões apontadas em um processo de criação coletiva. Os inúmeros temas levantados por *Vietnam Campesino*, em um texto que talvez seja encenado em trinta minutos, só são expostos e discutidos em razão do foco e dos destrinchamentos alcançados por sua construção formal.

Se *Vietnam Campesino* detém uma construção formal bastante aproximada de *Quinta Temporada*, também é verdade que o *acto* de 1970 possui um tom bem mais sombrio do que o de 1966. Enquanto em *Quinta Temporada* o tom cômico é mantido mesmo em momentos de grande tensão – a chegada do inverno, a fome do Campesino, as ameaças do capataz –, em *Vietnam Campesino* os momentos de maior sofrimento dos camponeses – a morte do Hijo e os bombardeios americanos no Vietnã – compõem uma atmosfera sinistra e amarga.

⁹² Alberto Baltazar Urista Heredia, ativista e poeta *chicano*.

⁹³ MARISCAL, George (Ed.). *Aztlán and Viet Nam: Chicano and Chicana Experiences of the War*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1999, p.1.

Iremos, então, analisar a composição formal e temática de *Vietnam Campesino*, indicando elementos similares e diversos dos de *Quinta Temporada*.

2.3.1. Construção da ação por quadros

O conceito de quadro, em nossa pesquisa, já foi estabelecido anteriormente ao discutirmos a construção formal de *Quinta Temporada*, por isso não há necessidade de explicá-lo novamente.

Em *Quinta Temporada* os quadros são expostos e organizados pela passagem das estações do ano. Esse sistema permite uma visualização mais explícita de cada quadro. O mesmo não acontece em *Vietnam Campesino*, onde os quadros vão se construindo de forma menos óbvia. Numa comparação talvez um pouco elementar com a linguagem cinematográfica, poderíamos dizer que os quadros de *Quinta Temporada* são separados por cortes secos, enquanto os de *Vietnam Campesino*, por fusões. Isso quer dizer que os quadros de *Quinta Temporada* são mais compartimentados: a passagem de cada estação do ano e o início de uma nova definem muito claramente as mudanças que afligem o camponês e as novas etapas da construção de uma consciência de classe adquirida por ele. Já em *Vietnam Campesino*, as questões levantadas se misturam – no mesmo momento em que o foco da reflexão parece centrar-se na greve, por exemplo, pode passar também a considerar os problemas dos pesticidas. Assim, um assunto se funde em outro, e cada quadro pode colocar em evidência várias questões ao mesmo tempo.

Entretanto, acreditamos poder sistematizar os quadros de *Vietnam Campesino* na

seguinte estrutura:

Quadro 1: Piqueteiros antiguerra questionam Butt Anglo sobre subsídios federais e pesticidas. São dispersados por Butt Anglo.

Quadro 2: Piqueteiros grevistas questionam General Defense sobre o recrutamento de *chicanos* para a Guerra do Vietnã. São dispersados com ameaças e tiros.

Quadro 3: Butt Anglo e General Defense discutem formas de ajuda mútua – Butt ajuda o general a recrutar *chicanos* para o exército e, em troca, recebe gordos subsídios federais para seu “agronegócio”⁹⁴ e ajuda para encerrar as greves e piquetes.

Quadro 4: Little Butt sobrevoa a fazenda jogando pesticidas, atingindo Don Coyote e deixando-o temporariamente cego. Don Coyote reclama que o veneno o está prejudicando, porém o patrão o convence a apoiar a utilização de pesticidas ao lhe oferecer mais dinheiro e regalias – como o descanso em seu *pick-up* com ar condicionado, situação recorrente em vários *actos*.

Quadro 5: Butt Anglo convoca campesinos para voltar ao trabalho. Devido à recusa dos trabalhadores em greve, Butt Anglo ordena que Little Butt jogue pesticidas sobre eles. A militante Dolores Huelga chega em auxílio da greve, ameaçando iniciar uma campanha para o boicote de alfaces e contra os pesticidas.

Quadro 6: The Draft recruta o Hijo Campesino para a guerra, apesar de seus protestos. Ao tentar recrutar Little Butt, é impedido por General Defense, a pedido de Butt Anglo.

Quadro 7: General Defense assegura a Butt Anglo novos subsídios e o apoio do governo na utilização dos pesticidas.

Quadro 8: O campo californiano se funde no campo vietnamita. Camponeses

⁹⁴ O termo “*agribusiness*” é sempre utilizado pejorativamente.

californianos se reconhecem nos camponeses do Vietnã. General Defense explica a Butt Anglo como manipular informações para levar a população norte-americana a apoiar a guerra e a destruição dos sindicatos. Don Coyote, agora transformado no presidente do Vietnam do Sul, discursa em favor da guerra. Como finalmente os camponeses decidem permanecer em greve e contra a guerra, General Defense decide então aumentar a violência do exército americano.

Quadro 9: Hijo, transformado agora em soldado, bombardeia os vietnamitas e é morto em combate. Seus pais recebem como consolo uma medalha homenageando a bravura do filho. General Defense os convence então a se voltar contra os vietnamitas. Little Butt é finalmente mandado para o Vietnam, mas protegido dentro de um avião de guerra, que utiliza para bombardear os camponeses. Volta para os Estados Unidos e recebe inúmeras recompensas por sua atuação no combate. General Defense e Butt Anglo fazem um pacto para continuarem a se ajudar mutuamente.

Quadro 10: O espírito de Hijo retorna, alertando que camponeses inocentes continuam a morrer no Vietnam. Revela que *chicanos* morrem na guerra, enquanto fazendeiros ficam ricos ao vender ao Pentágono a produção obtida mediante a exploração injusta da mão-de-obra camponesa. E pede que a luta da *Raza* por Aztlán continue.

Podemos notar que, mais do que em outros *actos* anteriores, vários temas são trabalhados em cada quadro. Esta técnica é essencial para mostrar como todos os problemas apresentados pelo *acto* estão interligados. É o caso dos subsídios federais recebidos pelos fazendeiros, que permitem o abafamento de greves e geram oportunidades para que *chicanos* desempregados⁹⁵ sejam recrutados pelo exército; da utilização de pesticidas, que não só provoca o envenenamento dos camponeses e dos alimentos, mas

⁹⁵ Pela implementação da tecnologia em detrimento da mão-de-obra.

também gera problemas estruturais, como o crescimento das lavouras por processos tecnológicos que sistematicamente aumentam o desemprego; das oportunidades educacionais do americano branco, que o livram da guerra, enquanto o deficiente, e muitas vezes inexistente, sistema educacional *chicano* abre brechas para o recrutamento militar obrigatório de *chicanos*; da falta de apoio ao soldado veterano *chicano*, inversa ao apoio recebido pelos soldados veteranos brancos de classe média; da manipulação da guerra e das greves pela mídia; e, principalmente, dos problemas enfrentados pelos vietnamitas em guerra, que têm forte relação com os problemas enfrentados pelos camponeses *chicanos*, e da militância antiguerra, que está intimamente relacionada à militância do sindicato.

Mostrar o entrelaçamento de tantas questões não é o único ponto forte dos quadros. Há outros elementos que brotam desse sistema e que devem ser mencionados.

Uma interessante estratégia se apresenta ao compararmos o quadro 1 com o quadro 2. É relevante observar que, no quadro 1, o fazendeiro Butt Anglo é questionado sobre subsídios agrícolas e pesticidas pelos militantes antiguerra. Já no quadro 2, são os militantes camponeses que vão contestar as práticas de recrutamento do exército implementadas pelo General Defense. Essa composição já mostra como os militantes devem se posicionar em todas as frentes, os antiguerra ajudando nas questões do sindicato rural e os camponeses ajudando na batalha pelo fim da guerra. É também interessante notar que ambos os grupos de militantes são dispersados com ameaças violentas – o que evidencia que o comportamento do exército é similar ao comportamento dos fazendeiros.

O quadro 3 faz um contraste interessante com os quadros 1 e 2. Se os dois primeiros quadros mostram uma prática de ajuda mútua entre militantes camponeses e militantes antiguerra, o quadro 3 aponta o lado inverso da moeda: a cooperação entre o exército e os grandes fazendeiros. Assim, os três primeiros quadros já dão conta de estabelecer os

problemas centrais discutidos pelo *acto*.

O quadro 4 contrasta com o quadro 9 em um aspecto significativo – o mesmo avião utilizado para envenenar as plantações californianas é utilizado para bombardear as vilas vietnamitas. Além de mais uma vez aproximar a situação vivida pelos camponeses *chicanos* dos problemas enfrentados pelos vietnamitas, estes dois quadros se complementam colocando em discussão como o uso da tecnologia pode se tornar nocivo.

Os quadros 8, 9 e 10 se destacam por finalizar o texto refletindo sobre seus dois temas centrais: a aproximação entre os problemas enfrentados pelos camponeses em greve e a situação dos camponeses vietnamitas – um se reconhecendo no outro – e a exposição de inúmeras questões interligadas e envolvidas na máquina da guerra. Essas duas questões centrais serão analisadas com mais profundidade no decorrer deste trabalho.

2.3.2. Concentração da ação

Obviamente, o teatro de *agit-prop* precisa lidar com a questão do tempo reduzido para a exposição dos temas colocados em debate. Esse fato não representa uma regra fixa, mas geralmente é a realidade de uma encenação que conta com uma platéia específica - muitas vezes em trânsito, ou em atividades de greve, ou em intervalos do trabalho⁹⁶. *Vietnam Campesino* certamente enfrenta mais uma vez o desafio de colocar inúmeros temas em debate em um curto espaço de tempo. Isso não é novidade para o grupo – todas as encenações da fase dos *actos* observam esse mesmo princípio de condensação –,

⁹⁶ Observar comentários relativos à “concentração da ação” no *acto Quinta Temporada*.

entretanto, *Vietnam Campesino* consegue o feito de colocar num mesmo *acto* praticamente todos os assuntos discutidos pelos *actos* anteriores – que geralmente davam mais ênfase a uma ou duas questões centrais, mas não chegavam a relacioná-las como o faz *Vietnam Campesino*.

Se observarmos vários dos *actos* encenados entre 1965 e 1969, podemos observar a centralização dos seguintes temas:

-*Las dos caras del Patroncito*, em 1965: luta de classes no campo e greve.

-*Quinta temporada*, em 1966: luta de classes no campo e greve.

-*Los Vendidos*, 1967: fortalecimento da cultura e da sociedade *chicana*.

-*La Conquista de Mexico*, 1968: reflexão sobre a história mexicana, o colonialismo e a necessidade do resgatar a cultura e a filosofia indígenas.

-*No saco nada de la escuela*, 1969: sistema educacional *chicano* e fortalecimento da cultura e da sociedade *chicana*.

Os *actos* citados representam alguns dos mais importantes trabalhos concebidos no período 1965-1970. Eles certamente discutiam outros temas além dos listados acima, entretanto, faziam-no de forma periférica. Há sempre um tema central que irá dominar o *acto* em grande medida, enquanto os temas adicionais serão “complementares”. Em *Vietnam Campesino*, apesar de o título assim sugerir, a guerra não se coloca como tema central único. A atenção sobre esse tema equilibra-se em igual importância com a questão da greve, da política internacional, do agronegócio. Esse equilíbrio é importante para a exposição de uma das principais reflexões levantadas pelo *acto*: a de que todos esses assuntos estão relacionados e, por isso, é necessário lutar em várias frentes para que a política e a sociedade se transformem.

O trecho citado abaixo é um bom exemplo de como inúmeros temas são

conectados:

GENERAL: In recognition of your valorous service to your country in the skies of South Vietnam, North Vietnam, Cambodia and Laos, I hereby award you the Distinguished Flying Cross, two months paid vacation in Hawaii and a new refrigerator. Dismissed. (LITTLE BUTT salutes and exits.) Well, Butt, there you are: mission accomplished. You spray pesticides, and I bomb Vietnam.

BUTT: Yeah, but I still say the American public will never buy it.

GENERAL: Never buy it? Hell, who do you think has bought it for the last ten years? You get the Whites to pay for it, and the Chicanos, the Blacks, Indians and Orientals to fight it. (Goes over to Vietnamese.) So what if we've killed the people? We've saved the country from Communism.

BUTT: Saved it from Communism.

GENERAL: (Goes over to farmworkers.) So what if you've poisoned the farmworkers? You've saved the crop from Communism.

BUTT: Saved the crop from... (Pause. Realizes.) Heh, wait a minute. If you poison the workers, you also poison the crop. And if you poison the crop, who's going to buy it? (Moves over to Vietnamese.) And over here, if you kill the people, what are you saving? What are you doing over there anyway?

GENERAL: Butt, you ask me what we're doing in Vietnam? You know damn well what we're doing in Vietnam! We're over there...

BUTT: Fighting Communism?

GENERAL: Buying your scab lettuce, pal?

BUTT: It all comes back to me now.

GENERAL: Shall we go sign a bill of sale?

BUTT: Con mucho gusto. (GENERAL DEFENSE and BUTT ANGLO exit. Pause. The Chicano soldier re-enters, with blood on his forehead.)

HIJO: The war in Vietnam continues, asesinando familias inocentes de campesinos. Los Chicanos mueren en la guerra, y los rancheros se hacen ricos, selling their scab products to the Pentagon. The fight is here, Raza! En Aztlán.

VIETNAMESE WOMAN: (Rises.) En Aztlán.

MADRE: (Rises.) En Aztlán.

VIETNAMESE MAN: (Rises.) En Aztlán.

PADRE: (Rises.) En Aztlán. (They all raise their fists in the air, in silence.)⁹⁷

O trecho apresentado sintetiza o funcionamento da máquina da guerra. Explícita de forma especial a conexão entre o conflito e as necessidades econômicas da classe média

⁹⁷ VALDEZ, Luis. *Early Works: Actos, Bernabe, Pensamiento Serpentino*. Houston: Arte Público Press, 1990, p. 119-120.

GENERAL: Em reconhecimento aos valorosos serviços prestados ao seu país, nos céus do Vietnã do Sul, do Vietnã do Norte, Camboja e Laos, eu assim te condecoro com a Cruz de Mérito da Aeronáutica, dois meses de férias pagas no Havaí e uma nova geladeira. Dispensado. (LITTLE BUTT cumprimenta e sai.) Bem, Butt, é isso aí: missão cumprida. Você bombeia pesticidas e eu bombeio o Vietnã.

BUTT: Sim, mas ainda acho que o público americano não vai comprar a idéia.

GENERAL: Não vai comprar? Se liga, quem você acha que tem comprado a idéia nos últimos dez anos? Você faz os brancos pagarem a guerra, e os chicanos, negros, índios e orientais lutarem nela. (Caminha até os vietnamitas.) E daí, se matamos as pessoas? Nós salvamos o país do comunismo.

BUTT: Salvamos do comunismo.

GENERAL: (Caminha até os camponeses.) E daí se você envenenou os camponeses? Você salvou a colheita dos comunistas.

BUTT: Salvou a colheita dos... (Pára. Compreende.) Hei, espera um minuto! Se você envenena os camponeses, você também envenena a colheita. E se você envenena a colheita, quem vai comprá-la? (Caminha até os vietnamitas.) E aqui, se você mata as pessoas, o que você está salvando? O que você está fazendo lá no Vietnã, afinal de contas?

GENERAL: Butt, você me pergunta o que nós estamos fazendo no Vietnã? Você sabe muito bem o que nós estamos fazendo no Vietnã! Nós estamos lá... (Irado.) Nós estamos lá...

BUTT: Lutando contra o comunismo?

GENERAL: Comprando a sua alface, amigo?

BUTT: Agora é tudo culpa minha...

GENERAL: Vamos assinar um termo de compra?

BUTT: Con mucho gusto. (GENERAL DEFESA e BUTT ANGLO saem. Pausa. O soldado chicano entra novamente, com sangue em sua testa.)

HIJO: A guerra no Vietnã continua, assassinando famílias inocentes de camponeses. Os chicanos morrem na guerra e os fazendeiros ficam ricos, vendendo seus produtos para o Pentágono. A luta está aqui, Raza! En Aztlán.

MULHER VIETNAMITA: (Levanta-se.) En Aztlán!

MADRE: (Levanta-se.) En Aztlán!

HOMEM VIETNAMITA: (Levanta-se.) En Aztlán!

PADRE: (Levanta-se.) En Aztlán! (Todos eles levantam o punho cerrado, em silêncio.)

norte-americana: não só os produtos de fabricação semi-escrava do agronegócio abastecem o Pentágono – a guerra sempre se mostrou, como prova a história, extremamente lucrativa para certos setores da economia dos Estados Unidos. É destacada a exploração enfrentada pelas minorias nos conflitos: os brancos financiam a guerra, enquanto *chicanos*, negros, índios e orientais lutam nas linhas de frente. Entre os que voltam para casa, o americano branco de classe média encontra privilégios, em sua readaptação à vida civil, superiores aos dos veteranos pobres e de comunidades minoritárias. O discurso da “democratização” de terras alheias, de sua libertação do comunismo, é ironizado pelo próprio general – que o assume como pretexto para uma melhor otimização da economia norte-americana. Todos os temas mencionados são elaborados e refletidos durante todo o *acto*.

2.3.3. Construção de ações coletivas

É interessante observar que em *Quinta Temporada* o foco da construção de ações coletivas incidia principalmente sobre o Campesino e sua ligação com o sindicato, a igreja e o *Mexican American Civil Rights Movement*, representado pelo personagem *La Raza*. A capacidade de articulação de seus antagonistas políticos, Don Coyote e o Patrón, é menos explorada. Durante todo o *acto*, permanece a impressão de que a união entre o Campesino e seus parceiros gera ações mais sólidas e bem articuladas do que as estratégias planejadas pelo Patrón e por Don Coyote. Em *Vietnam Campesino*, tal estrutura se inverte. Apesar de o texto conceber vários momentos em que as coletividades antiguerra e pró-sindicato se fazem presentes e articulam estratégias de ação – os piquetes dos militantes antiguerra e

dos camponeses, o reconhecimento identitário entre camponeses *chicanos* e vietnamitas, por exemplo –, as ações coletivas empreendidas por Butt Anglo e General Defense não só se fazem mais presentes durante o *acto*, como também são as únicas que obtêm sucesso. As ações coletivas dos camponeses e dos vietnamitas fracassam – pois, naquele momento, a guerra parecia distante de seu fim e as lutas travadas pelo sindicato de Chávez contra os produtores de alface perdiam terreno para as ações da *Teamsters*. Entretanto, é válido afirmar que certas ações coletivas dos militantes pró-greve e antiguerra são pouco exploradas – e, considerando-se o caráter agitativo da proposta, é possível atestar que o texto perde algumas oportunidades de melhor aproveitamento das ações coletivas nesse sentido. Observando o trecho onde a personagem Dolores Huelga – inspirada em Dolores Huerta, figura-chave do *United Farm Workers* – ameaça organizar um boicote e uma campanha contra os pesticidas, podemos notar esse aspecto:

(Enter DOLORES HUELGA with an UFWOC flag.)

DOLORES: Hey! What do you think you're doing?

BUTT: What's it to you? This is my land. Who are you?

DOLORES: Yo soy Dolores Huelga! (Campesinos cheer "Viva la Huelga", etc.)

BUTT: (To campesinos.) Shut up!

DOLORES: (Steps in between BUTT and CAMPESINOS.) Shut up yourself! You're spraying pesticides while the workers are still in the fields.

BUTT: That's a damn lie! (LITTLE BUTT hides airplane behind his back.)

DOLORES: You're also poisoning the lettuce.

BUTT: So what? It's my lettuce. Now, get out of my private property.

DOLORES: (She backs him up.) We're going to boycott you, Butt Anglo.

BUTT: (He forces her to walk back.) Your boycott doesn't work. I just sold all of my lettuce to a good friend.

DOLORES: Then we're going to launch a campaign against your pesticides.

BUTT: Oh yeah?

DOLORES: Yeah! Huelga, huelga, huelga! (Pushes BUTT ANGLO back until he falls offstage or onto the floor.) Que viva la huelga!

CAMPESINOS: Que viva! (DOLORES HUELGA exits.)⁹⁸

Apesar de incentivar a ação e obter o entusiasmo dos camponeses em organizar os boicotes e as campanhas antipesticidas, o personagem de Dolores Huelga deixa a cena e não retorna posteriormente – e nem o boicote nem a campanha são de fato realizados.

Já as ações coletivas empreendidas por Butt Anglo e General Defense, além de serem desenvolvidas com maior foco, ocupando a base do texto, mostram-se mais eficientes. A proposta inicial, de ajuda mútua, coloca-se da seguinte forma: General Defense, representando o governo, promete ajudar economicamente Butt, enquanto este oferece auxílio no recrutamento de *chicanos* para a guerra. Tal esquema é rearticulado e fortalecido durante todo o *acto*. Ao final, ambos alcançam seus objetivos. Já ao Campesino Hijo, morto durante o combate no Vietnã, só resta o consolo da denúncia.

Essa inversão mencionada – a de que em *Vietnam Campesino* os detentores do poder (Butt Anglo e General Defense) constroem mais ações coletivas do que os camponeses, os grevistas, os militantes antiguerra e os vietnamitas, e, em suas ações, obtêm maior sucesso –

⁹⁸ VALDEZ, Luis. *Early Works: Actos, Bernabe, Pensamiento Serpentino*. Houston: Arte Público Press, 1990, p. 107-108.

(Entra DOLORES HUELGA com uma bandeira do UFWOC.)

DOLORES: Hey! O que você acha que está fazendo?

BUTT: Qual é a sua? Essa terra é minha. Quem é você?

DOLORES: Yo soy Dolores Huelga! (Camponeses comemoram: “Viva la Huelga” etc.)

BUTT: (Para os camponeses.) Calem a boca!

DOLORES: (Fica entre BUTT e os camponeses.) Cala a boca você! Você está jogando pesticidas enquanto os trabalhadores ainda estão no campo.

BUTT: Que mentira cretina! (LITTLE BUTT esconde o avião atrás das costas.)

DOLORES: Você também está envenenando a alface.

BUTT: E daí? A alface é minha. Agora, sai da minha propriedade privada!

DOLORES: (Enfrentando-o.) Nós vamos te boicotar, Butt Anglo.

BUTT: (Ele a força a andar para trás.) Seu boicote não funciona. Eu acabei de vender toda a minha alface pra um amigo.

DOLORES: Então nós vamos lançar uma campanha contra os seus pesticidas.

BUTT: Oh yeah?

DOLORES: Yeah! Huelga, huelga, huelga! (Empurra BUTT ANGLO pra trás, até ele cair no chão ou para fora do palco.) Que viva la Huelga!

CAMPESINOS: Que viva! (DOLORES HUELGA sai.)

pode ser compreendida por meio da análise da conjuntura política em que ambos os textos foram concebidos.

Quinta Temporada foi criada num momento em que o sindicato de Chávez tinha conseguido um apoio massivo às greves e obtinha suas primeiras vitórias, após quase quatro anos de lutas e nenhum resultado palpável. Portanto, era mais que necessário colocar no palco as formas de ação coletiva necessárias à empreitada. Por isso, o Campesino, os Sindicatos, a Igreja e *La Raza* articulam ações que obtêm sucesso – incitando assim o público à ação, pela demonstração da possibilidade não só da luta, mas também da vitória.

Vietnam Campesino, concebida quatro anos depois, é estruturada sobre um outro momento político. A guerra do Vietnã já havia perdido credibilidade em grande parte do público norte-americano que a observava através dos meios de comunicação – tanto pela exposição em 1969 do *Massacre de My Lai*⁹⁹ quanto pelo entendimento, cada vez mais nítido, de que os Estados Unidos perderiam a guerra. Entretanto, novas tropas continuavam a ser enviadas à guerra, enquanto o governo insistia em desconsiderar a opinião pública. No que diz respeito ao sindicato, este passava por um momento crítico na briga contra os produtores de alface da Califórnia. A maior parte das fazendas do Vale de Salinas assinava contratos obscuros com o *Teamsters*, o *United Farm Workers* perdia espaço e, finalmente, Chávez era preso por desobedecer a uma ordem jurídica determinando o encerramento de uma das campanhas de boicote. Portanto, o sentimento em 1970, tanto dos filiados ao *United Farm Workers* quanto dos militantes antiguerra, era de beco “quase” sem saída. Talvez essa conjuntura tenha determinado em *Vietnam Campesino* uma estrutura que

⁹⁹ Massacre empreendido pelo exército norte-americano durante a Guerra do Vietnã, em 16 de março de 1968, no povoado de My Lai – onde centenas de civis vietnamitas não armados, e em sua maioria crianças e mulheres, foram mortos. Após a exposição do massacre em 1969, o exército americano sofreu uma enorme perda de credibilidade em casa e gerou sentimentos de indignação em todo o mundo.

chamasse mais à ação através de um *acto* do que, acima de tudo, denunciasse a guerra e o agronegócio. Se os camponeses, os vietnamitas e os militantes antiguerra de *Vietnam Campesino* não conseguem obter uma articulação tão eficaz quanto a do Campesino e de seus parceiros de *Quinta Temporada*, é também em virtude desse momento caótico. É possível afirmar que *Quinta Temporada* está imbuída principalmente de um caráter de conclamação à luta e que *Vietnam Campesino* se propõe a denunciar e resistir. Mesmo assim, o *acto* conclui-se com um apelo à ação.

2.3.4. Construção didática de ações recompensadas e não recompensadas

Em *Quinta Temporada* podemos observar um processo que nomeamos de “construção didática de ações contraditórias”. Nesse processo, podíamos observar uma construção, didática mesmo, de ações que conduziam os personagens a impasses intransponíveis: se o patrão não respeitasse os direitos trabalhistas do Campesino, não conseguia obter sua colheita; se o Campesino não abrisse mão da segurança mais elementar de que dispunha naquele momento – seu sustento alimentar cotidiano –, não poderia aderir à greve em prol de conquistas futuras; se o personagem do Inverno não se coligasse com os personagens das outras estações do ano, a terra se tornaria improdutiva. Os personagens são recompensados sempre que optam pelos caminhos propostos pelo sindicato, e são punidos sempre que se desviam deles.

Em *Vietnam Campesino* o mesmo não acontece. As ações empreendidas por Butt Anglo, Little Butt e Don Coyote – exploração dos trabalhadores camponeses e

envenenamento dos campos pela ação dos pesticidas – e por General Defense – recrutamento de minorias para a guerra, manipulação da imprensa e acordos escusos no setor de agronegócios – são recompensadas: Butt Anglo, ao final do *acto*, assina mais um polpudo contrato com o governo norte-americano, Little Butt recebe inúmeras regalias por massacrar em um ataque aéreo a vila de camponeses vietnamitas, e General Defense continua a encontrar apoio para a continuidade da guerra, inclusive dos personagens dos pais do Campesino morto no Vietnã¹⁰⁰.

Já os personagens dos camponeses – Campesino Padre, Madre e Hijo – não encontram nenhuma forma de recompensa. Apesar de reconhecerem as semelhanças entre si mesmos e os camponeses vietnamitas – sendo este o ato máximo de conscientização proposto pelo *acto* –, terminam por morrer (o Campesino Hijo) ou por receber uma medalha pela morte do filho (Campesinos Madre e Padre). O único a adquirir consciência dos mecanismos da guerra é o Campesino Hijo, que retorna em espírito para lançar o seu apelo final – desta vez sendo apoiado pelos camponeses *chicanos* e vietnamitas. A saída apresentada pelo *acto* é a da permanência na luta sindical e antiguerra.

Portanto, podemos concluir que, em *Quinta Temporada*, as ações articuladas em prol da luta sindical são recompensadas, enquanto que as ações que se estabelecem contra o sindicato são punidas. Em *Vietnam Campesino*, as ações voltadas para a permanência da exploração do trabalhador camponês, do envenenamento dos campos e da Guerra do Vietnam são contempladas com sucesso.

Como analisado no item anterior¹⁰¹, podemos compreender essa inversão de

¹⁰⁰ Na conclusão do *acto*, os Campesinos Padre e Madre se unem ao coro que proclama a luta pelos objetivos da “Raza” – mas anteriormente expressam o apoio à guerra por conta do filho morto no conflito –, colocando em pauta uma atitude recorrente em inúmeras famílias *chicanas* que passavam pelo mesmo tipo de experiência durante a guerra.

¹⁰¹ Construção de ações coletivas.

“recompensas” e “perdas” se considerarmos o momento histórico para o qual cada *acto* foi desenvolvido. Se *Quinta Temporada* é encenada num momento em que o sindicato precisava necessariamente de um *acto* que colocasse em pauta a possibilidade da vitória, *Vietnam Campesino*, por sua vez, vinha a público em um período em que a guerra causava, na população norte-americana, um sentimento de perplexidade e quase impotência, e o *United Farm Workers* perdia terrenos importantes na luta sindical. Portanto, *Vietnam Campesino* traz à tona a necessidade de denúncia, de avaliação dos retrocessos da luta do sindicato de Chávez e da impotência da opinião pública perante os encaminhamentos da guerra pelo governo. Tal momento sombrio é capturado pelo *acto*, que se encerra pela chamada à ação, observando a necessidade de que todos tomem partido tanto na luta sindical como no movimento antiguerra.

2.3.5. Conclusão em aberto

Este é mais um ponto em que o encaminhamento da construção de *Vietnam Campesino* difere de *Quinta Temporada*.

Em *Quinta Temporada*, o *Campesino*, os Sindicatos, a Igreja e *La Raza* conseguem vitórias parciais – a luta continuará, mas o contrato trabalhista – garantindo piso salarial, descanso e melhores condições de trabalho – foi assegurado. Nomeamos este processo de “conclusão por resolução parcial dos conflitos políticos”. Em *Vietnam Campesino*, nenhuma vitória material é alcançada pelos camponeses *chicanos* ou vietnamitas. A vitória se

apresenta pela tomada de consciência do Campesino Hijo e pelo reconhecimento entre os camponeses *chicanos* e vietnamitas.

O final fica em aberto – os camponeses, os fazendeiros e os militares de alta patente continuarão a lutar em conflitos e choques posteriores, e, neste caso, os primeiros ficarão em desvantagem. Entretanto, como o apelo do Hijo clama, a luta deve continuar em quaisquer circunstâncias – por mais ingratas que possam se apresentar. Esta diferença entre a conclusão de *Quinta Temporada* e a de *Vietnam Campesino* também pode ser compreendida se considerarmos as necessidades dos momentos históricos para os quais estes *actos* foram construídos, como se verificou nos dois tópicos anteriores¹⁰².

2.3.6. Transformação dos tipos

Assim como em *Quinta Temporada*, na qual foi utilizada de forma bastante eficaz a técnica da transformação de um tipo em outro – os personagens das estações do ano se transformando nos Sindicatos, na Igreja, na *Raza* e na Justiça Social –, esse recurso é empregado em *Vietnam Campesino*.

O tipo de Don Coyote se transforma no presidente Diem, do Vietnã do Sul, e o Campesino Hijo no Soldado que será enviado para matar os camponeses vietnamitas. Ambas as transformações apresentam resultados de grande interesse, que iremos analisar

¹⁰² “Construção de ações coletivas” e “Construção didática de ações recompensadas e não recompensadas”.

separadamente.

Primeiro, observaremos o trecho em que Don Coyote se traveste de Presidente Ngo

Dinh Diem:

(General Defense se irrita porque Don Coyote não consegue convencer os camponeses a se associar ao sindicato *Teamsters*.)

DON COYOTE: It's no use, boss. They are either too stupid, or they're getting smart.

BUTT: You're the one that's too stupid! Get out of here! (DON COYOTE exits with a howl.) See what I mean, General?

GENERAL: No, I don't see! If you want them to be Teamsters, you just tell them they're Teamsters! Don't pussyfoot around, Butt! We're fighting a war, boy. Now I want you to watch carefully what we've done over here in Vietnam. Introducing the democratic, pro-US South Vietnamese President, Ding Dong Diem! (Enter DON COYOTE dressed as PRESIDENT DIEM. He wears a baseball hat with silver decorations, dark glasses, a colorful scarf and an orange U.S. Navy aviator's safety jacket. Shaking his hand.) President Ding, how's your dong?

PRESIDENT: Ding, ding.

GENERAL: Do your stuff. (The PRESIDENT walks over to Vietnamese. He begins to repeat the exact words the GENERAL whispers to him.)

PRESIDENT: My fellow Vietnamese.

GENERAL: I am.

PRESIDENT: I am.

GENERAL: Your democratic.

PRESIDENT: Your democratic.

GENERAL: South Vietnamese.

PRESIDENT: South Vietnamese.

GENERAL: President.

PRESIDENT: President.

GENERAL: Diem!

PRESIDENT: Diem! (He bends forward at the waist, holding up a sign reading "President Diem".)

VIETNAMESE: (Together, thumbs down.) Chingao!

[...]

GENERAL: There's more. President Dan Ky Ho Ti.

PRESIDENT: Dan Ky Ho Ti. (Bends forward, sign reads "Don Coyote".)

VIETNAMESE: Chingao!

GENERAL: Chingao, hell! This one you're gonna have to accept! Here you are, Mr. President! (Gives him a gun.)

PRESIDENT: (Shoots one of the Vietnamese, holds gun against his head and gives speech.) We South Vietnamese are a peace-loving people, and we ask you Americans to keep sending your troops to South Vietnam for as long as we need them. Thank you. How was that, General? (Hands back gun.)

GENERAL: Just fine, Mr. President. Here you are. (Gives him wad of bills.) Go buy yourself a case of Cokes.¹⁰³

¹⁰³ VALDEZ, Luis. *Early Works: Actos, Bernabe, Pensamiento Serpentino*. Houston: Arte Público Press, 1990, p. 113-114.

DON COYOTE: Não adianta, chefe. Ou eles são muito idiotas, ou eles estão ficando espertos.

BUTT: Você é que é idiota. Sai daqui! (DON COYOTE sai uivando.) Tá vendo o que eu falo, General?

GENERAL: Não, eu não tô vendo! Se você quiser que eles se filiem ao Teamsters, você só avisa que eles já estão filiados! Não enrola, Butt! Nós estamos lutando numa guerra, cara. Agora eu quero que você observe cuidadosamente o que nós temos feito lá no Vietnã. Apresentando o Presidente democrático, pro USA, do Vietnã do Sul, Ding Dong Diem! (Entra DON COYOTE vestido como o presidente DIEM. Ele usa um boné de baseball com decorações prateadas, óculos escuros, um cachecol colorido e uma jaqueta laranja de aviador da Marinha Norte-Americana.) President Ding, como está o seu dong?

PRESIDENTE: Ding, ding.

GENERAL: Faça como aprendeu. (O PRESIDENTE caminha até os vietnamitas. Ele começa a repetir as palavras que o GENERAL sussurra para ele.)

PRESIDENTE: Meus prezados vietnamitas.

GENERAL: Eu sou.

PRESIDENTE: Eu sou.

GENERAL: O seu democrático.

PRESIDENTE: O seu democrático.

GENERAL: Presidente.

PRESIDENTE: Presidente.

GENERAL: Do Vietnã do Sul.

PRESIDENTE: Do Vietnã do Sul.

GENERAL: Diem!

PRESIDENTE: Diem! (Ele se inclina, mostrando um cartaz onde se lê "Presidente Diem".)

VIETNAMITAS: (Juntos, apontando o polegar para baixo.) Uhhh!!!!

[...]

GENERAL: Tem mais. Presidente Dan Ky Ho ti.

PRESIDENTE: Dan Ky Ho Ti! (Ele se inclina, cartaz mostra: "Don Coyote".)

VIETNAMITAS: Uhhh!!!!

GENERAL: Uhhh? Vocês vão ter que me engolir! Aqui está, Sr. Presidente! (Dá uma arma para ele.)

PRESIDENTE: (Atira em um dos vietnamitas, aponta a arma para a cabeça dele e faz um discurso.)

O paralelo entre Don Coyote e o President Diem expõe alguns aspectos importantes para a compreensão dos meandros políticos similares do agronegócio e da guerra. Ambos, Don Coyote e President Diem, servem primeiramente aos interesses de um grupo distinto, diferente de seu próprio povo – Don Coyote aos interesses dos produtores rurais, Diem aos interesses do governo norte-americano. Ambos acatam ordens e assimilam o discurso de seus “superiores”. A vestimenta do Presidente Diem, completamente impregnada de símbolos norte-americanos, já introduz o que o diálogo deixará claro: a posição de marionete do governo do Vietnã do Sul – que é a mesma posição que Don Coyote assume perante seu patrão.

Já a transformação do Campesino Hijo em Soldado norte-americano aponta outro elemento interessante:

(The Chicano at War. A trumpet plays reveille. El HIJO, the young campesino, now re-enters dressed as an infantryman in battle gear. He salutes the GENERAL.)

HIJO: Yes, sir!

GENERAL: I want you to burn the house of these farmworkers, boy.

HIJO: Yes, sir! (The soldier moves toward the campesinos, who hold up a paper cut out of a small labor camp shack. They wave at him.)

CAMPESINOS: Hello, hijo.

HIJO: (Turns back to GENERAL). Heh, I can't burn my parent's home.

GENERAL: Not those farmworkers, stupid. (Points at Vietnamese.) These farmworkers.

Nós do Vietnã do Sul somos um povo que ama a paz, e nós pedimos para vocês, americanos, para continuar a enviar as suas tropas para o Vietnã do Sul, por quanto tempo for necessário. Obrigado. Que tal, General? (Entrega de volta a arma.)

GENERAL: Muito bom, Sr. Presidente. Aquí está. (Dá para ele um maço de notas.) Vá comprar um engradado de Coca-Cola.

HIJO: Oh, yes, sir. (He burns the Vietnamese shack – a paper cut out.)

GENERAL: Okay, stomp it out.

HIJO: (Stomps out fire.) How's that, sir?

GENERAL: Just fine, soldier. (He salutes and everything goes into slow motion. His voice, his salute, the soldier's salute, etc.) Dismisssseeddd. (The soldier finishes the slow motion salute and turns to exit. One of the Vietnamese spins around with a rifle and shoots him.)

HIJO: Ay! (He pitches forward, offstage, dying.)¹⁰⁴

Esta ação acontece logo após a cena de reconhecimento entre os camponeses *chicanos* e vietnamitas. Portanto, a transformação do Campesino Hijo em Soldado – e a similaridade que ele observa entre seus pais e os camponeses que está prestes a matar – reforça uma das teses principais levantadas pelo *acto*, a da identificação entre a situação política vivida pelos camponeses da Califórnia e pelos camponeses do Vietnã.

¹⁰⁴ VALDEZ, Luis. *Early Works: Actos, Bernabe, Pensamiento Serpentino*. Houston: Arte Público Press, 1990, p. 116.

(O Chicano na guerra. Um trompete toca uma música. HIJO, o jovem camponês, agora entra vestido como um homem da infantaria, com equipamentos de batalha. Ele saúda o GENERAL.)

HIJO: Yes, Sir!

GENERAL: Eu quero que você queime a casa desses camponeses, garoto.

HIJO: Yes, Sir! (O soldado caminha até os camponeses, que seguram um papelão, cortado de um barraco de um campo de trabalho. Eles acenam para ele.)

CAMPESINOS: Hola, Hijo!

HIJO: (Vira-se para o GENERAL.) Hey, eu não posso queimar a casa dos meus pais!

GENERAL: Não estes camponeses, estúpido! (Aponta para os vietnamitas.) Aqueles camponeses.

HIJO: Oh, yes, Sir. (Ele queima o barraco vietnamita – representado por um pedaço de papelão.)

GENERAL: Okay, agora apague o fogo.

HIJO: (Pisa na cartolina até apagar o fogo.) Que tal, Sir?

GENERAL: Ótimo, soldado. (Ele o cumprimenta e tudo começa a se passar em câmera lenta. Sua voz, sua saudação, a saudação do soldado etc.) Dispennnsaaadooo! (O soldado termina a saudação em câmera lenta e vira-se para sair. Um dos vietnamitas rodopia com um rifle e atira no soldado.)

HIJO: Ai! (Ele vai andando para a frente, para fora do palco, morrendo.)

2.3.7. Tipos adquirem valor pela diferenciação ou semelhança

Em *Quinta Temporada*, podemos observar a importância dos contrastes entre determinados tipos. Eles adquirem força pela diferença, cada um representando um grupo de valores e ideologias da luta de classes. Em *Vietnam Campesino* este mesmo recurso é utilizado – porém, neste *acto*, o valor por “semelhança” também é de extrema relevância.

Estabelece-se, em *Vietnam Campesino*, um agrupamento de tipos similar ao de *Quinta Temporada* – que irá enfatizar a observação da estratificação social. De um lado os detentores do poder político e econômico – Butt Anglo, Little Butt e General Defense, apoiados por Don Coyote – e, na margem oposta, os desprovidos – camponeses *chicanos* e vietnamitas. Este, claro, é um mecanismo formal naturalmente encontrado nas peças de *agit-prop*. Entretanto, mesmo sendo um recurso imprescindível e óbvio, devemos observar de que forma ele é empregado. E podemos constatar que, em *Vietnam Campesino*, há momentos em que ele é utilizado de forma a elucidar com grande criatividade algumas teses levantadas pelo *acto*. Podemos observar um desses momentos ao compararmos duas falas do personagem General Defense relativas a uma das discussões centrais do *acto*: a diferença no tratamento entre soldados americanos brancos de classe média e soldados recrutados das minorias.

Após a morte do Campesino Hijo, em combate no Vietnã:

BUTT: Now what?

GENERAL: (Points to campesinos.) Now we give them a medal, of course. Okay, señora, on your feet. (Campesinos rise in grief and shock. Taps play in background.) In recognition of your son's valorous service to his country, I hereby award you the... (Reaches his pocket.) Purple Heart. (To PADRE.) Well, amigo, how do you fell now? Still love them gooks over there?

PADRE: (To Vietnamese.) Desgraciados comunistas! Mataram a m'ijo!

GENERAL: You're right, pop. They killed your boy. Shot him in the back.

PADRE: Cobardes! (He tries to rush Vietnamese.)

GENERAL: Heh, heh, hold it. You're too old to go over there and fight.
(Restrains him.)

PADRE: Malvados! Animales! (He struggles to get free.)

GENERAL: Come on, now! Let the young do the fighting. (PADRE calms down.) How about it, Papa, you got anymore young Chicanos at home?¹⁰⁵

E após o retorno de Little Butt aos Estados Unidos:

GENERAL: In recognition of your valorous service to your country in the skies of South Vietnam, North Vietnam, Cambodia and Laos, I hereby award you the Distinguished Flying Cross, two months paid vacation in Hawaii and a new refrigerator. Dismissed.¹⁰⁶

Entretanto, como observamos anteriormente, o “valor por semelhança” entre os tipos também confere grande relevância à matéria discutida pelo *acto*. Um dos momentos de maior elucidação de uma das teses levantadas por *Vietnam Campesino* dá-se justamente pelo que nomeamos de valor por semelhança:

PADRE: (To his wife.) Oye, vieja, esas gentes son iguales que nosotros.

¹⁰⁵ VALDEZ, Luis. *Early Works: Actos, Bernabe, Pensamiento Serpentino*. Houston: Arte Público Press, 1990, p. 116-117.

BUTT: E agora?

GENERAL: (Aponta para os camponeses.) Agora nós damos uma medalha para eles, of course. Okay, señora, de pé. (Camponeses se levantam em luto e choque. Baquetas tocam ao fundo.) Em reconhecimento aos valorosos serviços de seu filho para seu país, eu aqui concedo a vocês... (Pega algo do bolso.) O Coração Púrpura. (Para o PADRE.) Well, amigo, como você se sente agora? Ainda gosta dos olhinhos sem pálpebra de lá?

PADRE: (Para os Vietnamitas.) Desgraciados comunistas! Mataram a m'ijo!

GENERAL: Está certo, papi. Eles mataram o seu garoto. Atire nele pelas costas.

PADRE: Cobardes! (Ele tenta correr atrás dos vietnamitas.)

GENERAL: Heh, heh, calma aí. Você é muito velho pra ir pra lá e lutar. (Ele o detém.)

PADRE: Malvados! Animales! (Ele tenta se libertar.)

GENERAL: Come on! Deixe os jovens lutarem. (PADRE se acalma.) E aí, Papa, você tem outros chicanos jovens em casa?

¹⁰⁶ VALDEZ, Luis. *Early Works: Actos, Bernabe, Pensamiento Serpentino*. Houston: Arte Público Press, 1990, p. 119. Trecho anteriormente traduzido – p. 115.

MADRE: Verdad que sí? Y a ellos también les dicen comunistas.

PADRE: Pero nomás son pobres campesinos. (To Vietnamese.) Oye, Vietnam! (Vietnamese turn toward campesinos. PADRE and MADRE give them the peace sign.)¹⁰⁷

2.3.8. Uso da alegoria na nomeação dos tipos

Já discutimos, anteriormente, a utilização da alegoria na nomeação dos tipos em *Quinta Temporada*, portanto não será necessário especificar novamente as possibilidades de caracterização ideológica que essa figura de linguagem traz para o teatro de *agit-prop*. Vale a pena, entretanto, apontar brevemente alguns pontos específicos acerca da utilização de tal recurso em *Vietnam Campesino*:

1 – Tipos recorrentes de *actos* anteriores, o Patrón e o Patroncito, retornam, em *Vietnam Campesino*, renomeados como Butt Anglo¹⁰⁸ e Little Butt¹⁰⁹ – nomes que não só expressam um nacionalismo que exclui as minorias (Anglo), como também representam uma forma cômica de apontar depreciativamente os patrões.

2 – É também interessante a contradição embutida no nome de General “Defense”, já que ele passa todo o *acto* engendrando formas de “matar”, “eliminar” e “extirpar” não só os vietnamitas, mas também os líderes sindicais do *United Farm Workers*. Sua preocupação é sempre o “ataque” e nunca a “defesa”.

¹⁰⁷ Ibidem, p. 115.

PADRE: (Para sua esposa.) Oye, vieja, esas gentes son iguales que nosotros.

MADRE: Verdad que sí? Y a ellos también les dicen comunistas.

PADRE: Pero nomás son pobres campesinos. (Para os vietnamitas.) Oye, Vietnam! (Os vietnamitas se voltam para os camponeses. PADRE e MADRE dão a eles o símbolo da paz.)

¹⁰⁸ Poderíamos traduzir como “Anglo Cuzão”.

¹⁰⁹ Cuzinho.

3 – Dolores Huelga é inspirada em uma das principais líderes do *United Farm Workers*, Dolores Huerta. Como Luiz Valdez já havia expressado anteriormente em seus escritos, era intenção do grupo, sempre que possível, utilizar nos *actos* nomes reais dos envolvidos nas lutas do sindicato.

4 – E, obviamente, o nome de El Draft¹¹⁰ explicita todo o terror que o tipo carrega em sua aparição no campo.

2.3.9. Construção cênica alegorizando temas e idéias

Mais uma vez, entramos em um campo que é óbvio e imprescindível no teatro de *agit-prop* – a necessidade de uma construção cênica simples, reduzida a elementos mínimos, porém de forte caráter simbólico e fácil mobilidade. Já discutimos tais aspectos ao analisar *Quinta Temporada*.

A construção visual de *Vietnam Campesino* também lança mão de recursos interessantes:

1 – Há vários elementos que dialogam com os *actos* anteriores: o charuto do patrão, por exemplo, é o símbolo recorrente do poder em vários dos *actos* encenados entre 1965 e 1970, e novamente se faz presente em *Vietnam Campesino*. Também as grandes notas de dinheiro são mais uma vez utilizadas para simbolizar o jogo do poder, quando o President Diem recebe um enorme maço de dólares das mãos de General Defense.

2 – Três objetos de máxima expressividade são o avião de brinquedo, a lata de talco e as cabeças de alface. Eles são utilizados para expressar a proximidade da condição entre

¹¹⁰ “O Recrutador”: “*the draft*”, na linguagem militar, significa o processo de recrutamento obrigatório para as guerras.

camponeses chicanos e vietnamitas. O avião e a lata de talco, manuseados por Little Butt, servem para envenenar as plantações de alfaces californianas com pesticidas. Posteriormente, o avião, novamente pilotado por Little Butt, lançará bombas em forma de alfaces sobre as aldeias vietnamitas.

3 – O tipo El Draft carrega elementos de grande força simbólica. Apresenta-se vestido com a máscara da morte e com uma capa feita da bandeira norte-americana – no texto indicada como “shroud”, ou seja, mortalha. Sua forma de recrutar soldados dá-se por meio de uma vara de pescar – recurso que expressa a convocação obrigatória de soldados, tal como se dava nas guerras norte-americanas até o período do Vietnã.

4 – A composição do tipo do Presidente Diem, descrita como “DON COYOTE vestido como PRESIDENT DIEM. Ele usa um boné de *baseball* com decorações prateadas, óculos escuros, um cachecol colorido e uma jaqueta de segurança laranja da Marinha americana”, além de simbolizar a proteção dos interesses norte-americanos pelo presidente do Vietnã do Sul, é também um dos recursos utilizados para comparar Don Coyote, marionete dos fazendeiros, a Diem, marionete do governo norte-americano.

5 – Finalmente, como em *Quinta Temporada*, o texto de *Vietnam Campesino* indica sugestões para as montagens: “[...] *slides* do Vietnã, do trabalho camponês, da utilização de pesticidas, de cadáveres etc.” devem ser usados quando as circunstâncias permitirem¹¹¹.

¹¹¹ VALDEZ, Luis. *Early Works: Actos, Bernabe, Pensamiento Serpentino*. Houston: Arte Público Press, 1990, p. 118.

Vale observar que, enquanto o texto de *Quinta Temporada* discute inúmeros aspectos temáticos e formais relacionados ao *acto* – contextualizando seu período histórico e discutindo as relações entre os camponeses e os patrões, estabelecendo alguns conceitos formais que devem ser trabalhados por uma montagem, apontando recursos estéticos que as primeiras montagens utilizaram e, até mesmo, colocando em discussão o modo como o *acto* é finalizado –, o mesmo não acontece em *Vietnam Campesino*. Praticamente, o *acto* de 1970 não possui em sua composição o recurso que, em *Quinta Temporada*, nomeamos como “construção das rubricas como guias de encenação e discussão do texto”.

2.3.10. Confluência de Formas Teatrais

Vietnam Campesino é construído também sobre a convergência das mesmas formas teatrais que dão base à *Quinta Temporada*, ou seja, o épico e a *commedia dell'arte*, e incorpora alguns recursos inspirados pelo teatro oriental – um elemento que deve ser discutido com maiores cuidados.

Se em *Quinta Temporada* os momentos cômicos e o riso fundamentam todo o *acto*, mesmo discutindo temas sérios como a exploração dos camponeses e a luta sindical, o mesmo não acontece em *Vietnam Campesino*, onde se constroem vários quadros de atmosferas sombrias. Portanto, a *commedia dell'arte*, apesar de ainda se fazer presente neste *acto*, não tem a mesma posição central que ocupa em *Quinta Temporada*. Ela agora divide espaço com alguns quadros que pouco se inspiram em seus recursos.

2.3.11. *Commedia dell'arte*

São mantidos, em *Vietnam Campesino*, os personagens tipificados do Campesino – agora divididos em Campesino Padre, Campesina Madre e Campesino Hijo –, do Patrón e do Patroncito – renomeados neste *acto* como Butt Anglo e Little Butt –, e de Don Coyote. São acrescentados novos tipos: General Defense, representando o exército, Dolores Huelga, o sindicato, e a Mulher Vietnamita e o Homem Vietnamita, os camponeses massacrados pela guerra. Podemos observar, nesse esquema, algumas estratégias pertinentes:

1 – Ao se renomear Patrón e Patroncito como Butt Anglo e Little Butt, fortalece-se a conexão entre os camponeses *chicanos* e os vietnamitas, ambos encurralados pelas políticas econômicas e

militares dos norte-americanos, detentores do poder.

2 – General Defense, tipo que personifica o governo e o exército norte-americanos, vem agora compor um quadro mais amplo: em *Quinta Temporada*, a luta no campo era exposta através dos choques entre camponeses e Patrões, os primeiros auxiliados pelos sindicatos, igrejas e a militância do *Mexican American Civil Rights Movement*. Já os segundos lutavam sozinhos, apesar das referências que faziam aos auxílios recebidos do governo norte-americano para suas transações no agronegócio. Não havia, porém, um tipo que representasse o governo norte-americano, assim como o faz General Defense.

3 – A subdivisão do tipo Campesino em Campesino Padre, Campesina Madre, Campesino Hijo, Mulher Vietnamita e Homem Vietnamita aponta duas funções relevantes: além de permitir a reflexão sobre a semelhança entre os camponeses *chicanos* e os vietnamitas, ela também atende às reivindicações do movimento feminista do período, que exigia formas de representação nítidas da mulher nos movimentos de direitos civis. O tipo de Dolores Huelga, representando o sindicato, também aponta nesse sentido, o de observar as demandas do movimento feminista.

Entretanto, não é só a utilização de tipos em *Vietnam Campesino* que evidencia a influência da *commedia dell'arte*. Há várias cenas construídas segundo os princípios desse teatro. Don Coyote, por exemplo, é um tipo que, em *Vietnam Campesino*, ainda é trabalhado com recursos da *commedia*. Uma de suas cenas mais cômicas, na qual o gestual clownesco e o desmascaramento de seu discurso se tornam mais evidentes, dá-se quando ele é atingido pelos pesticidas bombeados por Little Butt:

DON COYOTE: (To audience.) ...I am Don Coyote, el contratista. I work for Butt Anglo and I am looking for my scabs, uh, farmworkers. They should be here by now. No buscan jale ustedes? Any of you looking for work? No? Está a toda madre el trabajo aquí, raza. My boss treats his workers good. Especially me. (He hears LITTLE BUTT's airplane.) Ay, the Patron's son. (Waves to him.) Patroncito!

LITTLE: (To audience.) Think I'll have a little fun with the spic. Watch this.

(He angles his airplane toward DON COYOTE.)

DON COYOTE: (Sees airplane coming at him.) Patroncito, no! (LITTLE BUTT sprays DON COYOTE and flies offstage laughing. DON COYOTE wheezes, coughs, wretches.) Pesticidas! (He goes blind.) En la madre, I can't see! I'm blind! Me quedé ciego! Me estoy muriendo!¹¹²

Há também a ironia típica da *commedia* em vários diálogos construídos entre General Defense e Butt Anglo, fortemente marcados pelo gestual dessa forma de teatro:

BUTT: Aren't you...?

GENERAL: You must be...?

BUTT: And you're...?

GENERAL: Butt Anglo!

BUTT: General Defense! (They shake hands.)

GENERAL: How are you, General?

BUTT: Just fine, Butt. (They stop.)

GENERAL: You're Butt.

BUTT: And you're the General.

GENERAL: That's it. (They shake hands again.) How you been, Butt? Why, I haven't seen you since the old Delano Grape Strike. Heard you lost that one. (Elbows BUTT in the ribs, laughs.)

¹¹² VALDEZ, Luis. *Early Works: Actos, Bernabe, Pensamiento Serpentino*. Houston: Arte Público Press, 1990, p. 103-104.

DON COYOTE: (Para a platéia.) ...Eu sou Don Coyote, o agenciador. Eu trabalho para Butt Anglo e eu estou procurando meus fura-greves, quer dizer, camponeses. Eles já deveriam estar aqui. No buscan un trampo, ustedes? Nenhum de vocês está procurando emprego? No? Está a todo el vapor el trabajo aquí, raza. Meu patrão trata muito bem os empregados. Especialmente eu. (Ele escuta o avião de LITTLE BUTT.) Ay, o filho do Patrón. (Acena para ele.) Patroncito!

LITTLE: (Para a platéia.) Acho que vou me divertir. Olha isso. (Ele direciona o avião para DON COYOTE.)

DON COYOTE: (Vê o avião chegando.) Patroncito, no! (LITTLE BUTT bombeia pesticidas sobre DON COYOTE e voa pra fora do palco rindo. DON COYOTE faz chiados, tosse, xinga.) Pesticidas! (Ele fica cego.) En la madre, não posso ver! I'm blind! Me quedé ciego! Me estoy muriendo!

BUTT: (Weak laugh.) Yeah. And I haven't seen you since Cambodia. (Elbows GENERAL in the ribs.) Heard you lost that one. (He laughs, then stops abruptly. He and the GENERAL look at each other.)¹¹³

2.3.12. Teatro Asiático

É importante lembrar que estamos trabalhando sobre o texto de *Vietnam Campesino*, e não sobre uma de suas encenações. Qualquer diretor de teatro que leia o *acto* e deseje transformá-lo em espetáculo certamente irá se entusiasmar com possibilidades que ele oferece de pesquisa de linguagem do teatro asiático e de utilização de inúmeros recursos dessa arte na composição de uma encenação de *Vietnam Campesino*. Entretanto, não há no texto do *acto* elementos formais que nos permitam apontar “pontos específicos” que possam ter sido inspirados em qualquer uma das inúmeras escolas do teatro asiático.

A introdução de Margot Berthold à sua *História Mundial do Teatro* assinala para a infinita diversidade do teatro oriental:

¹¹³ VALDEZ, Luis. *Early Works: Actos*, Bernabe, Pensamiento Serpentino. Houston: Arte Público Press, 1990, p. 100.

BUTT: Você não é...?

GENERAL: Você deve ser...?

BUTT: E você é...?

GENERAL: Butt Anglo!

BUTT: General Defense! (Eles apertam as mãos.)

GENERAL: Como você está, General?

BUTT: Muito bem, Butt. (Eles param.)

GENERAL: Você é o Butt.

BUTT: E você é General.

GENERAL: É isso aí. (Eles apertam as mãos de novo.) Como você tem passado, Butt? Porque eu não tenho visto você desde a Greve de Delano? Ouvi dizer que essa você perdeu. (Cutuca BUTT e ri.)

BUTT: (Riso fraco.) É. E eu não tenho te visto desde o Camboja. (Cutuca o GENERAL.) Ouvi dizer que essa você perdeu. (Ele ri, então pára abruptamente. Ele e o GENERAL olham um para o outro.)

[...] cinco mil anos de história medeiam nosso tempo e as formas do teatro chinês. Impérios e dinastias vieram e se foram desde os dias primitivos das danças rituais da fertilidade e dos exorcismos xamânicos dos espíritos do mal, desde os primórdios da pantomima da corte e dos trocadilhos dos bufões. Milênios, impérios e dinastias inteiros separam os dias do primeiro conservatório imperial de música daqueles que testemunharam, eventualmente, a legitimação do drama chinês.¹¹⁴

Portanto, qualquer tentativa de apontar elementos específicos do teatro oriental na construção de *Vietnam Campesino* fracassaria. Entretanto, como Berthold afirma:

[...] poetas e dramaturgos modernos devem muito à tradição chinesa. Bertolt Brecht incorporou, em sua nova forma de drama épico, aquilo que chamou de ‘aspecto de exibição do antigo teatro asiático’. Thornton Wilder, que passou os anos de sua juventude em Hong-Kong e Xangai, derivou a técnica de seu teatro primordial, sem qualquer tipo de ilusão, da arte da atuação chinesa.¹¹⁵

Assim sendo, poderemos compreender a influência do teatro asiático no texto de *Vietnam Campesino* somente se nos voltarmos para aspectos mais amplos desse teatro – como os observados por Brecht em seu estudo *Efeitos de distanciamento na arte dramática chinesa*¹¹⁶, no qual o autor observa sua influência no teatro épico ocidental, principalmente dos recursos de “distanciamento” que ele (o teatro chinês) traz como característica fundamental.

¹¹⁴ BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. Tradução de Maria Paula V. Zurawski. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000, p. 54.

¹¹⁵ BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. Tradução de Maria Paula V. Zurawski. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000, p. 55.

¹¹⁶ BRECHT, Bertolt. Efeitos de Distanciamento na Arte Dramática Chinesa. In: _____. *Estudos sobre teatro*. Tradução de Fiana Paes Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005, p. 75-88.

O texto de Brecht levanta algumas questões acerca do teatro chinês sobre as quais devemos refletir para a análise da estrutura formal de *Vietnam Campesino*:

1 – O efeito de distanciamento é parte intrínseca da arte dramática chinesa. O ator “manifesta saber que estão assistindo ao que faz”¹¹⁷. Dessa forma, o ator, ao mesmo tempo em que se torna um espectador de si mesmo, também inibe um apego emocional e irracional do espectador que assiste ao espetáculo.

2 – O efeito de distanciamento faz com que atitudes cotidianas sejam observadas “para além do âmbito da evidência”¹¹⁸. Este recurso proporciona, ao espectador, a possibilidade de observar as contradições imbuídas em ações que, à primeira vista, seriam compreendidas como “naturais”.

3 – Cria, no espectador, o constante ato de observação. Este ato precisa ser racional. Como Brecht afirma,

[...] para o ator ocidental, é importante que o que faz seja inconsciente, pois, se não fosse inconsciente, teria, sem dúvida, menos valor. Um confronto com a arte dramática asiática põe inteiramente a nu o preciosismo que caracteriza ainda a nossa arte. Será decerto cada vez mais difícil aos nossos atores consumir o mistério da metamorfose completa; o poder mnemônico do seu subconsciente fraqueja cada vez mais. Só quase em casos geniais se consegue ainda extrair a verdade da intuição conspurcada de um membro de uma sociedade estratificada em classes.¹¹⁹

Entretanto, o efeito de distanciamento da arte dramática chinesa faz com que tal maneira de representar seja mais sã,

¹¹⁷ Ibidem, p. 77.

¹¹⁸ BRECHT, Bertolt. Efeitos de Distanciamento na Arte Dramática Chinesa. In: _____. *Estudos sobre teatro*. Tradução de Fiana Paes Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005, p. 78.

¹¹⁹ Ibidem, p. 81.

[...] mais digna de seres racionais; requer não só muita psicologia e arte de viver, como também aguda compreensão do que é, de fato, importante socialmente. Nela decorre, também, evidentemente, um processo de criação, mas de uma forma superior, pois está elevado à esfera do consciente.¹²⁰

4 – O principal objetivo do efeito de distanciamento é o de dar um caráter histórico às ações representadas, historicizar a matéria representada¹²¹.

5 – Finalmente, devemos lembrar que o estudo do teatro chinês empreendido por Brecht tinha como função primordial compreender de que modo seus princípios poderiam contribuir para o novo teatro político que se desenvolvia no Ocidente:

Ao expormos novos princípios artísticos e ao elaborarmos novos métodos de representação, temos de tomar como ponto de partida as solicitações urgentes de um período de mutação como este que atravessamos; a possibilidade e necessidade de uma nova organização da sociedade impõem-se. Todos os acontecimentos relativos aos homens são examinados, tudo tem de ser encarado através de um prisma social. Um teatro que seja novo necessita, entre outros, do efeito de distanciamento, para exercer crítica social e para apresentar um relato histórico das reformas efetuadas.¹²²

¹²⁰ BRECHT, Bertolt. Efeitos de Distanciamento na Arte Dramática Chinesa. In: _____. *Estudos sobre teatro*. Tradução de Fiana Paes Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005, p. 82.

¹²¹ “O que o teatro burguês sempre realça nos seus temas é a intemporalidade que os caracteriza. Apresenta-nos uma descrição do homem subordinada por completo ao conceito do chamado ‘eterno humano’. Estrutura a fábula de modo que o homem de todas as épocas e de todas as cores – o homem, pura e simplesmente – possa ser expresso através dela. Os acontecimentos apenas têm valor de tópicos, tópicos essenciais a que se segue a ‘eterna’ resposta, a resposta inevitável, corrente, natural, e, precisamente por isso, humana”. *Ibidem*, p. 85.

¹²² *Ibidem*, p. 88.

Portanto, “O estudo de uma técnica como a do efeito de distanciamento chinês só será, de fato, proveitoso para quem necessitar dela, tendo em vista objetivos sociais bem determinados”¹²³.

El Teatro Campesino, desde o início da fase dos *actos*, trabalha seus textos observando o efeito de distanciamento. Valdez afirma ser “[...] um forte defensor do efeito de distanciamento... Ele está lá, consciente ou inconscientemente, em todo o meu trabalho”¹²⁴. Isso não significa que o efeito de distanciamento será sempre utilizado da forma analítica proposta pelo teatro didático de Brecht – mas, certamente, pode-se observar a preocupação dos *actos* em estabelecê-lo como base estrutural de criação.

Podemos exemplificar um uso interessante do efeito de distanciamento em *Vietnam Campesino* com o seguinte trecho:

The Campesino and the Draft.

LITTLE: (Running back in.) He’s coming!

BUTT: (Getting to his feet.) Who?

LITTLE: It’s him!

BUTT: Him who? (Suddenly alarmed.) César Chávez?

LITTLE: No, it’s... (Enter a tall figure with a death mask and an American flag for a shroud.) The Draft! (Sudden pandemonium. El HIJO hides behind his farmworker parents and LITTLE BUTT hides under his father, between his legs.)

HIJO: (Trying to hide.) En la madre, el Draft! Amá, Apá, díganle que no estoy aquí. Que me fui para México. (The DRAFT surveys the situation coldly, then suddenly points at the young CAMPESINO.)

PADRE: No está aquí. Se fue pa’ México. He go away. (The DRAFT stomps

¹²³ BRECHT, Bertolt. Efeitos de Distanciamento na Arte Dramática Chinesa. In: _____. *Estudos sobre teatro*. Tradução de Fiana Paes Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005, p. 84.

¹²⁴ PATTERSON, Michael. *Brecht’s legacy*. In: THOMSON, Peter; SACKS, Glendyr (Ed.). *The Cambridge Companion to Brecht*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

his foot, and points at the young CAMPESINO again.)

HIJO: (To audience.) Míralo, míralo. Qué me cree, pendejo? (He flips the DRAFT a bird.) Toma! (To audience.) Chale con el draft, raza. (The DRAFT stomps his foot and points again.) You want more, eh? Pos toma! (Flips him the bird again. The DRAFT reaches behind him and pulls out an imaginary fishing rod. He pantomimes the motions of swinging it and hooking the young CAMPESINO.) No, no, ayúdenme! Amá, Apá, no quiero ir! I don't want to go! (The DRAFT reels him in on his tip toes and throws him offstage.)¹²⁵

O trecho em questão encerra uma forte simbologia. O ato de recrutar minorias, uma das matérias centrais do *acto*, é representado de forma a explicitar toda a ideologia sombria que o cerca. A máscara da morte e a bandeira norte-americana, assim como o gestual do tipo El Draft, dão conta eliminar qualquer possibilidade de que o expectador encare a ação como aceitável. O efeito de distanciamento, tal como efetuado nesse trecho, justamente

¹²⁵ VALDEZ, Luis. *Early Works: Actos, Bernabe, Pensamiento Serpentino*. Houston: Arte Público Press, 1990, p. 108-109.

O Campesino e The Draft.

LITTLE: (Correndo pra dentro.) Ele está vindo!

BUTT: (Ficando de pé.) Quem?

LITTLE: É ele!

BUTT: Ele quem? (De repente, preocupado.) César Chávez?

LITTLE: Não, é o ... (Entra uma figura alta com a máscara da morte, enrolado numa mortalha feita com a bandeira norte-americana.) The Draft! O Recrutador! (Um pandemônio repentino. HIJO se esconde atrás de seus pais e LITTLE BUTT se esconde embaixo de seu pai, entre suas pernas.)

HIJO: (Tentando se esconder.) En la madre, el Draft! Amá, Apá, díganle que no estoy aquí. Que me fui para México. (DRAFT estuda a situação friamente, então, de repente, aponta para o jovem CAMPESINO.)

PADRE: No está aquí. Se fue pa' México. Ele foi embora. (DRAFT bate os pés, e aponta para o jovem CAMPESINO de novo.)

HIJO: (Para a platéia.) Míralo, míralo. Qué me cree, pendejo? (Ele dá uma rasteira no DRAFT.) Toma! (Para a platéia.) Fora con el draft, raza. (DRAFT bate os pés e aponta de novo.) Quer mais, é? Pos toma! (Dá uma rasteira de novo. O DRAFT pega uma vara de pescar imaginária. Ele imita o movimento de lançar a vara e enganchar o jovem CAMPESINO.) No, no, ayúdenme! Amá, Apá, no quiero ir! No quiero ir! (O DRAFT puxa-o pelas pontas do pé e o joga para fora do palco.)

historiciza a ação, faz com que tal expediente de recrutamento do governo norte-americano, muitas vezes até mesmo visto como “inevitável” por inúmeras famílias *chicanas*, seja agora encenado e observado “para além do âmbito da evidência”, ou seja, de forma não natural, não aceitável, não imutável. A cena de El Draft é construída de modo a fazer com que a platéia a observe por outros ângulos, mais críticos e com maiores possibilidades de provocar uma reflexão ideológica que leve a alguma tomada de ação.

2.3.13. Em busca de Aztlán

O *Mexican American Civil Rights Movement* inicia sua mobilização contra a Guerra do Vietnã não apenas por motivos óbvios, como o genocídio que os Estados Unidos estavam praticando naquele momento, mas também por razões que diziam respeito diretamente à comunidade *chicana*: a porcentagem desproporcional de *chicanos* convocados para a guerra, os motivos que sustentavam tal quadro – as frágeis bases econômicas e educacionais desse grupo –, a forma como eles eram inseridos no combate – geralmente nas mais fatais linhas de frente – e o modo como eram recebidos de volta nos Estados Unidos, mortos ou vivos – mas em ambos os casos com privilégios muito inferiores aos dos veteranos brancos de classe média. Todos esses aspectos são estabelecidos e discutidos por *Vietnam Campesino*.

Para abordar esses temas, é preciso, inicialmente, considerar um problema levantado por George Mariscal em *Aztlán and Viet Nam: chicano and chicana experiences of the war*, coletânea que resgata a experiência *chicana* na guerra através de textos de soldados, de

seus familiares e de militantes antiguerra *chicanos*.

Eis o relato de Mariscal:

[...] como um veterano do Vietnã, cujos avós eram imigrantes mexicanos, eu fico impressionado com a invisibilidade dos *chicanos* e das *chicanas* nas histórias, histórias orais e antologias literárias da era da Guerra do Vietnã. Apenas um punhado destas obras sobre a guerra contém contribuições de soldados *chicanos*, ou sobre soldados *chicanos*, apesar de um número desproporcionalmente grande de soldados dos Estados Unidos ser de descendência mexicana. E apesar de algumas das maiores demonstrações antiguerra do final dos anos 60 e começo dos anos 70 serem organizadas por *chicanos* e *chicanas*, a história desses protestos é pouco conhecida fora do Sudoeste. Com poucas exceções, o estudo da era da Guerra do Vietnã se tornou, como o resto dos estudos americanos, largamente domínio dos americanos de classe média e origem européia. Que isso ocorra no estudo de uma guerra lutada em grande parte por não-brancos representa um problema político e intelectual de alguma magnitude.¹²⁶

Como Mariscal aponta, dois dos sobrenomes mais citados na placa do *Viet Nam Memorial*, em Washington D. C., são Rodriguez¹²⁷ e Johnson¹²⁸, o que certifica a grande e desproporcional participação de latinos e negros no conflito. A participação dos negros na guerra obtém mais destaque – em parte porque os *chicanos* e todos os outros latinos eram alistados como brancos, não sendo possível assim mensurar quantos participaram da guerra ou morreram em combate.

Obviamente, a desproporcionalidade da participação de negros e latinos na guerra não pode ser explicada apenas pela discriminação racial; fatores econômicos também contribuíram para isso. Pobreza, desemprego, menores oportunidades educacionais –

¹²⁶ MARISCAL, George (Ed.). *Aztlán and Viet Nam: Chicano and Chicana Experiences of the War*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1999, p 1-2.

¹²⁷ Sobrenome muito comum entre os *chicanos*.

¹²⁸ Sobrenome muito comum entre os afro-americanos.

fatores, enfim, sempre relacionados à dívida histórica que os norte-americanos adquiriram pela exploração do trabalho de escravos e *braceros* – foram vitais para o funcionamento da máquina de guerra que tendia a livrar a classe média do conflito e a recrutar a classe trabalhadora para se expor nas linhas de frente.

A criação do programa *The Great Society*¹²⁹ durante o governo de Lyndon B. Johnson – uma série de medidas que deveriam diminuir a pobreza (*War Against Poverty*¹³⁰), melhorar o sistema de saúde (*Medicare and Medicaid*) e diminuir o desemprego – foi um tiro que saiu pela culatra para *chicanos*, negros e pobres em geral que se encontravam desempregados. A fim de formar contingente para a guerra, o governo valeu-se dessas medidas com o discurso de que eram uma forma de “integrar” e “empregar” os pobres que careciam de oportunidades econômicas. Um dos principais articuladores da “Guerra contra a Pobreza” e Secretário do Trabalho do governo Johnson, o sociólogo Daniel Patrick Moynihan, ao analisar a “desorganizada e matriarcal”¹³¹ estrutura da família negra, entendia que “Muito possivelmente a nossa maior esperança é, seriamente, utilizar as forças armadas como uma experiência de socialização para os pobres – particularmente os pobres do Sul – até que, de alguma forma, seu meio ambiente passe a criar cidadãos com igualdade”¹³². Já para o Secretário de Defesa Robert McNamara,

Os pobres da América ainda não tiveram a oportunidade de receber o seu tanto justo da abundância desta Nação, mas para eles pode ser dada a oportunidade de servir na defesa de seu país e pode ser dada a oportunidade de retornar à vida civil com habilidades e competências que,

¹²⁹ A Grande Sociedade.

¹³⁰ A Guerra contra a Pobreza.

¹³¹ MARISCAL, George (Ed.). *Aztlán and Viet Nam: Chicano and Chicana Experiences of the War*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1999, p. 19.

¹³² BASKIR, Lawrence M.; STRAUSS, William A. *Chance and Circumstance: The Draft, the War, and the Vietnam Generation*. New York: Knopf, 1978, p. 125. Trecho também citado em: MARISCAL, George (Ed.). *Aztlán and Viet Nam: Chicano and Chicana Experiences of the War*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1999, p. 19.

para eles e para suas famílias, irão reverter a espiral negativa da decadência humana”¹³³.

Tal conceito racista já vinha sendo trabalhado pelo governo de Kennedy, que afirmou, após um grande número de civis serem desqualificados pelo exército em testes de preparação para a guerra, que para “[...] um jovem que não tenha a qualificação necessária para servir o exército, é provável que não esteja apto para ganhar a vida. Os rejeitados pelo exército hoje são os perpétuos desempregados de amanhã”¹³⁴.¹³⁵

Em 1970, quando *Vietnam Campesino* é concebido e encenado, essa forma de recrutamento de minorias e pobres já se tornara um fato explícito. A classe trabalhadora *chicana* a sente não só na própria pele – pois naquele momento milhares de jovens *chicanos* já haviam morrido na guerra –, mas também porque os inúmeros protestos antiguerra indicavam estatísticas estarrecedoras e o tipo de recrutamento levantado pelo exército no “Projeto dos 100.000”¹³⁶. Em 1966, com a nítida percepção de que a guerra se encaminhava para uma derrota dos Estados Unidos, McNamara criou esse projeto para “qualificar” cem mil soldados previamente desqualificados para lutar no Vietnã. Como resultado, milhares de soldados pobres e despreparados foram enviados para a guerra. Segundo Mariscal, 50% dos soldados recrutados lutaram diretamente no combate, e 50% dos que lutaram eram

¹³³ Observação de Robert McNamara, citada em “Readjustment of Project 100.000 Veterans”, audiência perante o *Subcommittee on Oversight and Investigations of the Committee on Veterans Affairs, House of Representatives*, 101º Congresso, 1ª Sessão (28 de fevereiro de 1990). Citado em: MARISCAL, George (Ed.). *Aztlán and Viet Nam: Chicano and Chicana Experiences of the War*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1999, p. 20.

¹³⁴ John F. Kennedy, *Statement Establishing the Taskforce on Manpower Conservation* (30 de setembro de 1963) em *One-Third of a Nation: A Report on Young Men Found Unqualified for Military Service* (1º de janeiro de 1964), Apêndice A:A-I. Trecho citado em: MARISCAL, George (Ed.). *Aztlán and Viet Nam: Chicano and Chicana Experiences of the War*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1999, p. 20.

¹³⁵ Todo este percurso é minuciosamente relatado no trabalho de Mariscal.

¹³⁶ *Project 100,000*.

negros¹³⁷.

A discussão sobre tal momento histórico é estabelecida como um dos focos centrais de *Vietnam Campesino* – por meio dos quadros que mostram o recrutamento do Hijo e de Little Butt. Enquanto o primeiro é arregimentado contra a sua vontade, o segundo é protegido por General Defense, por conta das relações comerciais que mantém com Butt Anglo. Por fim, Little Butt precisa lutar no conflito, mas assim o faz protegido dentro de um avião – enquanto Hijo é enviado para as trincheiras e morre. Little Butt, que retorna vivo, recebe recompensas que o irão inserir na sociedade de consumo, ao passo que a família de Hijo recebe uma medalha honorária. No plano simbólico, o quadro que melhor expõe o recrutamento faccioso do exército é aquele em que The Draft, vestido com uma mortalha estampada com a bandeira dos Estados Unidos, recruta o jovem camponês *chicano* pela vara de pescar. Entretanto, o momento de maior reflexão apresentado pelo *acto* ocorre quando o Campesino Padre e a Campesina Madre aceitam o discurso anticomunista de General Defense – que então os coopta para o apoio à guerra. Esse tema – o da aprovação da Guerra do Vietnã por parte da classe trabalhadora *chicana* – também foi extensivamente discutido pelo *Mexican American Civil Rights Movement*. Em certa parte do texto, General Defense afirma: “Mexicans are pouring in the army. We just give’em a pretty little uniform, a few pesos, a blessing from mamacita, and wham-o, they’re on the frontlines. Those boys are just dying to show their machismo”.¹³⁸

¹³⁷ MARISCAL, George (Ed.). *Aztlán and Viet Nam: Chicano and Chicana Experiences of the War*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1999, p. 20.

¹³⁸ VALDEZ, Luis. *Early Works: Actos, Bernabe, Pensamiento Serpentino*. Houston: Arte Público Press, 1990, p. 101.

“GENERAL: Está chovendo mexicanos no exército. Nos só temos que dar a eles um uniforme bonitinho, alguns pesos, a benção da mamacita, e wham-o, eles estão nas linhas de frente. Aqueles rapazes estão morrendo de vontade de mostrar seu machismo.”

A questão do machismo não pode ser compreendida isoladamente – já que o desejo de assimilação à sociedade norte-americana também estava em jogo no apoio dado à guerra pela classe trabalhadora *chicana*. Uma mistura de pobreza, poucas oportunidades educacionais e de trabalho, e a esperança de uma inserção fortalecida na sociedade norte-americana podiam criar uma escolha perigosamente fatal – a de apoiar a guerra. Uma carta escrita por um pai *chicano*, veterano da Segunda Guerra Mundial, para seu filho que estava no exército mas recusava seguir para o Vietnã, dá bem conta da questão abordada:

Querido filho: Sua mãe e eu ficamos muito chocados ao ler a sua carta, e você sabe que nós nunca tivemos um Herrera que tivesse recusado servir o seu país. Sua família nunca irá superar este fato, e a sua vida estará arruinada. Você não deve questionar os motivos do seu país e sua política internacional, e, num panorama mais amplo, alguém deve sofrer... Suas recusas serão amplamente divulgadas aqui no Texas, e sua família terá que, provavelmente, mudar-se do Texas, para superar a vergonha e a humilhação do que você está fazendo. Mesmo sabendo o que você pensa, toda a sua família ficará mais orgulhosa de você agora se você voltar e terminar os poucos meses que tem pela frente. Pense nos seus colegas da AGGIE! A sua escola possui uma tradição gloriosa, quase tão longa quanto a da família Herrera, de servir o seu país sempre sem questionar. Não houve um único colega da AGGIE que se recusou a servir, também nunca houve um Herrera a recusar, não seja o primeiro, filho, não nos faça ter vergonha de você. Volte e sirva seu país. Não destrua nossos corações. Por favor, entre em contato e nos diga que você irá fazer a coisa certa para o seu país e para a sua família.¹³⁹

A carta expõe sentimentos de machismo misturados aos de patriotismo – e, o que é interessante, o pai muitas vezes lembra ao filho da importância do não-questionamento.

¹³⁹ Carta a Douglas MacArthur Herrera, 25 de outubro de 1967, correspondência original da “Coleção John Herrera”, Houston Metropolitan Research Center, Houston Public Library. Trecho citado em: MARISCAL, George (Ed.). *Aztlán and Viet Nam: Chicano and Chicana Experiences of the War*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1999, p. 29.

Várias ações do *Mexican American Civil Rights Movement*, observando o mesmo discurso presente em famílias *chicanas*, colocou a questão do machismo e do patriotismo como temas centrais de sua luta.

O jornal *El Grito del Norte*, editado por uma das mais ativas militantes do movimento, Elizabeth “Betita” Martinez, em uma edição de 1969 indagava:

Por que, por que você vai lutar nesta guerra? É porque esta é a única forma que você encontra de se sustentar? Ou é porque você está cansado da sua cidadezinha e dos seus pais e você quer ‘ver o mundo’? Ou talvez porque você quer impressionar as garotas com o seu uniforme? Ou porque você tem medo que seus colegas e namoradas chamem você de covarde?¹⁴⁰

Apesar do questionamento direto dessa publicação, a imprensa *chicana* em geral não era tão incisiva quando se tratava de discutir o modo de recrutamento das minorias para a Guerra do Vietnã. Havia exceções, principalmente em publicações de cidades com tradição de ativismo político, como Berkeley. Entretanto, grande parte dos jornais e revistas *chicanos* do período abordava a questão da guerra perifericamente, quando não de forma patriótica – exaltando os feitos heróicos de soldados *chicanos* no Vietnã. A já citada militante Betita Martinez – que viajou para o Vietnã e fez uma série de reportagens *in loco* que foram publicadas por *El Grito del Norte* – encontrou dificuldades intransponíveis para organizar uma segunda viagem ao país acompanhada de outros militantes do *Movimiento*, que temiam perder credibilidade em suas comunidades se participassem da visita.

Rosalío Muñoz, figura-chave do movimento antiguerra *chicano* e ex-aluno da Universidade da Califórnia, que recusou o alistamento para o Vietnã quando já estava fortemente envolvido com a militância, questionava a falta de posicionamento de César

¹⁴⁰ *El Grito del Norte*, 10 de outubro de 1969. Trecho citado em: MARISCAL, George (Ed.). *Aztlán and Viet Nam: Chicano and Chicana Experiences of the War*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1999, p. 5.

Chávez, que não havia se engajado de modo mais combativo contra o alistamento de jovens *chicanos*:

Nós precisamos de alguém como Ali [Mohammed Ali], que exerceu um impacto sobre os afro-americanos quando disse, ‘Hey, você sabe, nunca nenhum Viet Cong me chamou de *nigger*¹⁴¹... ou Martin Luther King, que publicamente se posicionou contra a guerra. Embora fosse geralmente compreendido que César se colocava contra a guerra, ele não estava fazendo nenhum discurso.¹⁴²

Portanto, pode parecer um “fato natural” que o *Teatro Campesino* tenha voltado seu foco para o Vietnã, não só em *Vietnam Campesino*, mas também em *Soldado Razo* e em *The Dark Root of a Scream*¹⁴³. Na verdade, esse não era um caminho fácil. A mesma platéia dos *actos* que lidavam com a greve e que geralmente tinha um posicionamento ideológico que a fazia identificar-se rapidamente com as questões expostas a favor dos sindicatos e contra os fazendeiros – nenhum trabalhador rural se revoltaria contra a forma com que o Patrón é tipificado nos *actos*! –, tinha uma opinião menos coesa em relação à guerra. Agora, era preciso lidar com idéias e posições mais conservadoras, sentimentos que colocavam em questão o machismo e a virilidade (assunto abordado nas três peças citadas neste parágrafo), esperanças relacionadas à assimilação. Por conta desses obstáculos, quadros como o de Don Coyote vestido como o Presidente Diem e se comportando como marionete do governo norte-americano, ou o da pregação anticomunista de General Defense em defesa da guerra, que é desmascarada por ele mesmo como mera oportunidade econômica, tentam expor as contradições dos discursos do governo e da mídia norte-americana. Esta era uma discussão de necessidade imediata, já que nem mesmo a imprensa *chicana* estava

¹⁴¹ Forma depreciativa de se referir ao negro.

¹⁴² ROSALES, F. Arturo. *Chicano! The History of the Mexican American Civil Rights Movement*. Houston: Arte Público Press, 2004, p. 198.

¹⁴³ “A origem sombria de um grito”

abordando com a devida desaprovação a guerra e a grande mídia norte-americana omitia como nunca a hipocrisia do discurso anticomunista do governo norte-americano – pelo menos até o fracasso experimentado durante a *Tet Offensive*¹⁴⁴ e a exposição do massacre de *My Lai*. Entretanto, o imaginário norte-americano já estava contaminado pela parcialidade da cobertura da guerra feita pela imprensa. A pesquisa de James Landers intitulada *The Weekly War: Newsmagazines and Vietnam* revela que

[...] a imprensa permaneceu, de forma geral, não crítica às operações militares no Vietnã até o outono de 1967, adotando um tom mais crítico após os desdobramentos da *Tet Offensive* dos comunistas em 1968; também, as notícias retratavam de maneira positiva as tropas americanas até o final de 1969, quando a divulgação do massacre de My Lai levou a relatos mais freqüentes de condutas impróprias, abuso de drogas e baixa conduta moral.¹⁴⁵

O autor se refere às revistas *Newsweek* e *Time* e às redes de TV *ABC*, *CBS* e *NBC*, entre outros meios de comunicação.

Contudo, não só a guerra tomava um rumo crítico no momento em que *Vietnam Campesino* foi concebido, mas também o *United Farm Workers* atravessava uma fase de derrotas de ampla magnitude. Após sucessivas vitórias em 1968 e 1969 – quando as táticas de boicote ao consumo de vinhos e uvas se provaram mais eficientes do que a greve, levando inúmeros produtores da Califórnia a assinar contratos trabalhistas com o sindicato – o quadro se reverteu em 1970, quando a briga se voltou contra os produtores de alface do estado. De acordo com Rosales,

¹⁴⁴ Grande ofensiva do Vietnã do Norte, que em 30 de janeiro de 1968 atacou o Vietnã do Sul, ataque que notadamente marcou o início de um sentimento de que a vitória americana no Vietnã seria impossível.

¹⁴⁵ LANDERS, James. *The Weekly War: Newsmagazines and Vietnam*. Columbia: University of Missouri Press, 2004, p. 4.

À medida que o UFWOC adquiria experiência, ele tristemente compreendia a magnitude e a dificuldade de construir um sindicato que atingisse toda a indústria agrícola. Enquanto inimigos reconciliados¹⁴⁶ estavam assinando contratos num clima de cerimônia festejada, os produtores de alface do Vale de Salinas, como *Bud Antle*, que o UFWOC estabelecia como próximo alvo para um boicote, estavam negociando contratos desonestos com o *Teamsters*. Esses acordos proporcionavam aos colhedores de alface meio centavo de aumento por ano em seu trabalho, durante um período de cinco anos, e, como um historiador afirma, ‘eram piores do que contratos desonestos: eles não proporcionavam nenhuma segurança no trabalho, nenhum direito para os idosos, nenhum espaço de socialização e nenhuma proteção contra inseticidas’.¹⁴⁷

A tática de boicote à alface não gerou resultados positivos, segundo Rosales, por conta de uma série de fatores distintos: a alface era um produto de maior necessidade do que o vinho – o que levava as pessoas a não aderir ao boicote –, a polícia e os juizes da região vinham cada vez mais apoiando as ações dos produtores e da *Teamsters*, e, “além do mais, em 1970, a atmosfera liberal complacente¹⁴⁸ começou a desaparecer. Richard Nixon, um inimigo do sindicato, que anteriormente havia consumido uvas publicamente para prejudicar o sindicato durante o boicote, era agora o presidente do país”¹⁴⁹.

Face tal período histórico sombrio, *Vietnam Campesino* tenta, sobretudo, levar ao público *chicano* da classe trabalhadora uma reflexão que aproxime lutas aparentemente distantes – a militância antiguerra e a militância no *United Farm Workers* – e apontar um sistema de governo capitalista que explora tanto a classe trabalhadora do próprio país quanto a de nações do Terceiro Mundo. Talvez a fala que melhor resumiria o conteúdo de

¹⁴⁶ Das indústrias de vinhos.

¹⁴⁷ ROSALES, F. Arturo. *Chicano! The History of the Mexican American Civil Rights Movement*. Houston: Arte Público Press, 2004, p. 147.

¹⁴⁸ Ao sindicato.

¹⁴⁹ ROSALES, F. Arturo. *Chicano! The History of the Mexican American Civil Rights Movement*. Houston: Arte Público Press, 2004, p. 148.

Vietnam Campesino seja a do personagem Padre, ao reconhecer a semelhança entre campesinos *chicanos* e vietnamitas. Esse reconhecimento, conforme estabelece o *acto*, é a chave para que a classe trabalhadora *chicana* se conscientize dos meandros do processo de exploração que sofre – seja trabalhando numa terra que não lhe pertence, seja sendo conduzida para uma guerra em terras alheias – e possa se unir nas várias frentes de militância empreendidas pelo *Movimiento*.

2.3.14. Conclusão

Brecht achou muito oportuno comentar uma pergunta formulada por Durrenmatt – se, apesar da atual conjuntura social e política do mundo contemporâneo, o teatro ainda poderia representá-lo. Após longo questionamento, o veredito de Brecht: “Creio que o mundo de hoje pode ser reproduzido, mesmo no teatro, mas somente se for concebido como um mundo suscetível de modificação”¹⁵⁰.

Esse princípio fundamenta a base do teatro de Brecht, assim como, acreditamos, representou a essência do projeto dos *actos* e mesmo do trabalho posterior do *Teatro Campesino* e das peças autorais de Luis Valdez. Isso não significa, contudo, que não tenha havido contradições no trabalho do *Teatro Campesino* como coletivo, ou no trabalho individual de dramaturgia de Luis Valdez. Nossa intenção é estabelecer tais contradições, dissecá-las e compreendê-las.

¹⁵⁰ BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Tradução de Fiama Paes Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005, p. 21.

Vários estudiosos da obra de Brecht e da função social e política de seu teatro têm alertado para o perigo dos descaminhos das idéias que ele estabeleceu não só por meio de seus textos teatrais e encenações, mas também de seus escritos filosóficos. Jameson indaga:

[...] não há algo profundamente não-brechtiano em si na tentativa de reinventar e reviver ‘Brecht’ para os nossos tempos, algo como ‘o que sobrevive e o que morreu em Brecht’, ou o Brecht pós-moderno ou Brecht para o futuro, um Brecht pós-socialista ou mesmo pós-marxista, o Brecht da teoria homossexual ou da política de identidade, o Brecht deleuziano ou derrideano, ou talvez o Brecht do mercado e da globalização, um Brecht da cultura de massas, um Brecht do capital financeiro, por que não? Slogans ignóbeis, que carregam em si uma concepção reprimida da posteridade e inconscientemente fantasiam o cânon como uma forma de imortalidade pessoal, cujo oposto deve naturalmente ser a extinção pessoal¹⁵¹.

Fernando Peixoto nos lembra que:

O próprio Brecht afirmou a Ernst Schumacher que não conseguiu fazer compreender corretamente que o caráter épico de seu teatro possui uma categoria social e uma estética formal. E alertou para o perigo de que o célebre *efeito de distanciamento* acabasse como um fim em si mesmo, um prazer estético em si mesmo; ou seja, o espectador fascinado no processo da crítica sem ser atingido pelo significado da crítica.¹⁵²

O fato é que, desde que Brecht “virou moda”, após sua morte, alguns grupos de teatro têm utilizado seu “estilo épico” sem de fato compreender suas implicações formais e políticas.

No caso específico do *Teatro Campesino*, acreditamos que houve uma séria pesquisa formal e teórica sobre o teatro épico – e que ela foi utilizada de forma a alcançar

¹⁵¹ JAMESON, Fredric. *O Método Brecht*. Tradução de Maria Sílvia Betti. Petrópolis: Vozes, 1999, p. 19.

¹⁵² PEIXOTO, Fernando. *Brecht: Vida e Obra*. São Paulo: Paz e Terra, 1991, p. 16.

construções, às vezes mais, às vezes menos, interessantes, dependendo do trabalho em questão.

Podemos observar, na dissecação dos aspectos formais que compõem os *actos*, que inúmeros elementos do teatro épico de Brecht são trabalhados – e muitas vezes fundidos com gêneros como a *commedia dell'arte* ou a Carpa – e que compõem um resultado agitativo da maior relevância. Entretanto, nem sempre os *actos* chegam a um resultado dialético.

Devemos lembrar que as experiências empreendidas pelos *actos* do *Teatro Campesino* partiam de uma determinação pioneira (da mesma forma como os trabalhos já citados do *Bread and Puppet* e da *San Francisco Mime Troupe*, entre outros inúmeros grupos de *agit-prop* dos anos sessenta): a vontade de trabalhar sobre um material didático e agitativo, um tipo de teatro que, nos Estados Unidos, foi abolido após a década de 1930¹⁵³.

Esse pioneirismo precisou lidar com todos os preconceitos relacionados ao teatro de função didática. O próprio Brecht alertava para o fato de que:

É voz corrente que existe uma diferença marcante entre aprender e divertir-se. É possível que aprender seja útil, mas só divertir-se é agradável. É preciso defender o teatro épico contra qualquer possível suspeita de se tratar de um teatro profundamente desagradável, tristonho e fatigante. O que podemos dizer é que a oposição entre aprender e divertir-se não é uma oposição necessária por natureza, uma oposição que sempre existiu e sempre terá de existir.¹⁵⁴

Muitas vezes, a acusação de que o épico é enfadonho vem também acompanhada da idéia de que, ao épico, é proibido o ato da emoção – ponto ao qual Brecht se opõe

¹⁵³ O percurso do teatro de *agit-prop* do começo do século XX nos Estados Unidos e a sua posterior extinção são analisados por Iná Camargo Costa em seu *Panorama do Rio Vermelho*.

¹⁵⁴ BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Tradução de Fiama Paes Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005, p. 67-68.

veementemente:

O ponto essencial do teatro épico é, talvez, que ele apela menos para os sentimentos do que para a razão do espectador. Em vez de participar de uma experiência, o espectador deve dominar as coisas. Ao mesmo tempo, seria completamente errado tentar negar emoção a esta espécie de teatro.¹⁵⁵

Para Ingrid Dormien Koudela, que se dedicou ao estudo do potencial didático e lúdico do teatro de Brecht, a incompreensão a respeito de seu trabalho reside principalmente “[...] na aceção, geralmente aceita, de que o teatro didático de Brecht é constituído de peças de teatro áridas e esquemáticas”¹⁵⁶, por isso, fica “[...] subjacente o equívoco de que seu potencial lúdico é mínimo. Esta é uma das explicações possíveis para o papel secundário a que ficou relegada essa dramaturgia”¹⁵⁷. Jameson, então, estabelece como um dos principais objetivos de seus estudos sobre Brecht desfazer esse tipo de preconceito:

Grande parte da filosofia moderna (ou pós-kantiana) vem lutando de uma forma ou outra para eliminar o peso epistemológico do conceito de ciência-conhecimento, para diluir seu caráter de representação estática e para ativá-lo ou novamente traduzi-lo sob a forma da prática original da qual ele provém. Brecht nos oferece um mundo no qual essa prática é dotada de um caráter de entretenimento, e onde sua própria pedagogia se torna um elemento da classe por ela representada: o ensino da prática também é, em si, uma forma de prática, e, assim, ‘participa’ das próprias satisfações proporcionadas a seus aprendizes.¹⁵⁸

¹⁵⁵ Idem. *Teatro Dialético*. Tradutor(a): não informado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967, p. 41.

¹⁵⁶ KOUDELA, Ingrid Dormien. *Brecht: Um Jogo de Aprendizagem*. São Paulo: Perspectiva, 1991, p. xxi.

¹⁵⁷ Ibidem.

¹⁵⁸ JAMESON, Fredric. *O Método Brecht*. Tradução de Maria Sílvia Betti. Petrópolis: Vozes, 1999, p. 15-16.

Podemos perceber que, no sistema de trabalho coletivo do *Teatro Campesino*, a prática do teatro épico leva, por vezes, ao aprendizado e à reflexão: os atores vão estabelecendo os problemas que cotidianamente vivem, improvisações são feitas sobre tais questões; finalmente, são apontadas sugestões para os impasses vividos pela comunidade, ou é estabelecida uma crítica sobre as condições políticas e econômicas que dominam o dia-a-dia da classe trabalhadora *chicana*. Entretanto, o resultado final do texto estabelecido nem sempre é dialético – o que se revela profundamente contraditório com a filosofia de Brecht.

Para Roswitha Mueller, a primeira construção de um estudo coerente da obra de Brecht é o trabalho de 1972 de Reiner Steinweg: “A análise de Steinweg dos antigos textos levou-o à conclusão de que o *Lehre* não é para ser entendido como ‘receitas para a ação política’, mas como o ensinamento da dialética como um método de pensar”¹⁵⁹.

Dessa forma, como Mueller assinala: “Aprender a pensar dialeticamente é (o objetivo) essencial”¹⁶⁰ da peça didática de Brecht. Para Fernando Peixoto, Brecht revolucionou o teatro político “[...] não propondo diretamente soluções, mas sobretudo fornecendo os dados para que o próprio público ou leitor seja racionalmente conduzido a compreender a verdade, que para Brecht, como para Hegel, é sempre concreta”¹⁶¹.

Peixoto exemplifica tal afirmativa analisando a peça didática de Brecht *A Exceção e a Regra*:

É um teorema preciso, desvendando a justiça capitalista através de uma fascinante parábola conduzida ao paradoxo que revela o significado de suas premissas. Brecht não condena enfaticamente a justiça dos poderosos: limita-se a mostrar seu significado ideológico. E assim transfere ao espectador (esta é a única das peças didáticas que se destina ao teatro; os

¹⁵⁹ MUELLER, Roswitha. Learning for a new society: the Lehrstück. In: THOMSON, Peter; SACKS, Glendyr (Eds.). *The Cambridge Companion to Brecht*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994, p. 85.

¹⁶⁰ Ibidem, p. 86.

¹⁶¹ PEIXOTO, Fernando. *Brecht: Vida e Obra*. São Paulo: Paz e Terra, 1991, p. 13.

personagens possuem personalidade específica, identidade própria, ao contrário dos anteriores, que unicamente preenchiam funções sociais) julgar os juízes: aceitar a sentença como justa (o que é improvável, pois o teorema é demonstrado com feroz cinismo e contundente ironia) ou condenar não apenas o sistema jurídico baseado na propriedade, conseqüência lógica de uma estrutura social baseada em determinadas relações de produção, mas toda a sociedade de classes, enquanto infra e superestrutura. A justiça dos poderosos está baseada na regra. E a regra é que os poderosos estão ameaçados. Os oprimidos não podem ser bons e para eles a tentação da bondade é um perigo mortal. Para chegar a seu ‘como queríamos demonstrar’ Brecht faz com que seja justamente a exceção que revele, de forma inconfundível, a verdade opressora da regra. Para evidenciar a injustiça, mostra como a justiça age.¹⁶²

Em *Quinta Temporada*, *acto* que tinha como função principal incorporar novos trabalhadores na greve e no sindicato, é seguida a trajetória de um tipo “exemplar”, o Campesino, que adquire consciência de classe durante o decorrer das estações do ano, compreende a necessidade de que os camponeses *chicanos* trabalhem em cooperação com o sindicato, as igrejas e o *Mexican American Civil Rights Movement* e, como recompensa à nova consciência adquirida, consegue assinar um contrato trabalhista e assegurar alguns direitos. Se é verdade que o *acto* cumpre seu objetivo agitativo – tentar assimilar novos trabalhadores à greve –, ele, entretanto, não estabelece o tipo de reflexão dialética proposta pelas idéias de Brecht. Ao apresentar um “personagem exemplar” como modelo a ser seguido, o *acto* perde a oportunidade de trabalhar com questões mais contraditórias, de estabelecer impasses que revelem, de forma mais dialética, a opressão exercida sobre os camponeses.

Já em *Vietnam Campesino*, a postura de um personagem modelar não é trabalhada.

¹⁶² PEIXOTO, Fernando. *Brecht: Vida e Obra*. São Paulo: Paz e Terra, 1991, p. 125-126.

Os detentores do poder, Butt Anglo, Little Butt e General Defense, estabelecem seus acordos por todo o *acto* e, finalmente, são recompensados ao manter seus ganhos econômicos e políticos. O Campesino Padre e a Campesina Madre, ao descobrir que o filho fora morto no Vietnã, passam então a apoiar o exército norte-americano e a dirigir sua revolta contra “os comunistas vietnamitas”. *Vietnam Campesino* estabelece as injustiças políticas, sociais e econômicas que a classe trabalhadora *chicana* enfrenta – e, dessa forma, seu texto conduz a um resultado mais dialético: uma reflexão sobre a justiça pode ser impulsionada pela exposição da injustiça que sofrem os camponeses e camponesas, sejam eles *chicanos* ou vietnamitas.

Zoot Suit também não segue a trajetória de um personagem exemplar e o texto estabelece várias possibilidades de encerramento. Mas esses aspectos ainda serão analisados no terceiro capítulo.

Um problema apresentado em *Zoot Suit*, e que será discutido por nossa pesquisa, diz respeito às escolhas políticas e formais exigidas por esse novo tipo de experiência teatral desenvolvido por Valdez: o texto feito sob encomenda, para um grande teatro, já com vistas na possibilidade de futuramente alcançar a Broadway. Nesse sentido, podemos fazer um paralelo entre essa experiência e a própria opinião que Brecht manifestava sobre seus últimos trabalhos, as peças que foram consideradas canônicas:

O grau de perfeição técnica de suas peças, de acordo com seu próprio testemunho, não está sujeito ao processo de maturação do dramaturgo, mas depende do momento social e histórico específico dos seus esforços criativos. Já que a técnica, na compreensão de Brecht, é inseparável da função social, ‘somente aquela medida do teatro épico que é utilizável hoje’ pode, de fato, ser usada. Como resultado, o dramaturgo se colocou na curiosa posição de julgar suas últimas, e assim-chamadas, grandes peças como sendo menos avançadas no que diz respeito à técnica do que as peças que ele tinha escrito muitos anos antes. Ele escreveu, sobre *A Vida de*

Galileo, talvez o mais popular de seus trabalhos nos países de língua inglesa: '*A Vida de Galileo* é, tecnicamente, um grande passo para trás...'.¹⁶³

¹⁶³ MUELLER, Roswitha. Learning for a new society: the Lehrstück. In: THOMSON, Peter; SACKS, Glendyr (Eds.). *The Cambridge Companion to Brecht*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994, p. 82.

3. ZOOT SUIT: REVISÃO DE EXPERIÊNCIAS ANTERIORES E BUSCA DE NOVAS LINGUAGENS

3.1. Introdução

Ao estrear em 1978 em Los Angeles, *Zoot Suit* representou outro marco não só para *El Teatro Campesino*, como também para a história do teatro *chicano*. Foi a primeira peça com temática *chicana*, escrita por um *chicano*, a alcançar a Broadway.

No texto introdutório à publicação de *Zoot Suit*, Jorge Huerta define assim a trajetória de Luis Valdez: “Das carrocerias de caminhões aos estúdios de Hollywood: a evolução de Luis Valdez”¹⁶⁴. A carreira de Valdez tem sido relacionada, geralmente, ao conceito de “evolução” – representada pela transição entre um teatro feito para a comunidade de camponeses *chicanos* e a produção de *Zoot Suit* no Mark Taper Forum de Los Angeles e na Broadway, e pelo grande sucesso alcançado no cinema com o filme *La Bamba*, produção de 1987. Se Valdez realmente atraiu um novo público para as produções *chicanas* e conquistou espaços nunca antes sonhados por outros dramaturgos *chicanos*, é preciso lembrar que essa transição (um termo melhor que “evolução”) representou também “perdas” de outras naturezas.

Zoot Suit aborda um famoso julgamento ocorrido nos anos 1940 em Los Angeles, quando uma turma de jovens *pachucos* – *chicanos* que desenvolveram um movimento cultural com atividades e vestimentas próprias – foi acusada de matar outro rapaz *chicano*

¹⁶⁴ VALDEZ, Luis. *Zoot Suit and Other Plays*. Houston: Arte Público Press, 2004, p. 7.

em uma briga de rua. O julgamento, marcado por procedimentos racistas e inconstitucionais, representou um dos estopins para o motim que ficou conhecido como *The Zoot Suit Riots*¹⁶⁵.

Zoot Suit representou, para Luis Valdez, a definitiva migração para as peças de autoria individual, além da reputação de maior dramaturgo *chicano* contemporâneo.

Esse trabalho pode ser compreendido como uma síntese de todas as experiências formais empreendidas pelos quase quinze anos de criações do *Teatro Campesino* até aquele momento. Em *Zoot Suit* podemos observar, sobre a base de sustentação do épico brechtiano dos *actos*, também influências dos *Mitos* e *Corridos*, formas teatrais desenvolvidas pelo *Teatro Campesino* após a fase dos *actos*. Além de incorporar nele as formas anteriormente experimentadas, Luis Valdez utiliza novas inspirações na composição do texto: o docudrama, o musical e o *Living Newspaper*¹⁶⁶.

Ao contrário da maioria dos *actos*, que discutia problemas sociais e políticos do momento histórico em que eram desenvolvidas as encenações, *Zoot Suit* aborda incidentes ocorridos décadas antes de sua criação. Entretanto, a peça coloca em pauta questões pertinentes à sociedade *chicana* e a outras minorias dos anos setenta, trazendo assim uma reflexão política mais imediata aos expectadores da encenação.

Zoot Suit estreou em Los Angeles em 1979, obtendo aclamação crítica e ingressos esgotados em praticamente todas as apresentações. Já na Broadway, a peça não foi tão bem – os críticos não se entusiasmaram com a montagem e *Zoot Suit* obteve apenas uma

¹⁶⁵ Conflitos entre a polícia, a marinha e jovens *pachucos*, que se caracterizavam pelo uso da vestimenta *zoot suit*: calças largas com barras justas, um longo casaco com lapelas largas e grandes ombreiras, geralmente acompanhado por um chapéu de abas largas.

¹⁶⁶ Forma teatral de *agit-prop* que se originou na Rússia, durante a Revolução Bolchevique, mas que ficou especialmente associada aos *Living Newspapers* produzidos pelo *Federal Theatre Project*. (Fonte: DAWSON, Gary Fisher. *Documentary Theatre in the United States: An Historical Survey and Analysis of Its Content, Form, and Stagecraft*. Westport: Greenwood Press, 1999, p. 20).

temporada de pouco mais de um mês¹⁶⁷. Entretanto, marcou seu tempo como a primeira produção *chicana* a encontrar um espaço no distrito teatral mais disputado do mundo.

Para uma melhor compreensão da análise de *Zoot Suit* devemos, de modo breve e sucinto, expor a sinopse do texto.

A peça é dividida em dois atos, cada qual composto de uma série de quadros – nomeados cenas – bem distintos uns dos outros:

Ato 1, Prólogo: um jornal gigante ao fundo do palco anuncia a invasão de “zoot suiters” ou *pachucos* em Los Angeles e que militares irão tomar conta do problema. Uma faca rasga o jornal ao meio, e a figura de El Pachuco, o emblemático espírito de La Raza, é revelada. Numa postura combativa, ele discorre sobre o que é ser um *pachuco*.

Ato 1, cena 1, intitulada “Zoot Suit”: em um salão da periferia, alguns marinheiros americanos e alguns *pachucos* da gangue *38th Street* dançam, liderados por Henry Reyna e sua namorada, Della Barrios. A gangue de *pachucos* rivais, *The Downey*, chega ao salão causando tumulto.

Ato 1, cena 2, intitulada “A Prisão das Massas”: a dança é interrompida pela polícia, que detém os *chicanos* e deixa os americanos irem embora. Um jornalista fotografa os acontecimentos.

Ato 2, cena 3, intitulada “Pachuco Yo”: o espírito de El Pachuco visita Henry na prisão, alerta-o de que deve preparar-se para um julgamento injusto, e lembra-o de que seus planos de se juntar à marinha se tornaram inviáveis. Pede para Henry não direcionar seus esforços para a marinha dos Estados Unidos, e sim para a luta que precisa ser travada em seu próprio bairro.

¹⁶⁷ De 25 de março a 29 de abril de 1979.

Ato 2, cena 4, intitulada “O Interrogatório”: a imprensa intensifica sua campanha contra os jovens *chicanos* – anunciando que eles são acusados pelo assassinato de Jose Williams e por “vários outros crimes”, sem contudo esclarecer que outros crimes seriam esses. Henry desmaia ao ser torturado por um policial, que deseja uma confissão a qualquer custo.

Flashback: na casa de Henry, a mãe Dolores e o pai Enrique reclamam das roupas que Henry e sua irmã Lupe vestem para a dança – no estilo *zoot suit*. Henry é autorizado a sair de casa com esse traje, pois “es hombre”, enquanto Lupe é obrigada a trocar sua minissaia. Enrique se mostra orgulhoso porque o filho irá se juntar à marinha em breve e anuncia uma festa de despedida para a próxima semana.

O *flashback* então é transferido para o baile – onde Pachuco canta e a *38th Street Gang* dança.

Ato 1, cena 5, intitulada “A Imprensa”: pessoas lêem jornais e os jogam fora, no chão. Todos saem de cena, exceto o gari que limpa a rua. Ele é Enrique, que pega um dos jornais para ler.

Ato 1, cena 6, intitulada “A Defensoria Pública”: George Shearer, o advogado de defesa, visita Henry e seus companheiros na prisão. Após um diálogo tenso, o advogado obtém a confiança e a colaboração dos jovens.

Ato 1, cena 7, intitulada “A Dança da Noite de Sábado”: duas cenas se desenvolvem paralelamente no palco – enquanto Henry e seus amigos recontam os fatos acontecidos ao advogado, a história é reencenada. As gangues *38th Street* e *Downey* estão pacificamente passeando pela Sleepy Lagoon. Henry é provocado por Rafas, líder dos *Downeys*. Os dois iniciam um duelo com facas, que é interrompido pelo Pachuco. Os *Downeys* vão embora e a dança continua.

Ato 1, cena 8, intitulada “El dia de La Raza”: a imprensa continua atacando a “onda de crimes” ligada aos *pachucos*. O advogado de defesa Shearer encontra com seus clientes, trazendo consigo uma jornalista que se interessa pelo caso, Alice Bloomfield. O advogado toma conhecimento de que os direitos civis dos rapazes da *38th Street* foram negados – o juiz proibiu-os de tomar banho e trocar de roupas, numa explícita tentativa de usar a imagem estereotipada dos *pachucos* para influenciar o modo como o júri e o público os observam. El Pachuco reaparece mais uma vez, pedindo a Henry para lidar com cautela em relação a Shearer e também a Bloomfield.

Ato 1, cena 9, intitulada “Abertura do Julgamento”: a imprensa cobre de forma sensacionalista o julgamento. O advogado de defesa protesta contra a obrigação do uso dos trajes *zoot suit* pelos réus, mas seu pedido é negado. Della é chamada a depor.

Ato 1, cena 10, intitulada “Sleepy Lagoon”: Della depõe e a história que conta é encenada em *flashback*. Henry e Della caminham nas margens da lagoa e escutam uma música ao longe, vinda da fazenda dos Williams. A gangue dos *Downeys* chega ao mesmo lugar e espanca Henry. Mais tarde, Henry, Della e seus amigos decidem seguir até a fazenda, mas são recebidos violentamente pelos participantes da festa, que já haviam sido atacados pelos *Downeys*. Ao se afastar com seus amigos, Della vê um rapaz sendo espancado. Talvez esse rapaz seja Jose Williams – por cuja morte a *38th Street Gang* está sendo acusada.

Ato 1, cena 11, intitulada “O Veredito do Julgamento”: num julgamento marcado por parcialidade e racismo, os rapazes da *38th Street Gang* são condenados.

Ato 2, Prólogo: El Pachuco convida a platéia a continuar observando os eventos que seguem.

Ato 2, cena 1, intitulada “San Quentin”: da prisão de San Quentin, Henry escreve cartas para a família relatando a rotina no cárcere.

Ato 2, cena 2, intitulada “As Cartas”: Alice Bloomfield escreve para Henry e seus companheiros dizendo que está lutando pelos rapazes e que eles devem se comportar na prisão, para que suas atitudes não atrapalhem a retomada do caso pela justiça. Smiley, um dos rapazes presos, escreve para Alice e pede que ela pare uma campanha de arrecadação de fundos para ajudar no processo seguinte, pois essa atitude incomoda sua família. Alice promete não mais envolver a esposa dele na campanha. Várias outras cartas são trocadas entre Alice, Henry e outros companheiros da gangue.

Ato 2, cena 3, intitulada “O Incorrigível Pachuco”: após uma discussão acalorada com Alice Boomfield, na qual Henry pede para sair do caso e a acusa de usar *chicanos* para brincar de política, Alice se revolta e aponta as incoerências da atitude de Henry e de outros companheiros. Finalmente os dois chegam a um consenso, e Henry decide tomar uma atitude mais ativa em sua própria defesa.

Ato 2, cena 4, intitulada “Major George”: George Shearer visita os rapazes na prisão para dar a notícia de que foi recrutado para a Segunda Guerra Mundial e que será substituído por outro advogado de igual competência – o que causa um imenso aborrecimento em Henry. Após a partida de Shearer, Henry se envolve em uma briga com um guarda autoritário e recebe como pena uma temporada na solitária.

Ato 2, cena 5, intitulada “A Solitária”: El Pachuco visita Henry na solitária e pede para que ele aceite a sua realidade.

Ato 2, cena 6, intitulada “Os Motins de Zoot Suit”: Rudy, irmão de Henry, assiste ao motim e é cercado por inúmeros marinheiros. El Pachuco surge em sua defesa, tomando seu lugar. O marinheiro Swabbie¹⁶⁸ o acusa de desprezar o homem branco ao usar o traje *zoot suit* e o despe até deixá-lo envolto em trapos.

¹⁶⁸ Gíria, de caráter depreciativo, que significa “marinheiro”.

Ato 2, cena 7, intitulada “Alice”: uma atração entre Henry e Alice se fortalece. Mais uma vez Henry parece não encontrar forças para continuar lutando, mas Alice reafirma seu comprometimento com o processo.

Ato 2, cena 8, intitulada “A Vitória da Guerra”: Rudy se alista no exército, mas a vitória dos aliados é declarada –livrando assim os *chicanos* da guerra. Henry e os outros membros da gangue são libertados da prisão.

Ato 2, cena 9, intitulada “Retorno ao Bairro”: Henry e seus companheiros voltam ao bairro, causando uma grande felicidade às suas famílias e amigos. A luz se apaga e parece que a peça irá terminar nesse clima positivo. Entretanto, El Pachuco traz de volta a ação, convidando a platéia a observar os problemas que continuam a permear a vida do bairro: Henry, confuso, ao ter que optar pela namorada *chicana* ou a judia Alice; Rudy relatando a violência que sofreu durante os motins; a polícia prendendo Joey (outro membro da gangue que acabou de ser libertado) ao, aparentemente, este tentar roubar o carro de George. Vários finais possíveis são narrados para a história de Henry. Finalmente, El Pachuco anuncia que “Henry Reyna... El Pachuco... The man... the myth... still lives”¹⁶⁹.

A divisão de cenas exposta acima demonstra como o épico, tão explorado na fase dos *actos*, também se estabelece como base fundamental da escritura desta peça.

Assim, no próximo seguimento de nossa pesquisa, desejamos analisar a confluência do épico com as linguagens dos *Mitos e Corridos*, do docudrama, do musical e do *Living Newspaper* na estrutura de *Zoot Suit*.

¹⁶⁹ VALDEZ, Luis. *Zoot Suit and Other Plays*. Houston: Arte Público Press, 1992, p. 94. Henry Reyna... El Pachuco... O Homem... O Mito... continua a viver.

3.2. O apuramento da linguagem épica

Durante seis anos, tempo que durou a fase dos *actos*, Valdez viveu uma intensa experimentação com a manipulação da linguagem épica no fazer teatral. Ao migrar para a fase dos *mitos* e *corridos*, tão diversos do *actos*, ele não abandonou o “pensar épico” – já que a base desse teatro mais espiritualizado ou musical também se sustenta sobre essa mesma forma trabalhada por meio do uso da música e de outros recursos de estilização.

Novamente, Valdez não se volta para o teatro de tons dramáticos quando decide desenvolver seu mais ambicioso projeto individual até então.

Os *actos* analisados em nossa pesquisa foram caracterizados por:

1 – Um desenvolvimento não realista da ação, contando até mesmo com a narração de tipos que funcionavam como um coro, o qual mediava as idéias levantadas pelo *acto* e as discutia com a platéia.

2 – A construção formal dos *actos* é trabalhada de modo a chamar o espectador à reflexão: por meio de cenas didáticas ele é convidado a pensar sobre os problemas que enfrenta em sua comunidade e no momento histórico em que vive. Mesmo quando há cenas de forte impacto emocional – por exemplo, a morte de Hijo –, elas são construídas de modo a criar um ensejo para a reflexão e não um sentimento catártico. Também os momentos de tensão não são trabalhados apenas num clímax final, mas durante diferentes momentos no decorrer da ação.

3 – Os personagens não traziam embutidos em sua criação elementos psicológicos relevantes.

Os pontos mencionados acima determinam o grau de conhecimento da forma épica para desenvolver a criação teatral alcançada durante a fase dos *actos* pelo coletivo de Luiz Valdez e da trupe do *Teatro Campesino*.

Então, ao estabelecer o desafio de escrever *Zoot Suit*, trabalho que já nasce imbuído da ambição de conceber uma peça que sintetizasse a “condição *chicana*” nos Estados Unidos, se é que tal empreitada é possível, Valdez continuou fiel à crença de que somente a forma épica poderia dar conta de refletir sobre a engrenagem social do mundo, em oposição aos conflitos do indivíduo. De todos os quatro pontos mencionados acima, apenas o último não se faz presente em *Zoot Suit*, já que nessa peça muitos dos personagens têm uma construção psicológica bem desenvolvida e relevante – não com um foco direcionado à psicologia do indivíduo, mas ao perfil psicológico da classe à qual se vinculam – o que, de forma alguma, estabelece-se como contradição na construção do texto e na função que ele deseja alcançar.

Mais uma vez, o paralelo entre o trabalho de Valdez e o de Brecht é inevitável. Em um ensaio denominado “Brecht and Chicano Theater”, Barclay Goldsmith faz a seguinte reflexão:

Brecht se distanciou da forma das peças didáticas influenciadas pelo *agit-prop*, aproximando-se do teatro épico após a Segunda Guerra Mundial. Ao assim fazer, ele deixou de desenvolver uma forma popular de teatro para desenvolver uma forma de arte mais sofisticada, onde a psicologia do personagem é mais complexa e a realidade é mais iluminada do que em suas peças curtas mais antigas. Na forma épica, a abrangência das cenas pode alcançar várias décadas, indo e voltando no tempo. Assim, as peças épicas são não-aristotélicas, já que elas abandonam a unidade de tempo e espaço. Um problema social contemporâneo é frequentemente estabelecido em outro período histórico. Por exemplo, a distribuição da riqueza é um problema contemporâneo explorado em *O Círculo de Giz*

Caucasiano, ainda que a ação da peça esteja estabelecida no século 12. Cada cena na forma épica coloca uma única contradição ou ilumina um problema de forma que ele possa ser destacado do corpo principal do trabalho para se impor sozinho com sua própria reflexão. Desta forma, as cenas épicas ecoam a simplicidade dos antigos atos de *cabaret* que influenciaram Brecht, e retêm a característica didática do *agit-prop*".¹⁷⁰

Primeiramente, é necessário estabelecer que algumas idéias exploradas pelo autor são complicadas e até mesmo incorretas: afirmar que a realidade é mais iluminada nas “grandes peças” de Brecht do que em suas peças didáticas é uma afirmação dúbia, pois é preciso lembrar que cada experiência teatral era voltada para um público específico e para uma função social específica. Entretanto, a citação acima, ao estabelecer a transição de Brecht das peças didáticas e das experiências de *agit-prop* para as peças que mais tarde seriam consideradas seus trabalhos mais “bem-acabados” e seus clássicos ou obras-primas, pode também ser relacionada à própria trajetória de Valdez, um autor que migra das experiências de cunho agitativo e didático, cujas encenações demandavam uma linguagem simples, direta e explícita, para a autoria de peças cujas bases se fundamentavam em novos elementos – a criação de alguns personagens mais psicologizados; a ação transposta para períodos históricos anteriores aos temas contemporâneos que a peça deseja discutir; uma construção textual e cênica mais complexa no uso que faz dos recursos de narração e de tempo e espaço, e, principalmente, da abordagem mais dialética dos temas tratados.

¹⁷⁰ GOLDSMITH, Barclay. Brecht and Chicano Theatre. In: MARTIN, Carol; BIAL, Henry (Eds.). *Brecht Sourcebook*. London: Routledge, 2000, p. 166.

3.3. O mecanismo da divisão por quadros

Os *actos*, que também eram divididos em quadros, tinham como característica o formato de um texto corrido, sem divisões. Entretanto, era possível separar o texto em partes isoladas e observar como cada quadro individual encerrava uma discussão específica, que era então enfatizada e contraposta a outras discussões estabelecidas em outros quadros. Em diversas ocasiões, um mesmo quadro propunha a reflexão sobre mais de um tema, explorando dessa forma as correlações entre diferentes problemas que a sociedade *chicana* enfrentava naquele momento.

Em *Zoot Suit*, Valdez define com ainda maior clareza o formato por quadros¹⁷¹ – desta vez não só destacando-os no próprio corpo do texto, como também fazendo com que a transição de um quadro a outro seja mais explicitamente visível. Podemos observar essa estrutura ao analisar, por exemplo, os quatro últimos quadros de *Zoot Suit*:

1 – Ato 2, cena 6: encenação do motim dos *zoot suiters* contra a marinha e a polícia.

2 – Ato 2, cena 7: Henry considera desistir da continuidade do processo de apelação.

3 – Ato 2, cena 8: a Segunda Guerra Mundial termina e, portanto, Rudy não chega a participar do conflito; os *pachucos* são libertados da prisão.

4 – Ato 2, cena 9: Henry e seus companheiros voltam ao bairro, e agora precisam decidir que caminho tomar dentro de sua própria comunidade.

Cada quadro contém em si um tema central – que é destacado do conjunto de todos os outros temas discutidos pela peça e observado em foco.

¹⁷¹ Observar a divisão dos quadros no início da seção 3.1.

No primeiro quadro referido, o texto se volta para a discussão da discriminação racial sofrida pelos *chicanos* e por outras minorias. A ação começa com uma coreografia de dança, na qual participam *pachucos* e marinheiros, e que logo se transforma em uma coreografia de luta – após alguns marinheiros confundirem Lupe e Bertha com prostitutas que também estavam no local. Entretanto, a luta coreografada também se transforma, desta vez em uma luta verbal – na qual El Pachuco, A Imprensa e os marinheiros expõem as motivações ideológicas e raciais que levaram ao motim de Los Angeles. A tensão culmina ao final do duelo verbal, quando El Pachuco e seus adversários explicitam suas crenças em relação à identidade definida pelos trajés *zoot suit*:

PACHUCO: The Press distorted the very meaning of the word “zoot suit”.

All it is for you guys is another way to say Mexican.

But the ideal of the original *chuco*

was to look like a diamond

to look sharp

hip

bonaroo¹⁷²

finding a style of urban survival

in the rural skirts and outskirts

of the brown¹⁷³ metropolis of Los, cabrón

PRESS: It’s an affront to good taste.

PACHUCO: Like the Mexicans, Filipinos and blacks who wear them.

PRESS: Yes!

[...]

PRESS: You savages weren’t even wearing clothes when the white man pulled you out of the jungle!

[...]

PRESS: ...What are we fighting for if not to annihilate the enemies of the

¹⁷² No texto original “Bonaroo”, uma gíria de construção *creole* francesa, que significa “grande diversão” – origina-se de *bonn* (“bom” em francês) e *rue* (“rua” em francês).

¹⁷³ Os *chicanos* são chamados de “marrons” – um termo freqüentemente usado como forma de insulto.

American way of life?

[...]

SAILOR: That's a real chango monkey suit he's got on...

MATE: I bet he is half monkey – just like the Filipinos and Niggers that wear them.

SWABBIE: You trying to outdo the white man in them glad rags, Mex?¹⁷⁴

(El Pachuco é despido por seus inimigos. Henry assiste à cena e cai de joelhos no palco, exausto e destruído.)

O quadro apresentado vai finalmente desvendar a questão que se encontra pendente desde o início do texto: o porquê de tamanha insistência das autoridades em execrar o traje *zoot suit* – enxergando-o como uma ameaça de forte poder simbólico aos interesses hegemônicos da sociedade norte-americana branca.

No segundo quadro, as cartas enviadas por Alice a Henry explicam os eventos que sucederam ao motim de Los Angeles, espalhando outros conflitos e mortes pelo país. As

¹⁷⁴ VALDEZ, Luis. *Zoot Suit and Other Plays*. Houston: Arte Público Press, 1992, p. 80-81.

PACHUCO: A Imprensa distorceu a essência do significado da palavra “*zoot suit*”.

Para todos vocês é só outra forma de dizer mexicanos.

Mas o ideal do chuco original

Era parecer um diamante

Parecer afiado

Hip

O rei da rua

Encontrar um estilo de sobrevivência urbana

No campo longínquo e nas periferias

na metrópole marrom de Los, cabrón.

IMPrensa: É uma afronta ao bom gosto.

PACHUCO: Como os mexicanos, filipinos e negros que o vestem.

IMPrensa: Sim!

[...]

IMPrensa: Vocês, selvagens, não estavam sequer usando roupas quando o homem branco os tirou da selva!

[...]

PRESS: ...Pelo que nós estamos lutando, senão para aniquilar os inimigos do *American way of life*?

[...]

SAILOR: Isso que ele está usando é na verdade um traje de macaco.

MATE: Aposto que ele é metade macaco – como os filipinos e os neguinhos que usam isso.

SWABBIE: Você está tentando ser melhor do que o homem branco nesses seus trapos, Mex?

cartas, porém, são lidas pelo guarda da prisão enquanto Henry continua na solitária.

Quando Henry e Alice se encontram, o clímax do quadro é desenvolvido sobre a questão racial e de gênero, agora que uma atração romântica se estabelece entre os dois:

ALICE: [...] I can't allow myself to be used to fill in for all the love you've always felt and always received from all your women.

[...]

ALICE: [...] It will only complicate things. I'm trying to help you, goddammit! And to do that, I have to be your friend, not your white woman.

HENRY (*Getting angry*): What makes you think I want to go to bed with you? Because you're white? I've had more white pieces of ass than you can count, *sabes*? Who do you think you are? God's gift to us brown animals?

ALICE: [...] Oh, Hank. All the love and hate it's taken to get us together in this lousy prison room. Do you realize only Hitler and the Second World War could have accomplished that? I don't know whether to laugh or cry.¹⁷⁵

(Henry e Alice fazem as pazes e se beijam. Por fim, Henry é transferido de prisão – e o guarda observa que suas chances de ganhar a apelação são praticamente inexistentes.)

O quadro, então, estabelece dois momentos de maior tensão. Primeiro, a “tensão interna” do quadro: a discussão sobre as questões raciais e de gênero desenvolvida por Henry e Alice. Depois, uma “tensão externa”, que diz respeito não à dinâmica do quadro em

¹⁷⁵ VALDEZ, Luis. *Zoot Suit and Other Plays*. Houston: Arte Público Press, 1992, p. 84.

ALICE: [...] Eu não posso permitir que você me use para substituir todo o amor que você sempre sentiu e sempre recebeu de todas as suas mulheres.

[...]

ALICE: [...] Isso só complicará as coisas. Eu estou tentando te ajudar, porcaria! E pra fazer isso, eu tenho que ser sua amiga, não sua mulher branca.

HENRY (*ficando nervoso*): O que te faz pensar que eu quero ir pra cama com você? Por que você é branca? Eu já tive mais minas brancas do que você poderia contar, *sabes*? Quem você pensa que é? Um presente de Deus para nós, animais marrons?

ALICE: [...] Oh, Hank. Todo o amor e todo o ódio que foi necessário para nos encontrarmos nessa prisão horrível. Você se dá conta de que somente Hitler e a Segunda Guerra Mundial poderiam tornar isso possível? Eu não sei se devo rir ou chorar.

si, mas à dinâmica do texto como um todo. Essa tensão é representada pela transferência de prisão à qual Henry é submetido.

O quadro seguinte, que tem por finalidade expor o desfecho tanto da Segunda Guerra Mundial quanto do julgamento de Henry e seus companheiros, tem uma construção condensada das mais interessantes. Um jogo de luzes e efeitos sonoros reproduz um campo de batalha da Segunda Guerra. A cena de recrutamento de Rudy é encenada através da mímica do personagem, dos membros da família Reyna e de militares. Enquanto outros membros da comunidade *chicana* fazem mímica de ações cotidianas, Rudy, A Imprensa e a Marinha lêem fragmentos de notícias nos jornais – que sintetizam o andamento da campanha dos aliados, até a entrada destes na Alemanha. Finalmente, é dado o veredicto do julgamento:

PRESS: The *Los Angeles Daily News*, Wednesday, November 8, 1944.
 Headline: District Court of Appeals decides in Sleepy Lagoon murder case...
 boys in Pachuco murder given...
 PEOPLE: FREEDOM!!!¹⁷⁶

Ao encerrar a questão do julgamento da forma mais sucinta possível, Valdez estabelece que o tema central do texto diz respeito a questões muito mais abrangentes do que a libertação dos *pachucos*. Essa estrutura coloca em questão outro tema fundamental de *Zoot Suit*, que será desenvolvido no próximo quadro: a verdadeira luta *chicana* deve ser iniciada no *barrio*.

No último quadro, Valdez brinca com um “final falso”:

HENRY: Me and the batos have been in a lot of fights together, ese. But we

¹⁷⁶ VALDEZ, Luis. *Zoot Suit and Other Plays*. Houston: Arte Público Press, 1992, p. 87.

PRESS: ... The Los Angeles Daily News, Quarta-feira, 8 de novembro de 1944. Manchete: O Tribunal de Apelação dá seu veredicto no caso de assassinato de Sleepy Lagoon... os rapazes envolvidos no assassinato do *pachuco* são considerados...

PEOPLE: LIVRES!!!

won this one, because we learned to fight in a new way.

PACHUCO: And that's the perfect way to end of this play – happy ending y todo. (PACHUCO makes a sweeping gesture. Lights come down. He looks up at the lights, realizing something is wrong. He flicks his wrist, and the lights go back up again.)

But life ain't that way, Hank.

The barrio's still out there, waiting and waiting.

The cops are still tracking us down like dogs.

The gangs are still killing each other,

Families are barely surviving,

And there in your own backyard... life goes on.¹⁷⁷

O texto prossegue expondo a necessidade de que todos os personagens envolvidos no caso de *Sleepy Lagoon* reflitam sobre seus companheiros e si mesmos: os rapazes devem superar alguns valores machistas para que a comunidade se fortaleça e as gangues sejam desfeitas; Rudy confronta sua própria masculinidade quando revela ao irmão o abuso sofrido durante o ataque dos marinheiros; Della passa por um processo de emancipação ao romper com a família e não aceitar um casamento regido pelo conservadorismo e pelas aparências; Henry se vê encurralado entre a necessidade de preservar sua liberdade e uma boa relação com a família e o enfrentamento mais uma vez com a polícia, para defender Joey de uma suposta tentativa de roubo. Por fim, vários finais são sugeridos para Henry: na narração da “Imprensa”, ele cometeu outros crimes, voltou para a prisão, virou usuário de drogas

¹⁷⁷ VALDEZ, Luis. *Zoot Suit and Other Plays*. Houston: Arte Público Press, 1992, p. 88.

HENRY: Eu e estes doidos estivemos juntos em muitas lutas. Mas nós ganhamos essa batalha porque aprendemos a lutar de uma nova maneira.

PACHUCO: E esta é a forma perfeita de terminar esta peça com *happy ending* e tudo. (PACHUCO faz um gesto grandioso. As luzes apagam. Ele olha os refletores, entendendo que há algo de errado. Ele levanta o punho, e as luzes retornam.)

Mas a vida não é assim, Hank.

O bairro ainda está lá, esperando e esperando.

Os policiais ainda nos perseguem como cachorros.

As gangues ainda estão se matando,

As famílias mal conseguem sobreviver,

E aqui no seu próprio quintal... a vida continua.

pesadas e “morreu por causa de sua vida traumática em 1972”¹⁷⁸; na narração de Rudy, ele lutou e morreu na Guerra da Coréia e recebeu uma medalha de honra; na narração de Alice, ele se casou com Della, teve cinco filhos – que hoje têm orgulho de serem *chicanos* e freqüentam a universidade. Esse final em aberto, com múltiplas possibilidades, retoma a idéia de que os *chicanos* precisam tomar posição e definir seu próprio lugar na história.

Então, os quadros, da maneira pela qual foram modelados, funcionam como a principal ferramenta de construção de um sentido social contemporâneo para *Zoot Suit*. Se Valdez houvesse optado por uma forma de encadeamento de cenas mais fluída e natural – para platéias que encaram o “dramático” como natural –, sem rupturas tão evidentes, talvez a platéia compreendesse *Zoot Suit* principalmente como uma abordagem de um julgamento ocorrido nos anos quarenta. Ao invés disso, a peça mostra, com grande clareza, que os temas realmente relevantes estão ligados ao momento histórico em que a peça é encenada – as lutas políticas empreendidas pela militância *chicana* dos anos setenta. Por isso, ao discutir o engajamento de *chicanos* na Segunda Guerra Mundial, o que Valdez está realmente discutindo é o engajamento dos *chicanos* no Vietnã. Ao abordar a repressão aos *zoot suiters*, o que é realmente colocado em questão é a discriminação racial que a sociedade *chicana* ainda sofria três décadas depois da guerra.

Paralelo interessante pode ser observado em *The Crucible*¹⁷⁹, de Arthur Miller. No auge da repressão macartista, Miller utilizou o período das caças às bruxas do século XVII para dar corpo a um texto que discutia a caça aos comunistas da década de cinqüenta. Apesar de a concepção da peça estar intimamente ligada ao momento histórico em que ela foi escrita, a não utilização da construção por quadros, característica do épico (apesar de a peça ter forte influência do épico por meio de outros elementos, como a construção de

¹⁷⁸ VALDEZ, Luis. *Zoot Suit and Other Plays*. Houston: Arte Público Press, 1992, p. 94.

¹⁷⁹ Direção de Nicholas Hytner. Título no Brasil: “As Bruxas de Salem”.

rubricas que discutem o próprio texto), deu margem a interpretações completamente despolitizadas e não históricas do trabalho de Miller. A adaptação para o cinema de 1996, por exemplo, traz em si a irônica contradição de ser roteirizada pelo próprio Miller, tem um roteiro bastante fiel ao seu texto original no que diz respeito à progressão da ação, mas obtém um resultado final em que o único objeto de interesse do filme é, no fim das contas, uma história de traição e posterior redenção de um indivíduo que deseja preservar o seu nome – bem nos moldes do cinema comercial hollywoodiano.

Já a utilização recorrente e explícita dos efeitos de distanciamento e a construção marcada por quadros muito bem definidos e que contêm cada um a sua própria temática e tensão, criando uma progressão em curvas e não-linear, fazem com que os verdadeiros temas abordados por *Zoot Suit* não possam ser descaracterizados ou interpretados “ao gosto do freguês”.

3.4. Influência do Teatro Documental e do *Living Newspaper*

3.4.1. Buscando a definição de Teatro Documental

Acreditamos ser difícil classificar *Zoot Suit* em um gênero específico, tal é a variedade de linguagens teatrais que permeia o texto. Entretanto, talvez seja possível classificá-lo como “docudrama musical” – assim como faz Jorge Huerta: “*Zoot Suit* é a culminação lógica de tudo que Valdez tinha escrito antes, combinando elementos do *acto*, do *mito* e do *corrido*

em uma espetacular peça documental com música”¹⁸⁰ ¹⁸¹.

Independentemente de classificações nominais, é certo que princípios e técnicas do teatro documental, assim como de uma de suas ramificações, o *Living Newspaper*, podem ser considerados elementos basilares de *Zoot Suit*.

Mais uma vez nos aproximamos de uma tarefa difícil: a definição de “teatro documental” (nos Estados Unidos, o teatro com tal característica também é usualmente chamado de “Docudrama”¹⁸²). Quando refletimos sobre a construção épica dos *actos*, ou sobre a influência de elementos do teatro asiático em *Vietnam Campesino*, deparamos com o problema de que existem inúmeras formas de teatro épico e de teatro asiático desde o início da história do teatro.

Podemos considerar que características documentais também permearam construções teatrais no Ocidente desde o início da história deste teatro¹⁸³.

Mas o teatro documental que nos interessa para nossa pesquisa é o que se relaciona aos seguintes aspectos:

- Os elementos do teatro documental derivado do Teatro Épico de Brecht e de Piscator.

¹⁸⁰ HUERTA, Jorge. Introduction. In: VALDEZ, Luis. *Zoot Suit and Other Plays*. Houston: Arte Publico Press, 1992.

¹⁸¹ Não concordamos necessariamente com a expressão “culminação lógica” – uma vez que *Zoot Suit* também estava imbuída da intenção de agradar o mercado da Broadway.

¹⁸² Entretanto, alguns autores não gostam da palavra “docudrama”, como Gary Fisher Dawson, autor de *Documentary Theatre in the United States*: “A prática de chamar o teatro documental de docudrama contribui para a atribuição de incertezas quanto a esta forma”. DAWSON, Gary Fischer. *Documentary Theatre in the United States: An Historical Survey and Analysis of Its Content, Form, and Stagecraft*. Westport: Greenwood Press, 1999, p. 161-162.

¹⁸³ Segundo Attilio Favorini (FAVORINE, Attilio. History, Collective Memory, and Aeschylus’ Persians. *Theatre Journal*, The Johns Hopkins University Press, v. 55, n. 1, p. 99-111, March 2003). *Os Persas*, de Ésquilo, pode ser considerada a primeira peça do teatro ocidental cujo texto sobreviveu ao tempo e que traz características documentais. Também os mistérios medievais e as peças históricas de Shakespeare podem ser consideradas obras teatrais com elementos documentais – já que todas remetem a períodos e eventos históricos.

- Os elementos dos *Living Newspapers*.

Já na primeira metade do século XX, o teatro documental é expandido pelo trabalho de Brecht e de Piscator – e novas experiências serão criadas na Europa e nos Estados Unidos nesse período (entre elas, o *Living Newspaper*). Esse teatro possui uma linguagem épica como base e, portanto, deve ser diferenciado do teatro de matizes dramáticas, que reconta eventos ligados às experiências históricas coletivas.

Nos Estados Unidos, várias experiências do teatro político dos anos trinta se solidificam sobre a linguagem do teatro documental. Um evento real, similar ao julgamento de *Zoot Suit*, deu origem a pelo menos quatro peças¹⁸⁴ que utilizaram elementos do teatro documental: em Scottsboro, no Alabama, nove jovens negros, que ficaram conhecidos como “*The Scottsboro Boys*”, foram injustamente acusados de estuprar duas mulheres brancas e enfrentaram uma série de julgamentos marcados pela parcialidade e pelo racismo¹⁸⁵. Segundo Anne Fletcher, a linguagem do teatro documental se misturava com maior ou menor força ao melodrama na composição dessas peças¹⁸⁶. Outras experiências de teatro documental desse período dignas de nota foram empreendidas por grupos formados por trabalhadores, imigrantes proletários e sindicatos.

O *Federal Theater Project* foi responsável pela grande maioria dessas experiências. Morris Watson, um de seus encenadores, observava que “[...] os eventos atuais podem ser dramatizados usando-se fontes primárias, de forma a mostrar suas naturezas controversas ou as implicações que eles aparentam alcançar para o mundo ou a comunidade”¹⁸⁷.

¹⁸⁴ *Scottsboro Limited*, 1939, de Langston Hughes; *They shall not die*, 1934, de John Wexley; *Legal Murder*, 1934, de Denis Donoghue; *Scottsboro*, do Prolet-Bühne.

¹⁸⁵ Este caso é analisado em profundidade no livro de HUTCHINSON, Earl Ofari. *Blacks and Reds: Race and Class in Conflict*, 1919-1990. Michigan: Michigan State University Press, 1995.

¹⁸⁶ FLETCHER, Anne. Reading Across the 1930s. In: KRASNER, David (Ed.). *A Companion to Twentieth-Century American Drama*. Oxford: Blackwell Publishing Ltd, 2005, p. 123.

¹⁸⁷ DAWSON, Gary Fischer. *Documentary Theatre in the United States: An Historical Survey and*

Estabelecido pelas políticas do *New Deal* – conjunto de medidas do governo do presidente Franklin D. Roosevelt para recuperar a economia americana da Depressão –, ele foi criado em 1935 com o objetivo de financiar produções de teatro e dar emprego a milhares de artistas desempregados, além de oferecer entretenimento de qualidade a um público financeiramente empobrecido pela recessão.

A atuação do FTD foi dividida em cinco linhas: *The Popular Priced Theatre* (que montava peças originais de autores iniciantes); *The Experimental Theatre* (que focava em experiências inovadoras); *The Tryout Theatre* (um espaço para produtores profissionais montarem peças consideradas “financeiramente arriscadas”); *The Negro Theatre* (especialmente voltado para a produção de peças feitas por artistas negros e que discutiam temáticas da comunidade negra) e *The Living Newspaper*¹⁸⁸. De todos esses segmentos, o último foi o que mais radicalmente empregou as técnicas do teatro documental. A importância social do *Living Newspaper* dentro do FTP e suas características estéticas são descritas por John Frick no ensaio *A Changing Theatre*:

O *Living Newspaper*, justificadamente o mais particular e controverso elemento do *Federal Theatre Project*, foi criado para empregar grande número de profissionais do teatro. O formato do *Living Newspaper*, que teve suas raízes nos teatros de trabalhadores da Europa e da América, no *cabaret* político, no teatro brechtiano, nos protótipos russos e na série cinematográfica de eventos contemporâneos *March of Time*¹⁸⁹, combinava diálogo, discursos, mímica, *clips* cinematográficos, caixas de som fora do palco, dança, cenários construídos em meio à platéia, cartazes, *slogans* e *slides* para dramatizar e comentar temas sociopolíticos e para construir um

Analysis of Its Content, Form, and Stagecraft. Westport: Greenwood Press, 1999, p.14.

¹⁸⁸ WILMETH, Don B.; BIGSBY, Christopher. *The Cambridge History of American Theatre, 1870-1945*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999, p. 225, v. 2.

¹⁸⁹ Famoso cinejornal exibido entre 1935 e 1951, produzido pela *Time, Inc.* (e satirizado no filme *Cidadão Kane*).

sentido épico das manchetes do dia.¹⁹⁰

É também importante lembrar que os *Living Newspapers* foram influenciados pelas experiências de teatros de operários observadas na Europa, especialmente na Rússia. Hallie Flanagan, diretora do FTP, visitou esse país e pôde observar montagens de *Zhivaya Gazeta* – o termo russo para *Living Newspaper*¹⁹¹.

Entre as montagens mais famosas do Federal Theatre Project podem-se citar *One-Third of a Nation*¹⁹² (1938), que discutia a miséria das favelas norte-americanas; *Triple-A Plowed Under*¹⁹³ (1936), sobre a difícil realidade social e econômica dos fazendeiros e camponeses durante a Depressão; *Injunction Granted*¹⁹⁴ (1936), que pregava a unificação dos sindicatos no *Congress of Industrial Organizations*, uma grande associação de trabalhadores militantes, e *Ethiopia* (1936), que tratava da invasão da Etiópia por Mussolini – que fez com que o governo vetasse sua encenação e oficializasse a censura à representação de líderes de Estado nos *Living Newspapers*.

Justamente por seu caráter revolucionário, os *Living Newspapers* não estavam livres da censura do governo ou até mesmo de operar como seu porta-voz. Entretanto, em alguns casos, foi possível driblar ordens superiores e expor discussões que contrariavam as determinações do governo, como em *Injunction Granted*, na qual o diretor Joseph Losey foi

¹⁹⁰ FRICK, John. A Changing Theatre. In: WILMETH, Don B.; BIGSBY, Christopher. *The Cambridge History of American Theatre, 1870 - 1945*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

¹⁹¹ É interessante lembrar que, no Brasil, os *Living Newspapers* influenciaram o “teatro-jornal”, uma das práticas estabelecidas na metodologia de Augusto Boal no *Teatro do Oprimido*. O “teatro-jornal” também foi praticado durante temporadas do grupo *Opinião* (no período pós-64), em intervalos das peças exibidas. Denoy de Oliveira relatou essa experiência em debate no MIS (Museu da Imagem e do Som) em 1983, durante o lançamento do livro *Vianinha: Teatro, Televisão, Política*, organizado por Fernando Peixoto e publicado pela Editora Brasiliense.

¹⁹² *Um Terço de uma Nação*.

¹⁹³ O título pode ser traduzido como *O Triplo-A Enterrado*. “Triplo-A” refere-se ao *Agricultural Adjustment Act of 1933* (conjunto de leis que limitavam a produção agrícola para que o preço dessas mercadorias subisse), criticado pelo FTD.

¹⁹⁴ *Medida Cautelar Concedida*.

instruído a fazer várias modificações e, mesmo assim, apresentou a peça praticamente inalterada¹⁹⁵.

Devido a esses mecanismos de censura por vezes presentes nas montagens, artistas de teatro altamente reconhecidos, como Elmer Rice, abandonaram o FTP em protesto; já outros permaneceram no projeto – muitos para defender a sua liberdade de expressão, como Losey.

Com todo esse universo controverso emoldurando a experiência dos *Living Newspapers*, o fato é que o FTD, em meio a tantos problemas, conseguiu certamente, mas não sempre, trazer ao palco a visão do proletariado e estabelecer as devidas críticas ao capitalismo – ao mesmo tempo em que experimentava alguns elementos do que havia de mais revolucionário na linguagem teatral ocidental do período. Finalmente, em 1938, o recém-fundado *House of Un-American Activities Committee* (Comitê de Atividades Antiamericanas) começou uma investigação acerca das atividades do FTD, alegando que o projeto era conduzido por muitos simpatizantes do comunismo e que suas encenações apresentavam material antiamericano. O Congresso decidiu por sua extinção.

Avançando cronologicamente, já na década de 1960 o mesmo termo, teatro documental, renasce ligado às experiências do movimento desenvolvido especialmente na Alemanha, cujos nomes de destaque são Rolf Hochhuth, Peter Weiss e Heinar Kipphardt. As peças desses dramaturgos freqüentemente abordavam eventos históricos recentes, muitas vezes fazendo usos de documentos oficiais e arquivos de processos¹⁹⁶. Para Margot

¹⁹⁵ A trajetória das encenações dos *Living Newspapers* são relatadas em BROWN, Lorraine (Ed.). *Liberty Deferred and Other Living Newspapers of the 1930s Federal Theatre Project*. Fairfax: University Publishing Association, 1989 e em WITHAM, Barry B. *The Federal Theatre Project: A Case Study*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

¹⁹⁶ Entre os temas discutidos pelas peças documentais desses autores, podemos citar: De Hochhuth: *Der Stellvertreter* (1963; *O Deputado*) – a peça reflete sobre a atitude do Papa Pio XII de não se pronunciar publicamente sobre o genocídio judaico empreendido na Alemanha Nazista.

Berthold, “[...] a peça-documentário tem seu lugar numa zona intermediária formalmente restrita, que vai, digamos, de *The Caine Mutiny Court Martial (O Motim do Caine)*, de Herman Wouk (baseada em seu romance), a *Der Stellvertreter (O Deputado)*, de Rolf Hochhuth, e *In Der Sache J. Robert Oppenheimer (No que diz respeito a J. Robert Oppenheimer)*, de Heinar Kipphardt, a *Die Ermittlung (A Investigação)*, de Peter Weiss”. Este é um movimento de características muito particulares e, apesar de *Zoot Suit* também ser baseada em pesquisa de arquivos e documentos judiciais, os elementos do teatro documental observados na estrutura da peça de Valdez e que desejamos discutir têm muito mais afinidade com a idéia de teatro documental derivada do épico de Brecht e de Piscator e com as características da linguagem dos *Living Newspapers*, pouco tendo em comum com o “teatro documental” desenvolvido nos anos sessenta na Europa.

3.4.2. Técnicas do Teatro Documental em *Zoot Suit*

Para a criação de *Zoot Suit*, Valdez recebeu uma bolsa da Fundação Rockefeller para pesquisar os arquivos dos processos relacionados ao *Caso da Sleepy Lagoon*, com o objetivo de então criar uma peça que colocasse em foco não só os motins da década de 1940 e os processos ligados ao crime ocorrido em *Sleepy Lagoon*, como também questões cadentes do

De Weiss: *Die Ermittlung* (1965; em português, *A Investigação*) – baseada nos julgamentos de oficiais nazistas que participaram do genocídio em Auschwitz (os julgamentos ocorreram em Frankfurt, entre 1963 e 1965).

De Kipphardt: *In der Sache J. Robert Oppenheimer* (1964; *No que diz respeito a J. Robert Oppenheimer*) – que recria o interrogatório sofrido por Oppenheimer, realizado pelo House of Un-American Activities Committee (Comitê de Atividades Antiamericanas).

presente. Portanto, o intuito maior não era rever o processo e se ater minuciosamente a fatos verídicos na feitura da peça, mas utilizar os elementos históricos que cercaram o processo para discutir a condição *chicana* nos Estados Unidos da década de 1940, e também na de 1970, momento histórico em que a peça é desenvolvida.

Portanto, é bom desde já estabelecer, resumidamente, algumas das principais diferenças entre o caso real da *Sleepy Lagoon* e a forma como ele é desenvolvido em *Zoot Suit*¹⁹⁷:

- Primeiramente, os nomes dos dois personagens principais envolvidos no caso foram modificados – o rapaz assassinado, Jose Diaz, é nomeado na peça como Jose Williams; o verdadeiro líder da gangue *38th Street*, Henry Leyvas, é chamado na peça de Henry Reyna.
- Dois temas expostos como centrais no texto – a tentativa por parte do juiz e da promotoria de influir no resultado do julgamento ao impedir os rapazes de tomar banho, trocar de roupas ou cortar o cabelo antes das sessões perante o júri, e a cobertura sensacionalista e parcial da imprensa – realmente fizeram parte dos eventos que cercaram o julgamento.
- Assim como mostrado na peça, em inúmeras ocasiões os réus foram impedidos de se comunicar com seus advogados.
- O Comitê mencionado na peça, formado para a defesa dos rapazes e que contava como o apoio de famosos artistas de Hollywood como Orson Wells e Rita

¹⁹⁷ Para uma compreensão aprofundada dos fatos relacionados ao *Caso de Sleepy Lagoon*, a seguinte bibliografia pode ser consultada:

ACUÑA, Rodolfo. *Occupied America, A History of Chicanos*. New York: Longman, 2000, p. 268-271.

MAZÓN, Mauricio. *The Zoot Suit Riots: The Psychology of Symbolic Annihilation*. Austin: University of Texas Press, 2005.

PAGÁN, Eduardo Obregón. *Murder at the Sleepy Lagoon: Zoot Suit, Race & Riot in Wartime L.A.* Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2003.

Hayworth, também existiu nos eventos reais. As famílias dos rapazes condenados também participaram da campanha de arrecadação de fundos para a continuidade do processo.

- Na decisão judicial do primeiro julgamento, nove rapazes, entre eles Henry Leyvas, foram condenados a cinco anos de prisão. Em *Zoot Suit*, Henry Reyna e seus companheiros são condenados à prisão perpétua, com a observação, feita pelo juiz, de que eles escaparam da pena de morte por “consideração às suas famílias”.
- A família de Henry Reyna construída na peça possui características similares às da família de Henry Leyvas – que tinha uma irmã chamada Guadalupe “Lupe” Leyvas e um irmão, Seferino, que estava nas forças armadas. Ele tinha outros irmãos, que não são desenvolvidos como personagens na peça. As ações ocorridas no ambiente familiar não estão ligadas à história da família Leyvas, mas servem de gancho para colocar em cena discussões pertinentes à sociedade *chicana*.
- Na peça de Valdez, a personagem Della, namorada de Henry, é enviada ao instituto correcional de Ventura. Após o julgamento real, cinco garotas próximas aos rapazes da *38th Street* também foram encaminhadas ao instituto – que, segundo Alice McGrath (a personagem real que inspirou a Alice Bloomfield de *Zoot Suit*), tinha uma reputação pior do que a Prisão de San Quentin.

Ao trabalhar fato e ficção concomitantemente, Valdez procurava extrair de cada gênero os temas mais relevantes para a construção de um conjunto de discussões que refletissem alguns dos principais problemas que cercavam a sociedade *chicana* tanto no período que a peça aborda quanto no momento em que ela é desenvolvida. Para alcançar

esse objetivo, Valdez lança mão da estrutura documental em inúmeras passagens ao longo do texto. Neste segmento do trabalho, iremos expor e discutir alguns exemplos que consideramos os mais relevantes.

A concepção do cenário já funciona como um sumário dos elementos formais de *Zoot Suit*:

The giant *facsimile* of a newspaper front page serves as a drop curtain.

The huge masthead reads: *LOS ANGELES HERALD EXPRESS Thursday, June 3, 1943.*

A headline cries out: *ZOOT-SUITER HORDES INVADE LOS ANGELES. US NAVY AND MARINES ARE CALLED IN.*

Behind this are black drapes creating a place of haunting shadows larger than life. The somber shapes and outlines of pachuco images hang subtly, black on black, against a black ground of heavy fabric evoking memories and feelings like an old suit hanging forgotten in the depths of a closet somewhere, sometime... Below this is a sweeping, curving place of levels and rounded corners with the hard, ingrained brilliance of countless spit shines, like the memory of a dance hall.¹⁹⁸

Essa descrição do cenário já indica:

1 – A influência da técnica do *Living Newspaper* ao longo do texto, apontando o caráter documental da peça.

2 – A influência da estética dos *Mitos*, percebida nas imagens dos *pachucos* que flutuam no palco. Além disso, essa apresentação do cenário evoca um sentimento espiritual

¹⁹⁸ VALDEZ, Luis. *Zoot Suit and Other Plays*. Houston: Arte Público Press, 1992, p. 24

Um *facsimile* gigante da primeira página de um jornal serve como uma cortina de primeiro plano.

No enorme cartaz pode-se ler: *LOS ANGELES HERALD EXPRESS Quinta-feira, 3 de junho de 1943.*

Uma manchete anuncia de forma espetaculosa: *HORDAS DE ZOOT-SUITERS INVADEM LOS ANGELES. A MARINHA AMERICANA E SOLDADOS SÃO CONVOCADOS.*

Atrás da manchete, há cortinas negras criando um ambiente de sombras gigantes e sinistras. As silhuetas sombrias e contornos de imagens de *pachucos* flutuam sutilmente, preto no preto, contra um fundo de tecidos pesados que evoca memórias e sentimentos como um velho terno pendurado e esquecido nos fundos de um armário em algum lugar, em algum tempo distante... Abaixo deste está um espaço fluído e cheio de curvas, com plataformas redondas, com o duro, arraigado brilho de inúmeros tablados iluminados, como a memória de um salão de danças.

e ritualístico, através do jogo de sombras (que lembra técnicas expressionistas da arte) e de imagens que lembram contornos fluídos e memórias diluídas (que, por sua vez, evocam técnicas impressionistas).

3 – Que a peça será também, parcialmente, um musical.

No prólogo, o Pachuco, ao emergir através do jornal rasgado por um canivete, também anuncia que a peça lida com um material documental:

(El PACHUCO sai do personagem e se dirige à platéia em um inglês perfeito.)

EL PACHUCO:

Ladies and gentleman
 The play you are about to see
 is a construct of fact and fantasy.
 The Pachuco Style was an act in Life
 and his language a new creation.
 His will to be was an awesome force
 eluding all documentation.
 A mythical, quizzical, frightening being
 precursor of revolution
 Or a piteous, hideous heroic joke
 deserving of absolution?
 I speak as an actor on the stage.
 The Pachuco was existential
 for he was an Actor in the streets
 both profane and reverential.
 It was the secret fantasy of every bato
 in or out of the Chicanada
 to put on a Zoot Suit and play the Myth
 más chucote que la chingada.
 (Puts hat back on and turns.)

Pos órale!¹⁹⁹

Essa seqüência de abertura, com uma estrutura bem característica do teatro documental, no qual ator pede a reflexão da platéia, tem a função de expor o objetivo da “investigação” que será levantada durante a peça: El Pachuco estabelece que o material irá lidar com uma reflexão sobre a vida dos *pachucos* – ou seja, sobre a sociedade *chicana* –, o que é mais abrangente do que uma revisão do processo e dos motins ocorridos na década de 1940. Sem sequer mencionar o Caso da *Sleepy Lagoon* ou os *Motins de Zoot Suit*, El Pachuco reforça esse objetivo. Ele também já estabelece que a peça não irá ser uma construção sustentada fielmente nos eventos e fatos ocorridos durante o julgamento e os motins.

Uma das cenas de *Zoot Suit* que melhor exemplificam o uso das técnicas dos *Living Newspapers* pode ser observada neste trecho:

¹⁹⁹ VALDEZ, Luis. *Zoot Suit and Other Plays*. Houston: Arte Público Press, 1992, p. 25-26.

EL PACHUCO:

Senhoras e senhores
 a peça que vocês irão assistir
 é uma construção de fatos e fantasias.
 O Estilo do Pachuco era um ato em Vida
 e sua linguagem uma nova criação.
 Sua vontade de “ser” era de uma força incrível
 desafiando a história documentada.
 Um ser mítico, questionador, assustador
 precursor da revolução
 ou uma comovente, terrível piada heróica
 que merece uma absolvição?
 Eu falo como um ator no palco.
 O Pachuco foi um ser existencial
 porque ele era um Ator das ruas
 tanto profano quanto reverencioso.
 Era a fantasia secreta de cada *bato* louco
 de dentro ou de fora da Chicanada
 vestir um *Zoot Suit* e interpretar o Mito
 com grande astúcia.
 (Põe seu chapéu e dá meia volta.)
 Vamos lá!

(Após os membros da gangue *38th Street* serem presos pela primeira vez.)

LT. EDWARDS: Spread! (The PACHUCOS turn upstage in a line with their hands up. The sirens fade and give way to the sound of a teletype. The *pachucos* turn and form a lineup, and the PRESS starts shooting pictures as HE speaks.)

PRESS: The City of the Angels, Monday, August 2, 1942. *The Los Angeles Examiner*, Headline:

THE LINEUP: (In chorus.) Death Awakens *Sleep Lagoon*. (Breath.) LA Shaken by Lurid 'Kid' Murder.

PRESS: The City of the Angels, Monday, August 2, 1942. *The Los Angeles Times*, Headline:

THE LINEUP: One Killed, Ten Hurt in Boy Wars: (Breath.) Mexican Boy Gangs Operating within city.

PRESS: The City of the Angels, Monday, August 2, 1942. *The Los Angeles Herald Express*, Headline:

THE LINEUP: Police Arrest Mexican Youths. Black Widow Girls in Boy Gangs.

PRESS: The City of the Angels...

PACHUCO: El Pueblo de Nuestra Señora La Reina de Los Ángeles de Porciúncula, pendejo.²⁰⁰

Essa cena emprega uma técnica comum ao *Living Newspaper*, que é a de intercalar a fala da imprensa com a das massas – neste caso, acuadas pela polícia, sendo obrigadas a

²⁰⁰ VALDEZ, Luis. *Zoot Suit and Other Plays*. Houston: Arte Público Press, 1992, p. 28.

LT. EDWARDS: Em fila! (Os PACHUCOS vão para o fundo do palco em fila, com as mãos para cima. Os barulhos das sirenes vão diminuindo e dando lugar ao som de um teleimpressor. Os *pachucos* dão meia volta e formam um alinhamento, e a IMPRENSA começa a tirar fotos enquanto ELE fala.)

IMPRENSA: A Cidade dos Anjos, Segunda, 2 de agosto, 1942. *The Los Angeles Examiner*, Manchete:

O ALINHAMENTO: (Em coro.) A Morte Desperta *Sleep Lagoon*. (Respirando.) Los Angeles Abalada por Chocante Assassinato de 'Menino'.

IMPRENSA: A Cidade dos Anjos, Segunda, 2 de agosto, 1942. *The Los Angeles Times*, Manchete:

O ALINHAMENTO: Um Morto, Dez Feridos na Guerra dos Meninos: (Respirando.) Gangues de Rapazes Mexicanos Operam na Cidade.

IMPRENSA: A Cidade dos Anjos, Segunda, 2 de agosto, 1942. *The Los Angeles Herald Express*, Manchete:

O ALINHAMENTO: A polícia prende jovens mexicanos. Garotas Viúvas Negras em Gangues de Rapazes.

IMPRENSA: A Cidade dos Anjos...

PACHUCO: El Pueblo de Nuestra Señora La Reina de Los Ángeles de Porciúncula, pendejo.

assumir um discurso que não é o seu. Esse trecho revela um dos aspectos mais discutidos do *Caso da Sleepy Lagoon* e dos *Motins de Zoot Suit*, que foi o grau de sensacionalismo empregado pela imprensa ao noticiar estes eventos. Manuel Ruiz faz uma análise da atitude da polícia e da imprensa nesse período:

Ao invés de prender dois ou três arruaceiros por perturbar a paz em um salão de danças, as autoridades prenderam, em uma ocasião, o grande número de vinte e dois rapazes... Sempre que um grupo de jovens, mesmo a partir do menor pretexto, podia ser enquadrado numa batida policial, os jovens eram presos... Naturalmente, o procedimento de prisão por atacado criava uma imagem distorcida. Embora a taxa de condenações por delinqüência juvenil não tivesse aumentado em nenhum outro período similar entre os jovens de origem mexicana... a imprensa continuou a colocar ênfase nas prisões em grupo... o público recebeu a imagem de gangues errantes compostas por jovens alterados pela maconha e sedentos por sangue, cometendo incêndios, estupros e roubos.²⁰¹

Os jornais ligados a William Randolph Hearst, particularmente, conduziram uma campanha de difamação de grandes proporções contra a comunidade *chicana* – fato que é abordado pela personagem de Alice Bloomfield em *Zoot Suit*:

ALICE: I'm talking about you, Henry Reyna. And what the regular press has been saying. Are you aware you're in here just because some big shot up in San Simeon wants to sell more papers? It's true.

HENRY: So?

ALICE: So, he is the man who started this Mexican Crime Wave stuff. Then the police got into the act. Get the picture?²⁰²

²⁰¹ RUIZ, Manuel. *Latin American Juvenile Delinquency in Los Angeles: Bomb or Bubble*. Transcrito em *Carey McWilliams Papers*, Special Collections, University of California, Los Angeles Research Library, p.2. Trecho citado em: ROSALES, F. Arturo. *Chicano! The History of the Mexican American Civil Rights Movement*. Houston: Arte Publico Press, 1997, p. 102.

²⁰² VALDEZ, Luis. *Zoot Suit and Other Plays*. Houston: Arte Público Press, 1992, p. 49.

ALICE: Eu estou falando sobre você, Henry Reyna. E o que a imprensa tem dito. Você tem consciência de que está aqui somente porque um figurão lá de San Simeon quer vender mais jornais? É verdade.

HENRY: E daí?

A onda de difamações direcionada à comunidade *chicana* nesse período deve ser compreendida em sua relação com os processos de xenofobia característicos especialmente (mas não apenas) dos tempos de guerra. Portanto, o fato de o *Caso da Sleepy Lagoon* e de os *Montins de Zoot Suit* terem ocorrido durante a Segunda Guerra Mundial não pode ser entendido como mero acaso – ao contrário, esses eventos históricos estão intrinsecamente relacionados. Em *The Zoot Suit Riots: The Psychology of Symbolic Annihilation*, um dos mais elogiados estudos tanto dos *Motins de Zoot Suit* quanto do *Caso da Sleepy Lagoon*, Maurício Mazón expõe o clima político da época:

Uma das principais impressões geradas pelo julgamento foi a da necessidade de defender os Estados Unidos de inimigos externos ou internos. Havia pequena evidência física para sustentar as acusações tanto de infiltração japonesa quanto nazista da costa oeste no final de 1942 (embora rumores da existência de submarinos japoneses espiões tenham continuado até após a guerra). O julgamento de *Sleepy Lagoon* forneceu um objeto de ódio substituto para uma *home front*²⁰³, onde o inimigo real estava muito distante e começando a retirar-se. O esforço de guerra substituto da população civil foi um tipo de luxo psicológico em um momento em que o inimigo real estava em confronto com os Aliados. Enquanto a guerra evocava sentimentos de solidariedade e de ações em comunidade em um segmento da população, da mesma forma ela evocava sentimentos opostos de desintegração, catástrofe e aniquilação iminente em outro segmento.²⁰⁴

Outro momento de enorme relevância em que as técnicas de docudrama são utilizadas em *Zoot Suit* se dá quando a Imprensa ocupa a posição da promotoria e a polícia

ALICE: Pois é, ele é o homem que começou essa coisa de Ondas de Crimes Mexicanos. E então a polícia entrou no jogo. Entende a situação?

²⁰³ Termo que designa os civis que permanecem em seu país, durante a guerra, e apóiam o exército nacional.

²⁰⁴ MAZÓN, Maurício. *The Zoot Suit Riots: The Psychology of Symbolic Annihilation*. Austin: University of Texas Press, 2005, p. 26.

ocupa a posição do Juiz (o mesmo ator que interpreta o Juiz também interpreta Lieutenant Edwards):

JUDGE: Please proceed. (*Signals the PRESS*).

PRESS: Your Honor...

GEORGE: (*Moving in immediately.*) If the Court please, it was reported to me on Friday that the District Attorney has absolutely forbidden the Sheriff's Office to permit these boys to have clean clothes or haircuts. Now, it's been three months since the boys were arrested...

PRESS: (*Jumpin' in.*) Your Honor, there is testimony we expect to develop that the 38th Street Gang are characterized by their style of haircuts...

GEORGE: Three months, Your Honor.

PRESS: ... the thick heavy heads of hair, the ducktail comb, the pachuco pants...

GEORGE: Your Honor, I can only infer that the Prosecution... is trying to make these boys look disreputable, like mobsters.

PRESS: Their appearance is distinctive, Your Honor. Essential to the case.

GEORGE: You are trying to exploit the fact that these boys look foreign in appearance! Yet clothes like these are being worn by kids all over America.

PRESS: Your Honor...

JUDGE: (*Bangs the gavel.*) I don't believe we will have any difficulty if their clothing becomes dirty.

GEORGE: What about the haircuts, Your Honor?

JUDGE: (*Ruling.*) The zoot haircuts will be retained throughout the trial for purposes of identification of defendants by witnesses.²⁰⁵

²⁰⁵ VALDEZ, Luis. *Zoot Suit and Other Plays*. Houston: Arte Público Press, 1992, p. 52-53.

JUIZ: Por favor, prossigam. (Faz um sinal para a IMPRENSA).

IMPRENSA: Vossa Excelência...

GEORGE: (Interrompendo imediatamente.) Se a corte der licença... Me avisaram, na sexta-feira, que o promotor proibiu completamente que a delegacia permitisse que estes rapazes cortassem o cabelo ou usassem roupas limpas. Bem, já faz três meses desde que os rapazes foram presos...

IMPRENSA: (Interrompendo.) Vossa Excelência, há testemunhos, que nós abordaremos, que a *38th Street Gang* é caracterizada por este estilo de cabelo...

GEORGE: Três meses, Vossa Excelência.

IMPRENSA: ...corte de cabelo no estilo *ducktail*, calças nos estilo *pachuco*...

GEORGE: Vossa Excelência, só me resta entender que a promotoria... Está tentando fazer esses rapazes parecerem desonrados, como mafiosos.

IMPRENSA: A aparência deles é característica, Vossa Excelência. Essencial ao caso.

Ao substituir a promotoria pelo personagem da Imprensa e ao determinar que o mesmo ator deve representar tanto a polícia, através da figura de Lieutenant Edwards, quanto o juiz do caso, Valdez estabelece uma forte construção simbólica que dá conta de expressar a forma parcial com que a justiça, a polícia e a imprensa se uniram não só para criar um prejulgamento repleto de estereótipos, mas também para finalmente condenar os rapazes em um caso que se tornaria notório pela falta de evidências. Com essa construção simbólica, Valdez sintetiza, na verdade, a violência dos inúmeros setores da direita que contribuíram para essa condenação – a lista de envolvidos é tão extensa que a peça não daria conta de abordar ou mencionar todos de forma específica. Apesar de o comitê estabelecido para defender os rapazes presos contar com muitas figuras poderosas de Hollywood, a indústria do cinema também teve sua cota de participação no intento de condenar os réus. Anthony Quinn, um dos membros do comitê, foi pressionado pelo produtor de cinema Darryl Zanuck para que deixasse a iniciativa, já que havia suspeitas de que o comitê era controlado por comunistas. O ator não se intimidou com a posição do diretor da 20th Century Fox – o que poderia, eventualmente, custar-lhe trabalhos e oportunidades²⁰⁶. O comitê de investigação de atividades comunistas da Califórnia, *The California Committee on Un-American Activities*, também empreendeu uma forte campanha em prol da acusação dos rapazes de *Sleepy Lagoon*, cuja estratégia era acusar e investigar os membros do *Sleepy Lagoon Defense Committee*. Segundo Rodolfo Acuña:

GEORGE: Você está tentando explorar o fato de que esses rapazes têm aparência estrangeira! Mesmo assim, esse tipo de roupa está sendo usado por garotos por toda parte dos Estados Unidos.

IMPRENSA: Vossa Excelência...

JUIZ: (Bate o martelo.) Eu não acho que haverá qualquer problema por conta das roupas estarem sujas.

GEORGE: E a respeito dos cortes de cabelos, Vossa Excelência?

JUDGE: (Decidindo.) Os cabelos à moda *zoot* permanecerão com o mesmo corte através do julgamento, com o propósito de facilitar a identificação dos réus pelas testemunhas.

²⁰⁶ QUINN, Anthony. *The Original Sin: a Self-Portrait by Anthony Quinn*. New York: Little, Brown and Company, 1972, p. 81-85.

O *California Committee on Un-American Activities*, dirigido pelo Senador Jack Tenney, investigou o comitê, acusando-o de ser uma organização comunista e afirmando que Carey McWilliams²⁰⁷ tinha ‘inclinações comunistas’ porque ele se opunha à segregação e era a favor da miscigenação. Autoridades, incluindo o FBI, conduziram uma vigilância cerrada do comitê e de seus grupos de apoio, como *El Congreso de los Pueblos de Habla Español* (O Congresso dos Nativos da Língua Espanhola). O FBI o enxergava como uma frente comunista, afirmando que ele ‘se opunha a qualquer tipo de discriminação contra mexicanos’.²⁰⁸

Além das organizações governamentais ou privadas implicadas na campanha anti-*chicana* citadas na peça ou nesta pesquisa, inúmeras outras organizações (jornais, redes de TV, entidades políticas conservadoras etc.) participaram da formação de uma propaganda desfavorável e racista – um conjunto tão extenso que não pôde ser completamente abordado pela peça de Valdez. Daí a importância de o personagem da Imprensa ser construído de forma quase onipotente, carregando o poder advindo não só dos meios de comunicação, mas também da polícia e da justiça.

Por fim, é importante lembrar que, ao tratar da forma do docudrama presente em *Zoot Suit*, existem muitas outras passagens na peça de Valdez que poderiam ser analisadas em nossa pesquisa e que apresentam tanto discussões de grande importância quanto características formais das mais interessantes – em relação a este último elemento, poderíamos citar outras duas passagens em especial: quando Henry observa sua mãe estendendo folhas de jornal no varal, como se fossem roupas e as cenas de massa construídas na representação dos *Motins de Zoot Suit* (ato 2, cena 6) e do final da Segunda

²⁰⁷ Escritor, jornalista e advogado norte-americano, ativista em várias causas de cunho progressista e um dos líderes do *Sleepy Lagoon Defense Committee*.

²⁰⁸ ACUÑA, Rodolfo. *Occupied America, A History of Chicanos*. New York: Longman, 2000, p. 270. (A citação de Acuña é retirada de *Citizen’s Committee for the Defense of Mexican-American Youth, The Sleepy Lagoon Case*, Los Angeles: 1942, p. 21).

Guerra Mundial (ato 2, cena 8), nas quais a Imprensa está sempre presente para dar a sua versão dos fatos. Entretanto, como o docudrama não constitui nosso único foco de pesquisa em *Zoot Suit*, foi necessário fazer um recorte e analisar apenas algumas das passagens que utilizam a técnica do teatro documental nessa peça.

3.5. Retomando o *Mito* e o Pachuco como representação da consciência do Povo Chicano

3.5.1. Sobre o gênero *Mito*

Após os anos de militância política em que os *Actos* foram desenvolvidos pelo *Teatro Campesino*, o grupo passou por uma transformação radical, abandonando as peças agitativas e iniciando uma extensa pesquisa sobre os rituais astecas e maias (compreendidos como a forma ancestral do teatro do povo mexicano) e sobre os autos sacramentais do período da colonização do México. Essa pesquisa sustentou a criação de um novo gênero de teatro dentro do grupo, o *Mito*. Este gênero foi desenvolvido especialmente entre os anos de 1970 e 1975 (mas o grupo já o experimentara anteriormente, em 1967, com *Dark Root Of a Scream*), e entre suas principais encenações podemos citar:

- *Dark Root of a Scream* (1967), mistura de *Acto* e *Mito* que aborda a Guerra do Vietnam.

- *Bernabé* (1970), *mito* com fortes tons ritualísticos, que será discutido com mais profundidade neste seguimento da pesquisa.
- *La Virgen del Tepeyac* (1971), que aborda a aparição da Virgem de Guadalupe.
- *La Gran Carpa de los Rasquachis*²⁰⁹ (1973), uma mistura de *Mito, corrido, acto, carpa* e *commedia dell'arte*, com fortes tons de comédia e que abordava a trajetória de Jesús Pelado Rasquachi – um desprovido mexicano que cruza a fronteira em busca de uma vida melhor. O paralelo com a vida de Cristo é construído de forma bem-humorada, e o mesmo ator que interpreta Cristo também interpreta o deus Quetzalcoatl²¹⁰.
- *El Fin del Mundo* (1974), segundo Jorge Huerta um dos *mitos* que sofreram as mais drásticas modificações em suas inúmeras rerepresentações, cuja forma foi também influenciada pelo *acto, corrido* e *commedia*, representa um dos *mitos* mais ritualísticos, misteriosos, abstratos e de difícil compreensão de *El Teatro*²¹¹.
- *Baile de Los Gigantes* (1974), um *mito* contado por meio de danças e rituais, inspirado no *Popol Vuh*, obra escrita na língua quíchua com as narrativas mitológicas do Império Maia.

Historicamente, a transferência de *actos* para *mitos* coincide com o arrefecimento dos movimentos sociais no início da década de 1970 nos Estados Unidos. O momento simbólico desse arrefecimento no *Mexican American Civil Rights Movement* pode ser expressado pelos eventos da passeata organizada pelo *Chicano Moratorium Committee* em 29 de agosto de 1970, quando 30.000 civis que protestavam contra a Guerra do Vietnam

²⁰⁹ Que pode ser traduzida como “A Grande Carpa dos Desprovidos” ou “A Grande Carpa dos Vagabundos”.

²¹⁰ Deus asteca da criação, cujo corpo é representado pela mistura das formas de um pássaro e de uma serpente.

²¹¹ HUERTA, Jorge. *Chicano Theater: Themes and Forms*. Ypsilant, Michigan: Bilingual Press, 1982, p. 207-213.

foram violentamente acuados pela polícia, e que culminou com a morte de um militante.

Valdez comenta a ressonância desse período histórico no grupo:

Os dias de gritar *chicano power* com os punhos cerrados estão mortos... mas só porque algo morre, não significa que não possa renascer de outra forma – já que a morte é o fim de um ciclo e o começo de outro. Nós respondemos ao ódio da sociedade com a negação ao ódio: muito mais pode ser feito através do poder humanizador das artes do que das armas nesta América.²¹²

O *mito* é, possivelmente, o gênero de análise mais complexo dentre todas as diversas formas teatrais desenvolvidas pelo teatro campesino. Isso se explica por vários fatores:

- Nem todos os *mitos* estão disponíveis em textos, o que prejudica sua análise. Vários *mitos* foram fortemente modificados ao longo do tempo, a cada nova encenação. Por isso, mesmo nos textos que foram publicados, é difícil trabalhar com um referencial único quando é sabido que as encenações tiveram características muito diversas umas das outras.
- Os *mitos*, considerados em sua totalidade, não apresentam um conjunto de idéias formais e temáticas muito coeso, como os *actos*. Ao contrário, são completamente diversos uns dos outros.
- Como em quase todos os trabalhos do *Teatro Campesino* e de Luis Valdez, as referências a inúmeros outros gêneros teatrais são muitas e complexas.

O estudo em profundidade dos *mitos* não faz parte dos objetivos desta pesquisa. Entretanto, é preciso estabelecer uma visão geral desse gênero para, posteriormente,

²¹² MORTON, Carlos. La Serpient Sheds its Skin – The Teatro Campesino. *The Drama Review*, v. 18, p. 73, 1974.

analisar em quais aspectos ele contribui para a criação de *Zoot Suit*.

Os *mitos* foram analisados mais extensivamente por Jorge Huerta e Arturo C. Flores²¹³, nos quais nos pautaremos por estas pesquisas para expor uma visão objetiva do gênero.

Como Huerta defende, a principal característica do *mito* é a sua busca pelo resgate da espiritualidade do povo *chicano* e dos teatros ritualísticos astecas e maias, assim como dos autos sacramentais cristãos do período da colonização:

O povo mexicano tem uma tradição ininterrupta de drama folclórico cristão que remonta até a época da Conquista Espanhola do México, no século XVI. Para Luis Valdez, qualquer estudo do teatro *chicano* deve incluir não apenas o teatro espiritual da fé cristã, mas também o teatro ritualístico sagrado dos astecas e dos maias, assim estendendo a tradição para um período ainda anterior.

Huerta também estabelece que essa não é uma prática específica do *Teatro Campesino*:

Embora a maioria dos dramaturgos e grupos de teatro *chicanos* tenham se preocupado com temas seculares, alguns têm examinado a espiritualidade do povo mexicano, continuando um padrão que está firmemente enraizado na cultura do bairro e na fé das pessoas.²¹⁴

Huerta lembra que já existiam pequenas trupes de teatro no império asteca, que faziam de fato um teatro que ia além dos rituais sagrados. Essas trupes viajavam o país

²¹³ As pesquisas de Huerta e Flores estão em:

FLORES, ARTURO C. *El Teatro Campesino de Luis Valdez*. Madrid: Editorial Pliegos, 1990.

HUERTA, JORGE. *Chicano Drama: Performance, Society and Myth*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

HUERTA, Jorge. *Chicano Theater: Themes and Forms*. Ypsilant, Michigan: Bilingual Press, 1982.

²¹⁴ HUERTA, Jorge. *Chicano Theater: Themes and Forms*. Ypsilant, Michigan: Bilingual Press, 1982, p. 187. O trabalho de Huerta também faz um breve e interessante resumo de parte da história dos teatros maias, astecas e cristãos (p. 187-195).

apresentando dramatizações do folclore asteca, como representações dos mitos de Huitzilopochtli²¹⁵ e Quetzalcoatl. Já os Maias deixaram um único vestígio de uma peça que pode ser considerada uma tragédia pagã, de certa forma comparável em estrutura e forma às tragédias gregas, intitulada *Rabinal Achí (O Guerreiro de Rabinal*²¹⁶)²¹⁷. Já os autos sacramentais foram introduzidos na cultura mexicana tão logo padres e frades iniciaram o processo de conversão dos nativos – inicialmente em língua espanhola, e progressivamente na língua nativa, à medida que ela era assimilada pelos religiosos. Entre os autos mais antigos, Huerta cita *Los Pastores* (1526) e *El Juicio Final* (1533). Segundo o autor, os autos combinavam as estruturas das Moralidades e dos Mistérios Medievais, os personagens eram compostos com seres terrestres, espirituais (anjos, santos) e figuras alegóricas, e o inferno era um dos mais constantes temas²¹⁸. Autos sacramentais são comuns até os dias de hoje, principalmente em feriados católicos como a Páscoa e o Natal – neste último, *Los Pastores* ainda é um dos autos mais encenados, obviamente com adaptações bastante diferentes dos autos da colonização.

Certamente, a transição do *acto* para o *mito* gerou polêmicas das mais passionais. Quando *El Teatro* decidiu montar o *mito* intitulado *La Virgen del Tepeyac*²¹⁹ em dezembro de 1971, uma versão da história da Virgem de Guadalupe, muitos intelectuais e artistas o acusaram de ter-se afastado de uma visão política do teatro²²⁰.

Uma das críticas mais contundentes partiu do dramaturgo brasileiro Augusto Boal, que, ao comentar *La Gran Carpa de Los Rasquachis*, afirmou: “Um teatro popular não tem o

²¹⁵ O deus asteca da guerra e do sol.

²¹⁶ Cidade maia.

²¹⁷ HUERTA, op. cit., p. 188-189.

²¹⁸ Ibidem, p. 190.

²¹⁹ Tepeyac é o nome da colina onde São Juan Diego disse ter visto a Virgem de Guadalupe em dezembro de 1531.

²²⁰ HUERTA, Jorge. *Chicano Theater: Themes and Forms*. Ypsilant, Michigan: Bilingual Press, 1982, p. 193.

direito de apresentar a seus expectadores soluções espirituais. Seu principal dever é mostrar o contrário”²²¹. Apesar de sua obra monumental, que inclui a criação do *Teatro do Oprimido* – possivelmente a mais radical e intensa experiência de teatro político das últimas décadas – , Boal não pode vislumbrar a necessidade e o direito de expressão de raízes culturais e religiosas caras ao *Teatro Campesino*.

A todas as críticas recebidas, Valdez contra-argumentou que *El Teatro Campesino* sentia a necessidade de se comunicar com um público que se preocupava mais com questões espirituais do que sociais – e que era ignorado pelo movimento político. Para Valdez, que havia recém-estabelecido o *Teatro Campesino* na comunidade rural de San Juan Bautista, era preciso compartilhar com a nova comunidade o fundamento espiritual do grupo²²². Valdez também escreveu o poema épico *Pensamiento Serpentino* em 1973, onde expressa sua crença na unidade entre o pensamento e a vivência política e religiosa.

Como comentamos anteriormente, os *mitos* eram muito diversos entre si, cada um apresentando temáticas e construções formais próprias. Como é impossível abordar toda essa diversidade sem fugir do objetivo da pesquisa, iremos nos deter com maior atenção no *mito Bernabé* – já que a influência do gênero em *Zoot Suit* tem maior relação com este *mito* em especial.

Bernabé, encenado pelo *Teatro Campesino* em 1970, é fruto de uma dramaturgia individual de Luis Valdez. Portanto, o autor não só começava a se dedicar a um teatro de caráter completamente diverso do caráter agitativo dos *actos* – onde o centro não é mais o homem em sua concepção material, mas sim em sua concepção espiritual –, como também se afastava da criação coletiva do grupo.

²²¹ BOAL, Augusto. *Técnicas Latinoamericanas de Teatro Popular*. México, DF: Editora Nueva Imagen, 1982, p. 166.

²²² HUERTA, Jorge. *Chicano Theater: Themes and Forms*. Ypsilant, Michigan: Bilingual Press, 1982, p. 193.

Em *Bernabé*, Valdez segue o caminho do personagem principal em sua transformação de “loquito del pueblo” a “filho do sol” (filho do Deus do Sol, Huitzilopochtli). Nessa passagem, Bernabé, o arquétipo do *Chicano*, procura criar uma cumplicidade espiritual com a “Mãe Terra”, La Tierra. Apesar de o tema principal do *mito* ser a transformação espiritual de Bernabé, o tema das dificuldades econômicas da comunidade *chicana* também se faz presente – assim, este *mito* mantém parcialmente alguma relação com os *actos*, cujo objetivo era de denúncia. Outros aspectos formais e temáticos também aproximam os *actos* de *Bernabé*: a personagem de *La Luna*, uma deusa asteca, aparece vestida como uma *Zoot Suiter* dos anos 1940; *La Tierra* se veste de “Adelita”, nome dado às mulheres que se juntaram aos combatentes da Revolução Mexicana; temas como machismo, feminismo e exploração do trabalho, anteriormente abordados nos *actos*, permeiam as discussões apresentadas em *Bernabé*. Assim, o personagem principal do *mito* transita entre o universo terreno (a vida no *barrio*) e o espiritual (o dos deuses astecas). Na conclusão do *mito*, dá-se a entender que o Bernabé terreno morre, mas que o seu espírito prossegue em uma jornada mítica, mais poderosa e completa que a do mundo terreno²²³. Para Huerta, *Bernabé*, apesar de se preocupar mais com o destino espiritual do personagem do que com as questões concretas do cotidiano da sociedade *chicana*, não se afasta completamente de uma função política:

Através da história, a peça lembra o público que o homem tem violado a terra ao roubar seus recursos e destruir suas belezas naturais. Ao pedir ao humilde campesino que dê sua vida por La Tierra, Valdez faz uma solicitação bastante difícil, que contrasta violentamente com a convocação original do *acto* de ‘juntar-se ao Sindicato’. É isto que separa este *mito* dos *actos* anteriores: a solução torna-se simbólica, expressada em figuras alegóricas que representam forças naturais. A luta de Bernabé representa

²²³ Análises do *mito Bernabé* podem ser encontradas nos dois estudos de Huerta e no estudo de Flores citados anteriormente.

uma tensão interior cujo terreno de batalha está, na verdade, na mente de cada observador. O *acto* depende do apoio de um público politicamente consciente, enquanto o *mito* demanda uma compreensão espiritual. A peça de Valdez requer entidades antropomórficas; elas não são supra-humanas como os deuses gregos, mas *personas* dos mitos do bairro. O onipresente Pachuco e a lendária Adelita são ambas figuras de respeito e mistério para as pessoas – ambos guerreiros, ambos mal compreendidos. Eles representam o desafio ao sistema, seja a sociedade dos Estados Unidos dominada pelos anglos ou as forças militares deste país ou do México. Adelita faz eco da luta de Pancho Vila na primeira peça de Valdez, transportando o *chicano* de volta ao tempo, para uma verdadeira revolução. Marijuana, que era o tema da canção revolucionária *La Cucaracha* e o motivo musical de *The Shrunken Head of Pancho Vila*²²⁴, representa a provocação de La Luna enquanto ela fuma um cigarro de maconha com Bernabé... Ao contrastar a família humana com a ordem cósmica, Valdez aponta na direção de um maior entendimento dos *chicanos*, de seu papel na história, como um povo com um passado e uma herança do mito. Ninguém, nem mesmo o rico e o poderoso, pode realmente possuir La Tierra, o personagem principal nos avisa; pois o que o homem dela tira, ele terá que devolver ao seu ventre. No fim das contas, o que a peça afirma é que o ‘verdadeiro *chicano*’ lutará contra os latifundiários por La Tierra e, se necessário, morrerá por ela. A peça é, por fim, uma metáfora do famoso decreto de Zapata: ‘A terra pertence a quem nela trabalha’.²²⁵

O personagem Bernabé (ele mesmo um *Pachuco*) representa, assim como o Pachuco de *Zoot Suit*, a formação de uma consciência *chicana* – que, através da espiritualização e do conhecimento de suas raízes, possa enfrentar os desafios da vida no bairro. Em *Zuit Suit*, essa vida em comunidade, ou seja, os desafios impostos à sociedade *chicana*, é bem mais palpável e objetiva do que o mundo espiritual de *Bernabé*. Entretanto, em ambas as peças a

²²⁴ A primeira peça de Valdez, *A Cabeça Encolhida de Pancho Vila*.

²²⁵ HUERTA, Jorge. *Chicano Theater: Themes and Forms*. Ypsilant, Michigan: Bilingual Press, 1982, p. 198-199.

figura do Pachuco deve igualmente ajudar na construção da consciência que deverá guiar a trajetória do povo *chicano*.

3.5.2. O Mito em *Zoot Suit*

Em *Zoot Suit*, a influência do gênero *mito* pode ser observada no desenvolvimento do personagem do Pachuco, que será o responsável por narrar, discutir, questionar e construir os elementos formadores da consciência, neste caso mais social do que espiritual, do povo *chicano* através do personagem de Henry. As discussões entre Henry e o Pachuco expressam a própria formação dos valores de Henry.

A apresentação do Pachuco já o mostra como um ser de ares míticos:

A switchblade plunges through the newspaper.²²⁶ It slowly cuts a rip to the bottom of the drop. The sounds of 'Perdido', by Duke Ellington. EL PACHUCO emerges from the slit. HE adjusts his clothing, meticulously fussing with his collar, suspenders, cuffs. HE tends to his hair, combing back every strand into a long luxurious *ducktail*²²⁷, with infinite loving pains. Then HE reaches into the slit and pulls out his coat and hat. HE dons them. His fantastic costume is complete. It is a *zoot suit*. HE is transformed into the very image of the pachuco myth, from his pork-pie hat to the tip of his four-foot watch chain. Now HE turns to the audience. His three-soled shoes with metal taps click-clack as HE proudly, slovenly, defiantly makes his way downstage. HE stops and assumes a pachuco stance.²²⁸

²²⁶ Que esconde o fundo do palco.

²²⁷ Um estilo de pentear o cabelo fixando-o para trás com brilhantina, de forma a fazer com que as duas laterais se encontrem, num formato similar ao das penas traseiras de um pato. No Brasil, penteado similar foi chamado de "estilo glostora", em referência à brilhantina Glostora.

²²⁸ VALDEZ, Luis. *Zoot Suit and Other Plays*. Houston: Arte Público Press, 1992, p. 25.

No quadro três do primeiro ato, intitulado “Pachuco Yo”, Henry dialoga com Pachuco, e este funciona como um alter ego que faz emergir, em Henry, reflexões sobre a sociedade chicana. Entre os questionamentos levantados pelo Pachuco, a peça retoma temas recorrentes da fase dos *actos*. O primeiro é o da participação de *chicanos* nos conflitos militares norte-americanos:

HENRY: (*Pause.*) I’m supposed to report for the Navy tomorrow. (THE PACHUCO looks at him with silent disdain.) You don’t want me to go, do you?

PACHUCO: Stupid move, carnal.

HENRY: (Hurt and angered by PACHUCO’s disapproval.) I’ve got to do something.

PACHUCO: Then hang though. Nobody is forcing you to do shit.

HENRY: I’m forcing me, esse – ME, you understand?

PACHUCO: Muy patriotic, eh?

HENRY: Yeah.

PACHUCO: Off to fight for your country.

HENRY: Why not?

PACHUCO: Because this ain’t your country. Look what’s happening all around you. The japs have sewed up the Pacific. Rommel is kicking ass in Egypt but the mayor of L. A. has declared all-out war on Chicanos. On you! Te curas!

HENRY: Órale!

PACHUCO: Qué mamada, no? Is that what you want to go out and die for? Wise up. These bastard paddy cops have it in for you. You’re a marked man.

Um canivete atravessa o jornal. Vagarosamente o jornal é rasgado até a base. Os sons de ‘Perdido’, de Duke Ellington. EL PACHUCO emerge da fenda. ELE arruma suas roupas, meticulosamente cuidando do colarinho, dos suspensórios e do punho da camisa. ELE ajeita o cabelo, penteando cada fio para trás em majestoso estilo *ducktail*, com extremo capricho. E então ELE estende o braço até a fenda e pega seu casaco e chapéu. ELE os veste. Seu fantástico traje está completo. É um *zoot suit*. ELE é transformado na própria imagem do *pachuco*, desde o chapéu arredondado até a ponta da corrente do seu relógio de bolso de 120 centímetros. Agora ELE se volta para a platéia. Seus sapatos de sola tripla com bico de metal fazem *click-clack* enquanto ELE, orgulhosamente, desdenhosamente, desafiadoramente, vai em direção à platéia. ELE pára e assume uma pose de *pachuco*.

They think you are the enemy.²²⁹

Se objetivamente a guerra à qual o Pachuco se refere é a Segunda Guerra Mundial, é preciso lembrar que o tema, no período histórico em que *Zoot Suit* é levada ao palco, tem maior proximidade com a participação de *chicanos* e outras minorias na Guerra do Vietnã – que havia terminado recentemente, em 1975. Portanto, o abandono dos veteranos do Vietnã (*chicanos* ou não) em condições econômicas precárias, muitas vezes influenciadas por distúrbios psicológicos resultantes da guerra, era assunto nacional recorrente nesse período. O Pachuco, além de orientar a consciência de Henry sobre a política de xenofobia interna e externa dos Estados Unidos, também a desperta para a necessidade da luta interna da comunidade *chicana* – mais um tema que havia sido recorrente nos *actos*. O argumento de Henry, que Pachuco deve enfrentar, é estabelecido sobre a idéia do serviço militar como ponte de inserção na sociedade norte-americana:

HENRY: (Smokes, laughs ironically.) I was all set to come back a hero, see? Me la rayo. For the first time in my life I really thought Hank Reyna was going some place.

²²⁹ VALDEZ, Luis. *Zoot Suit and Other Plays*. Houston: Arte Público Press, 1992, p. 30.

HENRY: (Pausa.) Eu devo me apresentar à marinha amanhã. (O PACHUCO o observa em silencioso desdém.) Você não quer que eu vá, quer?

PACHUCO: Decisão estúpida, irmão.

HENRY: (Chateado e irritado com a desaprovação de PACHUCO.) Eu tenho que fazer algo.

PACHUCO: Então segura a barra. Ninguém está te forçando a fazer essa merda.

HENRY: Eu estou me forçando, sacou? EU, entendeu?

PACHUCO: Muy patriótico, hein?

HENRY: É isso aí.

PACHUCO: Vai lutar pelo seu país.

HENRY: Por que não?

PACHUCO: Porque este não é o seu país. Olha o que está acontecendo à sua volta. Os japoneses controlaram o Pacífico. O Rommel está detonando no Egito, mas o prefeito de Los Angeles declarou guerra aos *chicanos*. A você! Acorda!

HENRY: Chega!

PACHUCO: Que exploração, não? É para isso que você quer ir embora e morrer? Fica esperto. Esses bastardos desses policiais brancos te odeiam. Você é um homem marcado. Eles te consideram o inimigo.

PACHUCO: Forget the war overseas, carnal. Your war is in the homefront.

HENRY: (With new resolve.) What do you mean?

PACHUCO: The barrio needs you, carnal. Fight back! Stand up to them with some style. Show the world a Chicano has balls. Hang tough. You can take it. Remember, Pachuco Yo!

HENRY: (Assuming the style.) Com safos, carnal!²³⁰

Após tais questionamentos iniciais, o Pachuco é responsável por manter Henry lutando nos momentos mais decisivos. Em várias passagens pode-se observar a influência da linguagem dos *mitos* anteriores, bastante marcados pela poeticidade, como no exemplo abaixo:

(Após Henry ser espancado.)

PACHUCO:

Get up and escape, Henry...

leave reality behind

with your buenas garras

muy chamberlain

escape through the barrio streets of your mind

through a neighborhood of memories

all chuckhole lined

and the love

and the pain

as fine as wine...²³¹

²³⁰ VALDEZ, Luis. *Zoot Suit and Other Plays*. Houston: Arte Público Press, 1992, p. 30.

HENRY: (Fuma, ri ironicamente.) Estava tudo certo para eu voltar como herói, sabe? Me sacanearam.

Pela primeira vez na vida eu realmente pensei que Henry Reyna estava indo a algum lugar.

PACHUCO: Esqueça a guerra no exterior, irmão. A sua guerra é em casa.

HENRY: (Com nova postura.) O que você quer dizer com isso?

PACHUCO: O bairro precisa de você, irmão. Responda lutando! Encare-os com estilo. Mostre pro mundo que o *chicano* tem culhões. Segura a onda. Você consegue. Lembre-se, Pachuco Yo!

HENRY: (Assumindo a pose.) Com coragem, irmão!

²³¹ VALDEZ, Luis. *Zoot Suit and Other Plays*. Houston: Arte Público Press, 1992, p. 33.

PACHUCO:

O momento decisivo da luta interna de Henry ocorre quando o Pachuco inverte o seu discurso e tenta fazê-lo desistir da luta por justiça:

(Quando Henry está na solitária.)

PACHUCO:

Then tell your eyes to forget the light, ese

Only the hard floor is there, carnal

Only the cold hard edge of this reality

and there is no time...

[...]

Forget them!

Forget them all.

Forget your family and the barrio

Beyond the wall.

[...]

Not to expect justice when it isn't there.

No court in the land's going to set you free.

Learn to protect your loves by bidding them

in hate, ese!

Stop hanging on to false hopes.

The moment those hopes come crashing down,

you'll find yourself on the ground foaming at

the mouth. Como loco!

Ao que Henry responde:

HENRY: (Turning on him furiously.) Sabes qué? Don't tell me any more. I

Levante-se e escape, Henry...
 deixe a realidade pra trás
 com toda a sua garra
 com muito estilo
 escape pelas ruas do bairro da sua mente
 pelas vizinhanças da memória
 e todas as vias tortuosas
 e o amor
 e a dor
 tão bom como o vinho...

don't need you to tell me what to do. Fuck off! FUCK OFF!²³²

Aqui, o discurso do Pachuco funciona como um propulsor para Henry finalmente decidir-se a lutar por sua causa e pela causa *chicana*. Ao voltar sua decisão contra o Pachuco – a parte de sua consciência que nesse momento refuta a luta política, justamente com o intuito de provocá-lo a assumir uma posição contrária à que prega – Henry por fim rompe com a alienação.

Na conclusão de *Zoot Suit*, a fala do personagem Pachuco aproxima os aspectos mítico e humano dos *pachucos*, ou seja, dos *chicanos* que abraçam sua origem com orgulho, ao simbolizá-los no personagem de Henry: “Henry Reyna... El Pachuco... O Homem... o mito... ainda vive”²³³.

O Pachuco, além de conduzir o fio narrativo de *Zoot Suit*, com a função não apenas

²³² VALDEZ, Luis. *Zoot Suit and Other Plays*. Houston: Arte Público Press, 1992, p. 77-78.

PACHUCO:

Então diga a seus olhos para esquecer a luz

Apenas esse chão duro existe, irmão

Apenas o limite gélido desta realidade
e não há tempo...

[...]

Esqueça-os!

Esqueça a todos.

Esqueça sua família e seu bairro
além da parede.

[...]

A não esperar justiça quando ela não está lá.

Nenhuma corte no país vai te libertar.

Aprenda a proteger suas paixões envolvendo-as
em ódio, certo?!

Pare de se sustentar em falsas esperanças.

No momento em que essas esperanças ruírem,
você estará caído, com a boca
espumando. Como um louco!

Ao que Henry responde:

HENRY: (Indo em sua direção furiosamente.) Quer saber de uma coisa? Não me diga mais o que fazer. Eu não preciso que você me diga o que fazer. Foda-se! FODA-SE!”

²³³ VALDEZ, Luis. *Zoot Suit and Other Plays*. Houston: Arte Público Press, 1992, p 94.

“Henry Reyna... El Pachuco... The man... the myth... still lives.

de encadear os quadros da peça, mas também de construir uma reflexão sobre a causa *chicana*, assume, sobretudo, a tarefa de empoderar o orgulho da sociedade *chicana*. A suma importância desse objetivo pode ser compreendida quando observamos a imagem do *pachuco* para um intelectual e escritor como Octavio Paz, de clara tendência direitista, que não disfarçou preconceitos ao construir um ensaio sobre essa sociedade. Ao abordar a figura singular do *pachuco*, Paz não mostra nenhum constrangimento ao afirmar que:

O *pachuco* é indiferente e desdenhoso, permitindo que todas essas impressões contraditórias ao seu redor se acumulem, até que finalmente, com certa satisfação dolorosa, ele as vê explodir em uma luta de bar, em uma batida policial ou em um motim. E então, como um perseguido que sofre, ele alcança seu verdadeiro *eu*, seu supremo ser desvestido, como um pária, um homem que não pertence a lugar nenhum. O círculo que começou com uma provocação foi completado, e ele agora está pronto para a redenção, para entrar na sociedade que o rejeitou. Desta sociedade ele tem sido o pecado e o escândalo, mas agora que ele é uma vítima, e ela o reconhece, por fim, pelo que ele realmente representa: seu produto, seu filho. Finalmente ele encontrou novos pais. O *pachuco* tenta entrar na sociedade norte-americana de forma secreta e ousada, mas ele impede seus próprios esforços. Tendo sido destituído de sua cultura tradicional, ele sustenta-se momentaneamente como uma figura solitária e intrigante. Ele nega tanto a sociedade da qual se originou quando a sociedade norte-americana. Quando ele se aventura no mundo exterior, não é para se unir com os elementos que o cercam, mas para desafiá-los. Este é um gesto suicida, porque o *pachuco* não sustenta ou defende nada exceto sua exasperada *vontade de não ser*. Ele não está expondo seus sentimentos mais íntimos: ele está revelando uma úlcera, exibindo uma ferida. Uma ferida que é também um grotesco, leviano e cruel adorno. Uma ferida que ri de si mesma e se expõe à caça. O *pachuco* é a presa da sociedade, mas ao invés de se esconder ele se veste para atrair a atenção do caçador. A perseguição o redime e quebra sua solidão: sua salvação depende de ele se tornar parte da própria sociedade que ele aparentemente nega. Solidão e

culpa, comunhão e resistência se tornam termos sinônimos.²³⁴

Paz descreve o *pachuco* como um ser cheio de autopiedade e auto-sabotador, sem uma cultura própria, ou pelo menos uma cultura digna de ser cultivada. Um ser que deveria ser limado, ou ficar escondido nas sombras, ou, preferencialmente, substituir seu “resto de identidade e cultura” pela completa assimilação dos valores brancos norte-americanos. Certamente, uma visão compartilhada por uma extensa parcela da sociedade desde que a cultura *pachuca* foi estabelecida. Por isso, é essencial que o *Pachuco de Zoot Suit* resgate a importância histórica, cultural e social desse grupo relegado às margens – e que nesse processo tanto mostre o seu lado mais humano quanto o envolva numa áurea mítica.

3.6. A música em *Zoot Suit*

Zoot Suit, em suas estréias em Los Angeles e Nova York, foi muitas vezes concebida como musical. Tal nomenclatura não está incorreta, mas reduzir a peça ao gênero musical também não precisa de forma acurada sua estrutura (como mencionamos anteriormente, talvez a melhor nomenclatura seja docudrama musical).

Entretanto, é certo que a música exerce um papel fundamental na peça – que possui trechos narrados ou ilustrados pelos *corridos*, *jazz* e outros gêneros musicais.

Os *corridos* têm sido uma parte central das experiências do *Teatro Campesino* desde a sua fundação. Eles foram utilizados em *actos* e *mitos* como formas secundárias,

²³⁴ PAZ, Octavio. *The Labyrinth of Solitude and Other Writings*. New York: Grove Press, 1985, p. 17-18.

compuseram uma forma híbrida em *La Gran Carpa de los Rasquachis* (1973, mistura de *mito*, *corrido*, *acto*, *carpa* e *commedia dell'arte*) e também foram a forma predominante de encenações como *Corridos*, trabalhada no período de 1982-1984.

Esse gênero musical floresceu no início do século XIX e é composto de uma narrativa popular transformada em balada poética. É comum que ele seja usado como prólogo de uma narração, seja no teatro ou em outras situações, como a narração de uma história completa (com começo, meio e fim) ou como um conto cuja conclusão traga uma moral. Os temas clássicos dos *corridos* são lendas e contos do folclore mexicano, histórias de amor, histórias da velha fronteira mexicana, com seus heróis e bandidos²³⁵.

Devido à musicalidade e simplicidade do *corrido*, ele tem sido usado através da história como um instrumento educativo e político, especialmente de grande importância como uma ferramenta de transmissão oral da cultura e do conhecimento para uma população em grande parte analfabeta até o início do século XX.

Um interessante uso político foi feito durante a Revolução Mexicana, quando *corridos* serviam para espalhar informações entre a população (especialmente a analfabeta), assim atacando a propaganda negativa produzida pela imprensa oficial e defendendo a ideologia da causa. O mais notório desses *corridos* é representado por *La Cucaracha*, uma antiga canção cuja letra foi modificada para edificar o líder Pancho Villa e seu exército, e aviltar a imagem do inimigo.

Com o advento do rádio e da televisão no México e no sudoeste dos Estados Unidos,

²³⁵ Para um estudo aprofundado do *corrido*, a seguinte bibliografia pode ser consultada:
ROBERTS, John Storm. *The Latin Tinge: The Impact of Latin American Music on the United States*. Oxford: Oxford University Press, 1999.
SÁNCHEZ, George J. *Becoming Mexican American: Ethnicity, Culture, and Identity in Chicano Los Angeles, 1900-1945*. Oxford: Oxford University Press, 1995.
SÁNCHEZ, Martha I. Chew. *Corridos in Migrant Memory*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2006.

o *corrido* foi ficando limitado a grupos específicos – de teatro e música, de comunidades rurais, de grupos políticos de esquerda em suas atividades culturais e até mesmo de diferentes máfias de tráfico de drogas, que o encomendavam na forma de baladas.

Em *El Teatro Campesino* o *corrido* foi, e continua sendo, utilizado para disseminar e preservar a cultura mexicana e *chicana*, muitas vezes com o propósito de realizar protestos ou incentivar reflexões. A seqüência a seguir exemplifica essa forma de uso em *Zoot Suit*.

Quando Henry sai da prisão e Rudy é liberado do exército em razão do fim da guerra, e ambos voltam para o bairro, a cena é ilustrada pelo famoso *corrido* “Soldado Razo”:

I am enlisting as a private soldier
 I am going to enter the ranks
 With the brave boys
 Who leave a beloved mother
 Who leave a weeping fiancé
 I leave behind me this farewell

I go to the war content
 I already have my arms ready
 And I will return running
 When the game is over.
 I only regret one thing:
 Leaving my mother alone

Chorus:
 Dark Virgin
 Send me this consolation
 And grant me only this
 That heaven pray for me

My Guadalupan Virgen
 Protect my flag
 And when I find myself in a campaign

A long way, alas, from my country,
 I will prove to everyone that my race
 Knows how to die anywhere²³⁶

O *corrido* expressa temas recorrentes não só em *Zoot Suit*, mas também em criações da fase dos *actos* e *mitos*: o orgulho de se alistar para a guerra (principalmente relacionado à construção de uma imagem viril e à crença de que estar na guerra poderia facilitar a inserção na sociedade norte-americana) e a importância da vida em família e da religiosidade católica mexicana, representada pela figura da Virgem de Guadalupe.

Não é apenas o *corrido* que constrói os elementos musicais de *Zoot Suit* – Valdez também trabalha com gêneros musicais da cultura norte-americana.

²³⁶ Optamos por colocar no corpo do texto a letra das canções na língua original e as traduções em notas.

Estou me alistando como um soldado raso
 Vou me juntar às fileiras
 Com os meninos corajosos
 Que deixam para trás uma mãe amada
 Que deixam a noiva que chora
 Eu deixo para trás esse adeus

Eu vou para a guerra contente
 Meus braços já estão prontos
 E eu voltarei correndo
 Quando o jogo terminar.
 Eu apenas me arrependo de uma coisa:
 De deixar minha mãe sozinha

Refrão:
 Virgem Morena
 Me dê este consolo
 E me dê apenas isto
 Que o céu reze por mim
 Minha Virgem de Guadalupe
 Proteja minha bandeira
 E quando eu estiver em combate
 Bem longe da minha terra
 Eu provarei a todos que a minha raça
 Sabe como morrer em qualquer lugar

O prólogo da peça abre com a canção *Perdido*, mistura de *jazz* e *bebop*, composta por

Juan Tizol e gravada por Duke Ellington e sua banda:

Perdido, I look for my heart

It's perdido

I lost it way down in Torito

The day the fiesta started

Bolero, I sway that they play the bolero

I kissed underneath the listing sombrero

And that's when my heart departed

High, was the sun when I held him close

Low, was the moon when we said adios

Perdido, my heart ever since is Perdido

I know I must go to Torito

To find what I lost perdido

High was the sun when I held him close

Low was the moon when we said adios

Perdido, goodnight perdido

I lost perdido²³⁷

237

Perdido, eu procuro por meu coração

Ele está perdido

Eu o perdi no caminho para Torito

No dia em que a *fiesta* começou

Bolero, eu exijo que eles toquem o bolero

Meus beijos sob o sombrero

E foi assim que meu coração partiu

Nas alturas, estava o sol quando o abracei

No horizonte, estava a lua quando nós dissemos adeus

Perdido, desde então meu coração está Perdido

Eu sei que preciso ir a Torito

A própria escolha da música de Tizol e Ellington já revela um posicionamento interessante – pois ambos representam minorias periféricas na cultura norte-americana, apesar do grande sucesso que obtiveram no decurso de suas carreiras. Juan Tizol foi um porto-riquenho de nascimento que dedicou boa parte de sua carreira como compositor e trompetista às *Big Bands* – destacando-se como um dos mais importantes músicos da banda de Ellington. Já Duke Ellington, jazzista negro que preferia definir sua música como “American Music” ao invés de *jazz*, acabou tornando-se um dos mais respeitados músicos norte-americanos, liderando sua *big band* por 51 anos. A banda de Ellington fez grande sucesso durante os períodos pré e pós-Segunda Guerra Mundial. *Perdido* foi criada em 1941, mas não é apenas a coincidência com o período histórico que constrói sua relevância em *Zoot Suit. Perdido*, que na canção se refere tanto a um estado de espírito quanto ao lugarejo de Perdido, na costa da Flórida, simboliza o sentimento do Pachuco e de Henry no início de suas jornadas.

Outras músicas das *Big Bands* também fazem parte do repertório de *Zoot Suit*, como *The Harry James Theme*, *In the Mood* e *American Patrol*, do conjunto de Glen Miller, *The Bugle Call Rag*, da *Big Band International Sweethearts of Rhythm*, integralmente composta de mulheres.

Havia laços estreitos entre a cultura das comunidades negras e a das *chicanas* na década de 1940. Douglas Henry Daniels, em artigo para *The Journal of Negro History*, discute essa aproximação, analisando também a importância do *zoot suit* em ambas as

Para encontrar o que eu perdi perdido

Nas alturas, estava o sol quando o abracei
No horizonte, estava a lua quando nós dissemos adeus

Perdido, boa noite perdido
Eu perdi perdido

comunidades:

O *zoot suit* estava associado à juventude negra urbana quando ele entrou em cena por volta de 1940. A autobiografia de Malcom X recontava a importância do seu primeiro *zoot suit* e sugeria que o estilo trazia conotações raciais ao ser a escolha preferida de homens negros estilosos e artistas do entretenimento. Entretanto, a juventude de descendência mexicana e filipina representava os típicos adeptos do vestuário na Califórnia do Sul. Em outras palavras, ao se considerar esse aspecto da cultura e do estilo de vestir urbano dos negros, revela-se um dos inúmeros exemplos da influência afro-americana sobre as culturas mexicana-americana e filipina, e sobre a cultura popular americana. O *jazz*, música e dança, adotado pelos adolescentes negros e brancos, também ajudou a formar a cultura popular entre os jovens americanos-mexicanos e filipinos [...].²³⁸

Portanto, ao utilizar o *jazz* como um dos principais elementos musicais de *Zoot Suit*, Valdez consegue expressar a significância da aproximação entre as culturas afro-americana e *chicana*.

Além das músicas clássicas do *corrido* mexicano e *chicano* e do *jazz* norte-americano, *Zoot Suit* também apresenta composições próprias, como o *jazz* que mistura *boggie* e *swing* cantado pelo Pachuco, com o intuito de mostrar o orgulho que o *zoot suit* traz à identidade dos *chicanos* e de outras minorias:

Put on a zoot suit, makes you feel real
 Root
 Look like a diamond, sparkling, shining
 Ready for dancing
 Ready for the boggie tonight!
 The hepcats up in Harlem wear that drape

²³⁸ DANIELS, Douglas Henry. Los Angeles Zoot: Race "Riot," the Pachuco, and Black Music Culture. *The Journal of Negro History*, Washington, D.C., v. 82, n. 2, p. 201-220, Spring 2007.

Shape

Como los pachucos down in LA

Where huias in their pompadours look

Real keen

On the dance floor of the ballrooms

Donde bailam swing.

You better get hep tonight

And put on that zoot suit!

Trucha, ese loco, vamos ao borlo

Wear that carlango, tramos y tando

Dance with your huias

Dance to the boggie tonight!

`Cause the zoot suit is the style in

California

También en Colorado y Arizona

They're wearing that tacuche en El Paso

Y en todos los salones de Chicago

You better get hep tonight

And put on that zoot suit!²³⁹

239

Vestir um *zoot suit*, faz você se sentir real

Original

Como um diamante, radiante, brilhante

Pronto pra dançar

Pronto para o *boggie* de hoje à noite!

A vanguard do Harlem usa essa roupa

Esse feitio

Como os pachucões de Los Angeles

Onde os penteados das garotas parecem

Muito estilosos

Nas pistas dos salões de dança

Onde dançam o *swing*.

É melhor você entrar na moda hoje

E vestir aquele *zoot suit*!

Se o musical tem sido por décadas uma das formas mais produzidas, divulgadas e celebradas do teatro norte-americano, também é certo que ele está profundamente ligado a seu aspecto comercial – prova disso é que pacotes turísticos do mundo inteiro incluem ingressos para “algum musical da Broadway” para um público que talvez pouco se importe com experiências culturais ou artísticas, mas acredita que o turismo em Nova York fique incompleto sem uma “visita” a *Fantasma da Ópera* ou a *Cats*. Por outro lado, experiências marcadamente políticas fizeram parte do repertório do musical norte-americano, e a interessantíssima pesquisa produzida por Scott Miller em *Strike Up the Band – A New History of Musical Theatre*, discute vários destes musicais que, de uma forma ou de outra, fugiram de um esquema integralmente voltado ao comércio de produtos culturais. Miller observa que *Zoot Suit*:

[...] na tradição da *Ópera de Três Vinténs*, *The Cradle Will Rock*²⁴⁰ e outras

Olha, louco, vamos ao agito
 Vista o casaco, a calça e o chapéu
 Dance com a sua garota
 Dance o *boggie* hoje à noite!

Porque o *zoot suit* é o estilo na
 Califórnia
 E também no Colorado e Arizona
 Eles estão usando esse modelo em El Paso
 E em todos os salões de Chicago

É melhor você entrar na moda hoje
 E vestir aquele *zoot suit*!

²⁴⁰ Uma tradução possível para *The Cradle Will Rock* seria *O Poder vai Dançar*, título utilizado no Brasil para o filme dirigido por Tim Robbins em 1999, que reconta fatos ligados à produção do musical de 1937. *The Cradle Will Rock*, musical composto por Marc Blitztein e dirigido por Orson Wells, foi produzido inicialmente como parte do Federal Theatre Project. Entretanto, sua estréia no *Maxine Elliot Theatre* foi cancelada na última hora. Segundo a versão do governo, isso ocorreu por necessidade de corte de gastos no projeto. Já na versão de muitos envolvidos no projeto, o motivo do cancelamento foi a censura aos temas do espetáculo: exploração do trabalho, corrupção, imigração, prostituição e uma série de outros assuntos controversos. Finalmente, a produção foi removida para o *New Century Theatre*, alugado por Wells e outros membros da

produções de teatro brechtianas, não fez concessões, retratando a complexidade da cultura e dos personagens latinos honestamente pela primeira vez, fazendo explícitas e fortes declarações políticas sem pedir desculpas. Ele²⁴¹ remetia veementemente ao teatro político da década de 30.²⁴²

Como Brecht discute em seu texto “Acerca da Contribuição da Música para um Teatro Épico”, o uso da música pode servir para a criação de um efeito de distanciamento, propício a levantar discussões de significação histórico-social. Este princípio pode ser observado em *Zoot Suit*. Outro ponto discutido por Brecht em seu texto é o da relevância da utilização da música de caráter mais popular nestas peças – “A chamada *música* barata há muito tempo vem sendo, sobretudo no cabaré e na opereta, uma espécie de música-gesto. A música ‘séria’, pelo contrário, continua bem presa ao lirismo e cultiva a expressão individual”²⁴³. Em *Zoot Suit*, o caráter popular da música, especialmente quando representada pelo *corrido*, encontra-se imbuído da função de resgatar com devido apreço parte de uma cultura que tem sido relegada apenas às periferias *chicanas* e pequenas comunidades rurais. Como Martha I. Chew Sánchez discute em sua pesquisa *Corridos in Migrant Memory*,

[...] a história mexicana-americana, o trabalho literário, folclore e expressões culturais têm sido sistematicamente excluídos do currículo educacional básico dos Estados Unidos e, geralmente, silenciado da consciência nacional. O *corrido* tem sido um dos poucos arquivos orais a

equipe, e apresentada na própria platéia (os atores tinham sido proibidos pelo sindicato *Actor's Union* de interpretar a peça “no palco”), acompanhada apenas por um piano (na montagem original a música era tocada por uma orquestra). O sucesso da produção deu origem à companhia *Mercury Theatre*, fundada por Wells e John Houseman.

²⁴¹ O musical.

²⁴² MILLER, Scott. *Strike Up the Band – A New History of Musical Theater*. Portsmouth, NH: Heinemann, 2007, p. 152.

²⁴³ BRECHT, Bertolt. *Estudos Sobre Teatro*. Tradutor(a): não informado. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005, p. 229-230.

documentar tais experiências. O *corrido* é o precursor da literatura *chicana* como forma de resistência, de crítica e de denúncia do aniquilamento cultural, histórico e físico através da ocupação do sudoeste após a Guerra Mexicana-Americana – em particular os *corridos* que recontam os feitos do herói que triunfa com coragem e dignidade na disputa com grupos privilegiados.²⁴⁴

Sánchez ainda aponta uma característica do *corrido* que proporciona um interessante paralelo com o fato de ele ser utilizado juntamente com as técnicas de docudrama em *Zoot Suit*:

Na cultura mexicana, a função dos *corridos* não é equivalente à função dos jornais: para poder interpretar os *corridos*, as pessoas já devem estar informadas dos principais eventos e das características dos protagonistas... O *corrido* é similar a um editorial de jornal: ele toma posição na análise de um evento e não finge ser um meio imparcial de propagação de notícias.²⁴⁵

Como não é objetivo único de nossa pesquisa o estudo dos elementos musicais de *Zoot Suit* – não poderemos estender a discussão para a análise de todos os segmentos musicais da peça. Portanto, nossa análise precisa ficar restrita aos exemplos ilustrados e discutidos. Como um todo, é interessante concluir que os elementos musicais de *Zoot Suit* são usados não apenas para o entretenimento da platéia, mas servem também para colocar em pauta vários dos temas políticos, sociais e históricos discutidos na peça. Assim, apesar de tantas repreensões ao “caminho comercial” empreendido por Valdez ao montar *Zoot Suit*, é válido lembrar que, apesar de *Zoot Suit* ter sido a primeira peça *chicana* a alcançar a Broadway – centro do comércio teatral – a peça não pode ser observada apenas como mais

²⁴⁴ SÁNCHEZ, Martha I. Chew. *Corridos in Migrant Memory*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2006, p. 13-14.

²⁴⁵ SÁNCHEZ, Martha I. Chew. *Corridos in Migrant Memory*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2006, p. 31.

um produto para o consumo de platéias ávidas por espetáculos descartáveis.

4. CONCLUSÃO

4.1. Introdução

El Teatro Campesino nasceu em um período em que o mundo da arte passava por modificações profundas nos Estados Unidos, por conta de um novo engajamento da população na vida política e cultural do país. Nos Estados Unidos, um teatro político extremamente engajado e voltado a mudanças políticas e sociais concretas só havia sido visto nas primeiras décadas do século XX, e as experiências teatrais de maior visibilidade dos anos quarenta e cinquenta (período imediatamente anterior ao do fortalecimento dos Movimentos pelos Direitos Civis e ao início do trabalho do *Teatro Campesino*) passavam longe de propostas mais radicais de intervenção. Este quadro, obviamente, já mostrava grande modificação no início da década de sessenta – momento em que a arte engajada voltava a ocupar o espaço que havia perdido por conta das políticas de censura e da caça às bruxas das décadas anteriores. Assim, quando Valdez funda *El Teatro*, o momento é mais do que propício às propostas de levar um teatro politizado às camadas exploradas pelo sistema econômico – ou seja, especialmente à classe trabalhadora rural e urbana. No caso específico de *El Teatro Campesino*, tal processo foi desencadeado pelo fortalecimento da luta sindical.

O clima político contaminou várias esferas da vida cultural norte-americana – e teatros com objetivos de intervenção social alastraram-se por todo o país. Na ordem do dia estava o desejo de modificação das condições econômicas e sociais em que as minorias e os economicamente destituídos viviam, e, desta forma, criou-se naturalmente um arcabouço

de temas comuns entre todos esses grupos – exploração da classe trabalhadora, imperialismo, discriminação racial, etc. Além de temáticas similares, esses grupos também compartilhavam o projeto de redefinir a estética de um teatro novo. É importante lembrar que a necessidade de uma forma nova provinha, justamente, da necessidade de tratar de assuntos não representáveis com as ferramentas estéticas da cultura institucional. Chegava-se, assim, à necessidade da nova forma pelo caminho da luta política, e não pelo caminho da estetização experimental pura e simples. Assim, inovadoras experiências formais foram surgindo, ao mesmo tempo em que gêneros e linguagens anteriores eram resgatados e reformulados.

Tendo em vista este quadro, podemos observar que *El Teatro Campesino* surgiu e se desenvolveu dentro de uma experiência orgânica, compartilhada por outros grupos de artistas chicanos – em iniciativas que eram desenvolvidas muito além da região de Delano ou da Califórnia e que tinham em comum objetivos, ideais e práticas similares. Entretanto, obviamente, *El Teatro* também foi marcado por elementos peculiares, que só diziam respeito ao próprio grupo.

Nesta conclusão, pretendemos refletir sobre a trajetória singular do trabalho de *El Teatro Campesino* e de Luis Valdez, e, principalmente, entender como as diferentes fases deste percurso deram forma a uma obra de teatro que, de forma pertinente, debate as principais dificuldades encontradas pelo povo *chicano* em sua luta por liberdade e igualdade.

4.2. Mais de quatro décadas de estrada

Ao procurar compreender a trajetória da primeira fase do trabalho de Valdez e de *El Teatro Campesino (os Actos)*, podemos observar alguns elementos que consideramos serem os mais importantes – tanto por conta do impacto que provocaram em comunidades que eram estabelecidas como interlocutoras do grupo, quanto por conta da contribuição para a renovação da linguagem teatral ocorrida na década de sessenta nos Estados Unidos.

1 – Primeiramente, como um dos aspectos mais importante da fase dos *actos*, é importante mencionar o objetivo de trabalhar o teatro como uma ferramenta para a ação política. Esse objetivo foi cumprido a partir de dois caminhos. O primeiro foi o “caminho literal”, o da escolha da parceria com o *United Farm Workers* e o da utilização de espaços alternativos como salas de reuniões de sindicatos ou igrejas e de caçambas de caminhões para a apresentação dos *actos* – já que a comunidade camponesa não poderia se deslocar para outros lugares. O segundo foi representado pela pesquisa estética que permitiu que a linguagem das peças de *agit-prop* fossem facilmente assimiladas e compreendidas por um público que tinha uma formação educacional e cultural enormemente prejudicada por sua condição social e econômica.

2 – Desde o princípio, a opção estética de Valdez e do *Teatro* foi focada sobre as formas épicas. Esta “opção” provinha da própria natureza da matéria a ser representada, e não de uma escolha apriorística... Originava-se, portanto, de uma necessidade objetiva, determinada pelo tipo de material de que era preciso tratar... Isto se deu pela compreensão, já inicial (e que iria se desdobrar em construções formais mais elaboradas posteriormente),

de que somente a linguagem épica daria conta de discutir os temas desejados pelo grupo. As teorias de Brecht foram, nesta etapa, extremamente importantes para a elaboração dos textos e das montagens do grupo.²⁴⁶ Mas observa-se que os primeiros *actos* adquiriram mais um resultado de “obra para educação do camponês”, do que de peças dialeticamente didáticas. Isso, é claro, não tirou a importância de tais trabalhos, que cumpriram a gigantesca função de angariar apoios para o *United Farm Workers* e, mais importante, fortalecer um processo de reflexão entre os camponeses sobre a realidade social e política que os cercavam. Havia definitivamente a idéia da importância de um antiilusionismo que deveria fazer com que o trabalhador observasse sua realidade “de fora”, criticamente. Com o passar do tempo, os *actos* tornaram-se mais dialéticos.

3 – Portanto, o épico trabalhado pelos *actos* de *El Teatro* continha elementos brechtianos – mas era, sobretudo, formado por outros elementos. E este é um dos aspectos que torna o projeto dos *actos* extremamente singular. Ao reformular as linguagens da *commedia dell'arte*, da *carpa*, dos autos catequisadores, dos *corridos*, etc, *El Teatro* pode estabelecer uma linguagem épica muito particular e rica em elementos estéticos importantes à sociedade *chicana*. Ao fomentar a pesquisa sobre essas linguagens e gêneros, *El Teatro* construiu um arcabouço estético que seria vital não apenas para o próprio desenvolvimento do grupo, mas também para novos grupos de teatro *chicanos* que eram formados no mesmo período, e que encontraram grande inspiração e elementos de apoio por conta deste processo.

²⁴⁶ Ver página 144.

4 – A linguagem épica utilizada nas peças foi de fundamental importância à matéria representada. Na fase dos *actos*, *El Teatro* voltou todas as preocupações para as coletividades – e o proletariado, assim como seus antagonistas, sempre ocuparam posição central na ação. Os *actos* trabalham de forma muito clara com a idéia da importância da coletividade, abolindo qualquer traço de um indivíduo único que possa resolver problemas que são do povo.

5 – O projeto dos *actos* levou ao limite a idéia de intervenção social. Valdez e os membros da trupe trabalharam sobre metas objetivas que deveriam ser rapidamente alcançadas – aumentar o número de adesões ao *United Farm Workers*, quebrar ações dos fura-greves, ajudar no recrutamento de pessoal para marchas e protestos, organizar demonstrações contra a Guerra do Vietnã... E também existiam as metas de longo prazo, que diziam respeito a um processo contínuo de reflexão com seus interlocutores, acerca dos problemas que assolavam as comunidades *chicanas* rurais e urbanas. Assim, os *actos* dependeram, durante todo o seu período de execução, de um intercâmbio de idéias e práticas entre seus membros e um público ativo. Eles jamais teriam feito sentido se exibidos de modo convencional, em teatros fechados e para uma platéia passiva, que estivesse interessada apenas em um pouco de entretenimento.

6 – Os *actos* tiveram a grande ambição, desde o início, de construir uma ampla reflexão sobre a condição da classe trabalhadora *chicana*, rural e urbana, e dos inúmeros problemas que ela enfrentava. Assim, cada *acto* acrescentava um novo elemento nesta reflexão – indo das bárbaras condições de trabalho nas colheitas de uvas até o recrutamento obrigatório e antidemocrático das minorias para a Guerra do Vietnã. Em pouco mais de meia década de

existência do projeto do *actos*, podemos notar que essa prática também foi levada ao seu limite.

7 – A transição para o projeto dos *mitos* e o seu desenvolvimento não representaram objetos de análise de nossa pesquisa. Entretanto, foi necessário observá-los em certo grau, já que as pesquisas fomentadas neste período tiveram desdobramentos importantes na feitura de *Zoot Suit*. O que podemos apreender é que a transição dos *actos* para os *mitos* esteve profundamente associada ao momento histórico em que ela ocorreu – o do arrefecimento da luta política dos anos sessenta. O desenvolvimento de táticas mais radicais de ação deram espaço (quando não morreram) a projetos com metas de longo prazo – o que pode ser observado não só nesta nova fase de trabalho de *El Teatro Campesino*, como também na trajetória de muitos outros grupos de teatro que haviam adotado posturas de intervenção mais radicais na década de sessenta. Os *mitos* foram marcados por críticas e controvérsias, mas este assunto é abordado no item 4.4. deste capítulo, e por isso não vamos nos estender nesta questão, para não cair em redundâncias. Mas é importante lembrar que os *mitos* representaram um aprofundamento na discussão dos temas relevantes à comunidade *chicana* e contribuíram com a pesquisa de novos elementos formais à prática do grupo.

8 – A etapa seguinte do trabalho de Valdez e de *El Teatro* foi efetuada pela abertura dada a novos espaços de criação e encenação, em locais geralmente ocupados por uma “elite teatral” – inicialmente o teatro *Mark Taper Forum* de Los Angeles e depois o *Winter Garden Theatre* da Broadway. Quatro aspectos principais giram em torno desta nova etapa. Em primeiro lugar, obviamente, está a mudança radical do espaço de encenação – não só por

serem infinitamente menos acessíveis ao público carente de recursos financeiros, mas também pelas características geográficas destes novos espaços, que são teatros tradicionais com o palco completamente separado da platéia. Em segundo lugar, *Zoot Suit* marca a migração de uma forma de criação anteriormente sempre coletiva para um texto individualmente escrito por Valdez. Em terceiro lugar, apesar de *El Teatro Campesino* participar de todas as negociações envolvendo as produções de Los Angeles e Nova York, o grupo não teve completo controle sobre as escolhas que eram feitas – estando agora sujeitos às regras dos grandes produtores que trabalham com financiamentos de um porte completamente diferente dos valores investidos em produções anteriores de *El Teatro*. Finalmente, *El Teatro* começou a trabalhar em locais geograficamente distantes de sua sede, a comunidade de San Juan Bautista.

9 – Uma questão fundamental em relação a esta nova etapa de trabalho diz respeito ao caráter de popularização do teatro *chicano*. Como foi exaustivamente abordado nesta pesquisa, *El Teatro* sempre procurou levar suas criações às camadas populares_rurais e urbanas. Ao migrar para o *Mark Tarper Forum* e para o *Winter Garden Theatre*, a grande maioria do público anterior de *El Teatro* não teve acesso à montagem de *Zoot Suit* e, assim, houve uma interrupção do diálogo cultural estabelecido com este público cativo. Esta adversidade foi de certo modo corrigida em fase posterior, quando *Zoot Suit* excursionou por várias cidades do sudoeste dos Estados Unidos.

10 – Se a mudança de espaços de encenação foi drástica, a opção pela linguagem épica continuou sendo fundamental à construção de *Zoot Suit*. As formas épicas pesquisadas e trabalhadas durante as fases dos *actos* e dos *mitos* podem ser observadas como influências

fundamentais na feitura de *Zoot Suit* – que também enveredava por novos caminhos, através da pesquisa sobre o teatro documental, o *Living Newspaper* e o musical. (Mas assim o faz dentro de uma estrutura de certa forma espetacularizada, que guarda menores preocupações críticas ou reflexões politizantes...) Então, aqui se observa claramente uma trajetória de treze anos (o período que vai de 1965 à 1978) de pesquisas e experimentos que são incessantemente explorados e somados, e que culminam na criação de *Zoot Suit*.

11 – Se os *actos* e *mitos* eram sempre construídos por personagens que representavam coletividades, *Zoot Suit* é a primeira peça de Valdez que trabalha com personagens individualizados, com uma psicologia própria bem definida. Entretanto, a trajetória destes personagens não está voltada para problemas intimistas ou questões de um universo muito particular. Ao contrário, suas trajetórias representam problemas que dizem respeito à sociedade *chicana*. Assuntos já discutidos em peças anteriores são agora aprofundados, especialmente as discussões em torno do machismo característico das comunidades *chicanas* – representado em *Zoot Suit* pelo desejo que os garotos têm em seguir a carreira militar e o tratamento diferenciado voltado às garotas da comunidade, reprimidas em diversas esferas. Mas não só personagens psicologizados habitam o universo de *Zoot Suit* – e sua figura central, o verdadeiro protagonista, é o Pachuco, que representa a própria coletividade da raça *chicana* e conduz um fio narrativo que sempre retoma a discussão acerca da luta de classes.

12 – Um final falso inicial e o verdadeiro final aberto de *Zoot Suit* – a narração das várias possibilidades de desdobramentos para a vida de Henry Reyna – representam, sobretudo, a necessidade da continuação da luta *chicana*. Assim, Valdez conclui uma peça que partiu de

um universo particular, o Motim de *Zoot Suit* e o Caso da *Sleepy Lagoon* – e monta uma ampla reflexão sobre as dificuldades enfrentadas pela sociedade *chicana* nos Estados Unidos. Neste sentido, apesar das enormes diferenças observadas na trajetória que vai dos *actos* a *Zoot Suit*, podemos observar que Valdez e *El Teatro* continuam a voltar o olhar para as lutas políticas da comunidade *chicana*.

É importante também lembrar que a produção de *Zoot Suit* foi marcada por várias controvérsias – mas elas são discutidas no segmento 4.4. deste capítulo.

4.3. A utopia do Paradigma Maia

O estudo da trajetória de *El Teatro Campesino*, assim como a de Luis Valdez, mostra que ela é marcada fundamentalmente pelo desejo de refletir sobre a sociedade, a história e a cultura *chicana* do sudoeste dos Estados Unidos. O Paradigma Maia, estabelecido em 1975 por Valdez em seus diários de trabalho, delineou as idéias fundamentais que deveriam guiar os processos artísticos do grupo. Observando o paradigma mais de três décadas depois, é possível compreender em que profundidade essas idéias foram realmente enfrentadas.

O primeiro quadrante do paradigma, intitulado “Alma”, propunha tanto o fortalecimento de reflexões acerca de temáticas caras ao povo *chicano* – relacionadas às raízes fincadas sobre a cultura indígena e sobre o catolicismo – quanto o aprofundamento da pesquisa estética direcionada às formas essenciais ao teatro que a trupe desejava desenvolver – o *agit-prop*, a *commedia dell’arte*, a *carpa*, os *corridos*. Podemos observar que o conjunto da obra de *El Teatro Campesino* e de Luis Valdez debruça continuamente e de

forma reflexiva sobre uma vastidão de temas originários da sociedade *chicana*. Estes temas percorrem caminhos do campo à cidade, da Califórnia ao Vietnã, dos Movimentos pelos Direitos Civis ao fortalecimento da espiritualidade. A história de mexicanos e *chicanos* é examinada em fases tão diversas quanto as do Império Azteca e da colonização do México (*La Conquista de México*), da Segunda Guerra Mundial (*Zoot Suit*) e das décadas de sessenta e setenta (a grande maioria dos *actos* e *mitos*). O trabalho de *El Teatro Campesino* e de Luis Valdez definitivamente está sustentado sobre um arcabouço que reúne elementos da sociedade, da cultura e da história mexicana e *chicana* – elementos que representam o centro vital deste teatro. Quanto à pesquisa formal, cuja idealização é apontada no quadrante “Alma”, podemos dizer que foi levada às últimas conseqüências, contribuindo para a propagação e popularização (no sentido positivo do termo) de um teatro *chicano* cujos fundamentos ajudaram a fortalecer o emprego de formas estéticas de enorme relevância ao povo mexicano e *chicano*.

No segundo quadrante, chamado “Mente”, Valdez estabelece as balizas que devem fundamentar a relação entre *El Teatro Campesino* e a sociedade. Fica clara a idéia de que o *Teatro* assume a responsabilidade de intervir na vida cotidiana das comunidades *chicanas*, seja através da educação e da cultura, seja através de ações mais diretas. Nos muitos anos de existência de *El Teatro*, seus integrantes contribuíram para a formação de diversos grupos militantes que lutaram pelo bem-estar, educação e integração do povo *chicano*. *El Teatro* também foi, em inúmeras ocasiões, o responsável direto pela adesão de centenas de pessoas à luta empreendida pelo *United Farm Workers* e às suas greves. O grupo contribuiu de forma imensurável à preservação da cultura *chicana*.

O terceiro quadrante, “Corpo”, constrói idéias sobre os gêneros e as mídias com os quais o grupo pretendia trabalhar e desenvolver pesquisas. Em 1975, quando o paradigma

foi desenvolvido e o gênero *actos* já havia sido extensivamente pesquisado e experimentado, observa-se a intenção de investir muito trabalho e energia no aprofundamento dos *mitos* e *corridos*. Se analisarmos os cinco anos seguintes de trabalho de *El Teatro*, o período que vai de 1975 a 1980, podemos observar que esse aprofundamento também foi levado ao seu limite. *Zoot Suit*, de 1978, representa a síntese de todas estas pesquisas. No terceiro quadrante do paradigma, é mostrado também o projeto de Valdez e do *Teatro* em alcançar outras mídias, como o cinema e a TV. Isso ocorreu através de três filmes para o cinema – *Zoot Suit* (1981, adaptação da peça), *Chicanos Story* (1982) e *La Bamba* (1987) e vários trabalhos para a TV, entre eles – *Visions: El Corrido* (1976), *El Corrido: Ballad of a Farmworker* (1976), *Corridos: Tales of Passion & Revolution* (1987), *Fort Figueroa* (1988), *La Pastorela* (1991) e *The Cisco Kid* (1994). De todos estes trabalhos, certamente *La Bamba* obteve o maior destaque entre o público não só dos Estados Unidos, mas de inúmeros outros países onde o filme foi distribuído com grande sucesso, se tornando, finalmente, um dos filmes essenciais sobre a cultura *chicana*. O mais importante a ser lembrado, contudo, é que essa transição para as novas mídias do cinema e da TV foi feita através de obras que continuaram a concentrar o foco sobre temas e formas que interessavam ao trabalho anterior de Valdez e de *El Teatro*.

Finalmente, o quarto quadrante, “Coração”, expressava o desejo de contribuir para o fortalecimento do teatro *chicano* e de estreitar os laços com a comunidade que agora acolhia a companhia teatral, San Juan Bautista. *El Teatro Campesino* e Valdez foram fiéis a estes princípios, trocando experiências e mantendo um diálogo constante com inúmeros grupos de teatro chicano, participando da organização de festivais, como o *TENAZ – Chicano Theater Festival*, e, principalmente, viajando e apresentando suas obras em diversos países, numa incansável estratégia que tornava o trabalho do grupo mais difundido a cada dia.

Quanto a San Juan Bautista, pequeno município com grande percentual de população latina, *El Teatro* continua seu trabalho como a mais importante instituição cultural da cidade, contribuindo para a formação artística de seus habitantes e também se envolvendo em causas que visam o desenvolvimento local.

Ao reavaliarmos o quadrante, podemos observar que *El Teatro* e Valdez foram capazes de efetivamente desenvolver e executar um projeto ambiciosamente amplo, que não tinha a intenção de somente participar das lutas políticas da década de sessenta e setenta e construir um novo teatro *chicano* – e difundi-lo e popularizá-lo – mas também de contribuir com a formação e a transformação da sociedade *chicana* de forma constante e com metas de longo prazo.

4.4. Controvérsias e ambigüidades

Nesta pesquisa, foi possível observar o constante projeto de experimentação de novas formas e gêneros – em mais de quatro décadas de trabalho, as obras de Valdez e de *El Teatro* não se acomodaram em fórmulas já aceitas e dominadas, mas sempre se aventuraram por campos desconhecidos. Enorme energia e comprometimento foram aplicadas a cada fase deste trabalho, e, podemos notar, a cada vez que a pesquisa sobre determinado gênero era esgotada, outro projeto era iniciado, inaugurando um novo ciclo que certamente traria grande estímulo através dos novos conhecimentos, mas também o trabalho e a responsabilidade advindos de um novo campo de pesquisa. Quando *El Teatro* já estava estabelecido como um dos grupos de teatro mais importantes da década de sessenta

nos Estados Unidos, e eram conhecidos e respeitados pelo trabalho com os *actos*, eles partiram para um trabalho completamente novo, a pesquisa que daria forma aos *mitos*, e, mesmo sob fortes críticas, deram prosseguimento a um trabalho que entendiam ser de enorme relevância para o grupo e para seu público. Quando eram respeitados justamente por desenvolver um teatro que alcançava o povo onde quer que ele estivesse – nas plantações, em associações comunitárias, nos guetos urbanos – Valdez e *El Teatro* decidiram ocupar um espaço elitista, a Broadway, novamente enfrentando preconceitos por parte de interlocutores que acompanhavam o trabalho que vinha sendo desenvolvido pelo grupo anteriormente.

Com essa busca constante por experiências tão diversas entre si, é certo que controvérsias, ambigüidades e contradições tenham pautado, também, o percurso do trabalho de Valdez e de *El Teatro Campesino*.

Nossa pesquisa aponta que os três maiores momentos de crítica ou até mesmo de “ataques” ao trabalho do grupo e de Valdez – por interlocutores formados por seu público, pela comunidade artística ou pela comunidade acadêmica – se deram por conta da transição do trabalho com os *actos* para os *mitos*, pela montagem de *Zoot Suit* na Broadway e pela produção *hollywoodiana La Bamba* – que não configurou como elemento de análise em nossa pesquisa, mas que é interessante o suficiente para ser comentada de forma breve.

Acerca dos *mitos*, um dos maiores ataques partiu de Augusto Boal²⁴⁷, que acreditava que um teatro popular jamais deveria propor soluções espirituais para problemas materiais.²⁴⁸ O protesto de Boal sintetizou as críticas que partiam de diferentes indivíduos e grupos aos *mitos*. Contudo, é importante lembrar que esses pontos de vista não levavam em consideração elementos essenciais da cultura do povo *chicano*. A trupe de *El Teatro*

²⁴⁷ Essa questão é discutida na página 214 desse trabalho.

²⁴⁸ Ver p. 214.

Campesino e seu público era formada essencialmente por *chicanos*, descendentes de índios e colonizadores que prezavam, como principal elemento cultural, a religião católica. As críticas também desconsideravam que os mitos traziam em si elementos profundamente políticos e continuavam a propor a militância como forma de enfrentamento dos problemas econômicos e sociais sofridos pela comunidade chicana.

Já acerca da transição para a Broadway, com *Zoot Suit*, as críticas diziam respeito à ocupação de um espaço elitizado, ao qual o próprio público anterior de *El Teatro* não teria acesso, através de um musical com fortes características comerciais. Entretanto, mais uma vez, essas críticas careciam de uma compreensão mais ampla do problema. Após deixar a Broadway – onde não obteve grande sucesso – *Zoot Suit* excursionou por muitas cidades do sudoeste dos Estados Unidos. A comunidade *chicana* lotava as apresentações por onde a peça passava. Assim, é incorreto dizer que o público *chicano* de *El Teatro* não teve acesso a *Zoot Suit*.

Além disso, muitas das críticas feitas ao “musical comercial” não levavam em conta a infinita riqueza – da construção formal e das idéias discutidas – nesta peça. Se *Zoot Suit* deve ser hoje considerada um clássico do teatro musical e político, não é porque alcançou a Broadway, mas por ter reunido em uma só obra tantos temas fundamentais de valor histórico e político à sociedade *chicana*, e tê-lo feito através de muitos elementos estéticos tão característicos e importantes da cultura *chicana*.

A última grande controvérsia que gira em torno da trajetória de Valdez diz respeito a seu trabalho em *La Bamba*, filme de 1987 distribuído pela *Columbia Pictures* e que alcançou grande sucesso comercial e de crítica. A visão negativa que envolveu esse trabalho de Valdez estava novamente associada à sua relação com um sistema de produção elitizado, ou seja, um grande estúdio de cinema. E também a um entendimento que o filme enfocava de

maneira ingênua a trajetória ascendente de um artista *chicano* – Ritchie Valens, de origem humilde, que apenas durante os oito meses de trabalho com a gravadora Del-Fi Records alcançou enorme sucesso com *hits* como *La Bamba* e *Come On, Let's Go* (Valens é considerado um pioneiro do *rock'n roll* e o pai do *rock* mexicano e *chicano*, e sua carreira terminou tragicamente em um acidente de avião, quando o músico tinha apenas 17 anos e estava no auge do sucesso). O maior banco de dados sobre cinema da *internet*, o IMDB – *The Internet Movie Data Base*, assim descreve em linhas gerais *La Bamba*: “Born to poverty. Destined for stardom. He lived the American Dream²⁴⁹.” Assim como a apresentação do IMDB – cujo texto dá a entender que o filme está ideologicamente comprometido com a idéia de que o sonho americano é um conceito positivo – muitas críticas consideraram *La Bamba* uma obra que andava na direção contrária às antigas obras de formação de consciência política e de instrumentação para a luta contra a exploração econômica. Não foi nosso intuito, nesta pesquisa, analisar *La Bamba*, mas é importante dizer que reduzir o filme a uma experiência comercial e ideologicamente ingênua é uma posição bastante limitante – já que a obra também discute temas importantes ao trabalho anterior de Valdez (injustiça social, preconceito racial, indústria cultural etc).

4.5. O legado de *El Teatro Campesino* e o seu trabalho hoje

A trajetória de *El Teatro Campesino* está de tal forma inserida dentro do *Mexican American Civil Rights Movement* que seria difícil discutí-la sem refletir sobre o próprio legado

²⁴⁹ Site: www.imdb.com

“Nascido na pobreza. Destinado ao estrelato. Ele viveu o Sonho Americano.”

do movimento.

F. Arturo Rosales tem um visão interessante sobre o assunto:

As perguntas mais frequentemente feitas acerca do Movimento *Chicano* são: ‘Ele teve sucesso?’, ‘Ele acabou?’, ‘Ele foi traído?’ [...] (o) sentido do *Chicanismo* é o maior monumento deixado pelo *Movimiento*, mesmo se no presente ele seja conhecido por nomes diferentes. Nenhuma das afirmações políticas ou culturais do Movimento *Chicano* tornaram-se parte de um dogma imutável. Hoje somente um pequeno grupo de antigos ativistas do Movimento *Chicano* e seus atuais seguidores aderem de forma conservadora aos cânones estabelecidos na década de sessenta. Entre os legados menos óbvios porém mais permanentes do Movimento *Chicano* é o do dever – entre uma grande fraternidade de Americanos Mexicanos, especialmente entre aqueles que participaram do *Movimiento* – de identificar-se com as suas raízes de classe trabalhadora e ter um sentimento de responsabilidade em relação à sua comunidade.²⁵⁰

O impulso cultural estimulado pelo *Mexican American Civil Rights Movement* foi chamado, por indivíduos do universo acadêmico ou artístico, de *Chicano Renaissance*²⁵¹.

Neste período de renascimento, o trabalho de *El Teatro Campesino* e de Luis Valdez representou um de seus vértices mais importantes, principalmente por seu caráter multiplicador, como comenta Rosales:

Um dos fomentadores mais ativos do *Movimiento* foi o teatro de guerrilha. Luis Valdez fez a primeira tentativa de teatro de guerrilha com *El Teatro Campesino* para fornecer um teatro político que motivasse as ações do Sindicato *United Farm Workers*, sob a direção de César Chávez. Diversas e numerosas ações similares seguiram o exemplo. Em todos os lugares em

²⁵⁰ ROSALES, F. Arturo. *Chicano! The History of the Mexican American Civil Rights Movement*. Houston: Arte Público Press, 1997, p. 250.

Rosales também informa que: “Na década de oitenta, Francyn Molina conduziu um estudo comparando antigos ativistas da Califórnia que participaram do *Movimiento* no final da década de sessenta e começo da década de setenta com um grupo de não-participantes. Ela concluiu que os antigos ativistas mantiveram visões políticas mais liberais e uma idéia contínua de compromisso com as causas sociais.” (P. 250.)

²⁵¹ “Renascimento *Chicano*”.

que um número suficiente de *chicanos* se reunissem sobre a rubrica do Movimento *Chicano*, ‘*teatros*’ eram estabelecidos. O pico da ‘era dos *teatros*’ foi alcançado, com cerca de cento e vinte e cinco grupos ativos, em 1976, quando cinco festivais foram organizados para atacar a celebração do bicentenário dos Estados Unidos. Neste período os ‘*teatros*’ já tinham desenvolvido seus próprios gêneros, temas e bases comunitárias, do Sul da Califórnia até o Meio Oeste; até mesmo grupos de porto-riquenhos e outros hispânicos estavam seguindo este exemplo em Nova York e em Nova Jersey.²⁵²

A afirmação de Rosales expressa a imensa importância que *El Teatro* ocupou como um dos principais catalisadores do “renascimento” do movimento cultural *chicano* a partir da década de sessenta. E essa revitalização não foi expandida somente no âmbito do teatro, mas também no de muitas outras formas de expressão. Um dos mais importantes movimentos artísticos do período foi o da nova geração de muralistas, cujas pinturas eram influenciadas por obras políticas como as de Diego Rivera. Em mais uma situação de “efeito dominó”, a projeção alcançada por muralistas *chicanos* na década de sessenta e setenta ajudou a colocar em evidência o trabalho de muitos outros artistas plásticos *chicanos* que desenvolviam pesquisas sobre outros meios e materiais. No campo da literatura, Alurista, poeta de San Diego, tornou-se o nome mais conhecido do movimento literário do período do *Mexican American Civil Rights Movement*. A intensa agitação cultural do período deu origem a muitas revistas literárias e de cultura, que em sua maioria contavam com publicação e distribuição alternativas. Hoje, a grande maioria destas publicações não existe mais – porém, em compensação, algumas editoras conseguiram se estabelecer solidamente, contribuindo com a publicação constante de materiais importantes à compreensão da

²⁵² ROSALES, F. Arturo. *Chicano! The History of the Mexican American Civil Rights Movement*. Houston: Arte Público Press, 1997, p. 256.

sociedade e da cultura *chicanas*.²⁵³

Como discutimos no seguimento anterior (4.2.), intelectuais e artistas de diferentes campos criticaram a ocupação, pelo *Teatro* e por Valdez, de espaços pertencentes ao *mainstream*, como a Broadway e Hollywood. Contudo, apesar de ocorrerem momentos em que o grupo e Valdez puderam usufruir de maiores facilidades de produção e em que obtiveram maior visibilidade, especialmente através de *Zoot Suit* e de *La Bamba*, tanto *El Teatro* quanto Valdez não fizeram a opção por continuar batalhando por esses espaços de modo contínuo. Hoje, *El Teatro* ainda continua com sua sede na pequena comunidade de San Juan Bautista, sob a supervisão de Luis Valdez, produzindo teatro localmente, com a população local e participando de projetos que visam o fortalecimento social da comunidade. O grupo não possui patrocínios ou fomentos federais, estaduais ou municipais; e opera como uma pequena companhia de teatro local, que sobrevive de seu próprio trabalho (apresentações e *workshops* para a comunidade) e de doações de membros associados (em estrutura similar com a qual sobrevivem, em NY, os teatros de off off Broaway). Esta forma de sobrevivência permite que *El Teatro* permaneça fiel aos princípios estabelecidos no início de sua trajetória. A missão do grupo foi reformulada para as seguintes proposições:

É nossa missão criar uma arte popular com instrumentos do século XI que apresentem uma visão mais justa e acurada da história humana, ao mesmo tempo em que se encorajem jovens mulheres e homens de uma nova geração, para que possam assumir o controle de seu próprio destino através de disciplina criativa, educação vibrante, independência econômica

²⁵³ Entre essas editoras, podemos citar a *Arte Público Press*, que publicou as peças de Valdez e do *Teatro*, assim com vários estudos sobre o teatro *chicano* e o *Mexican American Civil Rights Movement*, e cujas obras contribuíram de forma crucial para esta pesquisa.

e excelência artística.²⁵⁴

Podemos observar que *El Teatro* continua buscando caminhos para a fomentação de um teatro que não se volta apenas para suas preocupações individuais, sejam elas de ordens artísticas ou econômicas, mas para um projeto maior, que vise o crescimento de sua comunidade em diversos campos, do cultural ao econômico. Suas ações não são mais tão radicais e não alcançam tanta visibilidade, mas é preciso lembrar que os tempos mudaram – e que a arte militante hoje opera de forma diversa ao que ocorria na década de sessenta.

Neste sentido, podemos observar similaridades com outros dois grupos muito citados em nossa pesquisa, a *San Francisco Mime Troupe* e o *Bread and Puppet Theater* – que também precisaram reformular seus processos criativos e de produção para continuarem a existir em diferentes períodos históricos. Hoje eles também funcionam com uma visibilidade bem menor, e suas intervenções na vida política são consideradas “menos radicais” – contudo, esses grupos continuam a fomentar um teatro que se propões a discutir a política e a sociedade contemporâneas, e, em maior ou menor grau, continuam a contribuir para a modificação do mundo. Nos anos noventa, a *San Francisco Mime Troupe* procurou focar suas produções em peças que discutiam temas como o futuro pós-industrial e a economia global; a partir da era Bush, a companhia voltou seu olhar para novos temas – como a sobreposição das corporações privadas e do governo norte-americano, a política bélica norte-americana, o terrorismo e o que eles chamam de “campanha governamental do medo” (estratégias para cooptar o público norte-americano para o apoio às ações bélicas do governo). Já o *Bread and Puppet Theater*, que mudou-se para o interior do estado de Vermont, continua a apresentar-se localmente e em excursões, e, desde sempre, continua a voltar suas pesquisas para variados temas controversos à conservadora política norte-americana – política bélica dos

²⁵⁴ www.elteatrocampesino.com/mission_statement

Estados Unidos, o Movimento Zapatista, políticas de comércio mundial, terrorismo e até mesmo a história de Chico Mendes. Os temas trabalhados nas últimas décadas pela *San Francisco Mime Troupe* e pelo *Bread and Puppet Theater* são bastante globais. Já *El Teatro* tem se voltado a temas que dizem respeito primeiramente ao público *chicano* (ou latino em geral), mas que se expandem para a abordagem de subtemas de interesse geral.

Podemos observar esse panorama formado por grupos de teatro radicalmente engajados da década de sessenta (e portanto do período que corresponde ao auge do *Civil Rights Movement*) que conseguiram sobreviver graças a um trabalho consistente, inovador e que – principalmente – conseguiu superar todos os obstáculos postos à arte engajada a partir da década de setenta.

Assim, o legado deixado (até o momento) pelo trabalho de Valdez e do *Teatro Campesino* é importante não só para o movimento cultural *chicano*, mas para todos os teatros que não se deixam engessar por “conceitos dentro ou fora de moda” e por oportunidades comerciais que os façam mudar de identidade e missão.

4.6. Considerações Finais

A trajetória do *Teatro Campesino* e de Luis Valdez pode certamente ser considerada uma das mais importantes experiências artísticas do teatro norte-americano do século XX. Desde o início de suas atividades em 1965 até o presente momento, o grupo tem se comprometido a manter viva e em constante expansão as inúmeras formas de manifestação

da cultura *chicana*.

Durantes esses quarenta e três anos de trabalho, tanto o coletivo do *Teatro Campesino* quanto o trabalho artístico individual de Luis Valdez estiveram focados em questões de imensa relevância não só à sociedade *chicana*, mas a todas as minorias que carecem de oportunidades econômicas e sociais para a vivência plena da cidadania.

O trabalho do *Teatro* e de Valdez também mostra o quanto a dinâmica da história foi estabelecida como preocupação central e base para a reflexão dos inúmeros temas discutidos ao longo de sua trajetória. Ao observarmos estes temas – as tentativas de inserção das minorias nos Estados Unidos, a tradição bélica do governo norte-americano, o Movimento pelos Direitos Civis da década de 1960 (incluindo aí as batalhas empreendidas por César Chávez e pelo *United Farm Works*), as iniciativas para a manutenção da cultura *chicana* e tantos outros eventos históricos relevantes à sociedade *chicana* – notamos que essa extensa obra, ainda “em progresso”, tem sido bastante ambiciosa, no sentido positivo da palavra, ao tentar compreender inúmeros aspectos da sociedade *chicana*. Ao encarar este desafio, precisou lutar contra uma visão conservadora e elitista, que tinha a tendência (e ainda tem) de desmerecer as formas que propõem a politização da arte. Optando por este caminho, o trabalho de Valdez e do *Teatro* constantemente reafirma sua importância cultural, política, social e histórica.

O questionamento político empreendido por intelectuais e artistas de esquerda na década de 1960 nos Estados Unidos conseguiu um amplo espaço na mídia, mesmo sendo posteriormente tragado pela sociedade de consumo, que transformou experiências culturais em mercadorias lucrativas – a moda indiana reinterpretada pelas marcas de vestuário de luxo, os princípios das religiões orientais transformados em livros de auto-ajuda... Hoje, entretanto, esse espaço é infinitamente mais restrito. Contudo, os problemas políticos

enfrentados nas décadas em que as peças desta pesquisa foram montadas continuam muito similares aos problemas atuais. A política bélica dos Estados Unidos continua tão violenta quanto o era nas décadas de 1960 e 1970, e a discriminação racial ainda é recorrente na sociedade, na mídia e nos meios intelectuais, variando desde clichês e preconceitos na concepção de personagens de desenhos animados e de séries de TV até o trabalho acadêmico do cientista político e professor de Harvard Samuel Phillips Huntington, famoso por suas teorias sobre a necessidade da proteção de uma cultura anglo-protestante mais pura e menos permeada por outras culturas, especialmente a *chicana*. Portanto, a continuidade do trabalho do *Teatro Campesino* e de Luis Valdez ainda encontra grande relevância no momento político atual. No momento em que concluímos nossa pesquisa, em novembro de 2008, *El Teatro* prepara a remontagem do *mito La Virgen de Tepeyac* e Valdez continua a contribuir na formação de uma nova geração de artistas *chicanos* no coletivo do *Teatro Campesino*.

Se pensarmos na utopia maior do *Teatro* e de Valdez, representada pelo Paradigma Maia, podemos observar que Valdez e o coletivo do *Teatro* foram, e têm sido, fiéis ao desejo de criar um teatro que vá além do mero entretenimento, e que contribua para a formação política, cultural e espiritual de seus interlocutores. Ao analisar a trajetória de Valdez, podemos observar que sua vida e sua energia criativa sempre estiveram (e ainda estão), voltadas a esse projeto artístico e político.

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACUÑA, Rodolfo. *Occupied America: A History of Chicanos*. New York: Longman, 2000.
- ADORNO, T. *The Culture Industry*. Trad: J. M. Bernstein. London: Routledge, 1991.
- ALBUQUERQUE, João Severino. *Violent acts: a study of contemporary Latin_American Theater*. Detroit: Wayne State University Press, 1995.
- ALTHUSSER, L. *Notes sur un Théâtre Matérialiste*. Paris: Pour Marx; Maspero, 1965.
- BASKIR, Lawrence M.; STRAUSS, William A. *Chance and Circumstance: The Draft, the War and the Vietnam Generation*. New York: Knopf, 1978.
- BENTLEY, Eric (Org.). *The Playwright as Thinker*. New York: Meridian Books, 1955.
- _____. *The Theory of the Modern Stage*. Pennsylvania: Penguin, 1986.
- BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. Tradução de Maria Paula V. Zurawski. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.
- BETTI, Maria Sílvia. *A Atualidade de Vianinha: Reflexões a partir de "O Método Brecht" de Fredric Jameson*. *ArtCultura*, Revista do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia, v. 7, n. 11, jun-dez 2005.
- BIGSBY, C. W. E. *A Critical Introduction to Twentieth-Century American Drama*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985, p. 355, v. 3, *Beyond Broadway*.
- BIGSBY, C. W. E.; WILMETH, Don B. *The Cambridge History of American Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006, p. 14, v. 3: *Post-World War II to the 1990s*.
- BOAL, Augusto. *Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.
- _____. *Teatro Legislativo*. Rio de Janeiro: BCD União de Editoras S.A., 1996.
- _____. *Técnicas Latino-americanas de teatro popular*. São Paulo: Huitec/SMC, 1984.

BORDMAN, Gerald. *American Drama: a Chronicle of Comedy and Drama*. New York: Oxford University Press, 1995.

_____. *The Concise Oxford Companion to American Theater*. New York: Oxford University Press, 1987.

BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Tradução de Fiana Paes Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

_____. *Teatro Dialético*. Tradutor(a): não informado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

BROWN, Lorraine (Ed.). *Liberty Deferred and Other Living Newspapers of the 1930s*, Federal Theatre Project. Fairfax: University Publishing Association, 1989.

BROYLES-GONZALEZ, Yolanda Julia. *Brecht: The Intellectual Tramp. An Interview with Luis Valdez*. *Communications from the Brecht Society* 12, número 2, abril de 1983.

_____. *El Teatro Campesino: Theater in the Chicano Movement*. Austin: University of Texas Press, 1994.

BRUCE-NOVOA (Ed.). *Retrospace: Collected Essays on Chicano Literature*. Houston: Arte Publico Press, 1990.

BUHLE, Paul; GEORGAKAS, Dan. *The Immigrant Left in the United States*. Albany: State University of New York Press, 1966.

CARLSON, Marvin. *Alternative Theater*. In: BIGSBY, C. W. E.; WILMETH, Don B. *The Cambridge History of American Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006, v. 3: *Post-World War II to the 1990s*.

_____. *Teorias do Teatro. Estudo Histórico-Crítico dos Gregos à Atualidade*. Trad: Gilson César de Souza. São Paulo: Editora da Unesp, 1997.

COSTA, Iná Camargo. *Panorama do Rio Vermelho: ensaios sobre o teatro americano*

moderno. Trabalho apresentado para Concurso de Livre Docência. FFLCH, USP, São Paulo, 2000.

DANIELS, Douglas Henry. Los Angeles Zoot: Race "Riot," the Pachuco, and Black Music Culture. *The Journal of Negro History*, Washington, D.C., v. 82, n. 2, Spring 2007.

DAWSON, Gary Fisher. *Documentary Theatre in the United States: An Historical Survey and Analysis of Its Content, Form, and Stagecraft*. Westport: Greenwood Press, 1999.

DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. Lisboa, Mobilis in Mobile, 1991.

DEL CASTILLO, Richard G. *The Treaty of Guadalupe Hidalgo: A Legacy of Conflict*. Norman: University of Oklahoma Press, 1992.

ELAM JR., Harry J. *Taking it to the streets: the social protest theater of Luis Valdez & Amiri Baraka*. Michigan: The University of Michigan Press, 2004.

FAVORINE, Attilio. History, Collective Memory, and Aeschylus' Persians. *Theatre Journal*, The Johns Hopkins University Press, v. 55, n. 1, March 2003.

FERRISS, Susan; SANDOVAL, Ricardo; HEMBREE, Diana. *The Fight in the Fields: César Chávez and the Farmworkers Movement*. San Diego, New York, London: Harvest, 1998.

FLETCHER, Anne. Reading Across the 1930s. In: KRASNER, David (Ed.). *A Companion to Twentieth-Century American Drama*. Oxford: Blackwell Publishing Ltd, 2005, p. 123.

FLORES, ARTURO C. *El Teatro Campesino de Luis Valdez*. Madrid: Editorial Pliegos, 1990.

FRICK, John. A Changing Theatre. In: WILMETH, Don B.; BIGSBY, Christopher. *The Cambridge History of American Theatre, 1870 - 1945*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

GOLDSMITH, Barclay. Brecht and Chicano Theatre. In: MARTIN, Carol; BIAL, Henry (Eds.). *Brecht Sourcebook*. London: Routledge, 2000.

HUERTA, Jorge. *Chicano Drama: Performance, Society, and Myth*. Oxford: Oxford University Press, 2000.

- _____. Chicano Theater: Themes and Forms. Ypsilant, Michigan: Bilingual Press, 1982.
- _____. Introduction. In: VALDEZ, Luis. Zoot Suit and Other Plays. Houston: Arte Publico Press, 1992.
- _____ (Ed.). Necessary Theater: Six Plays about the Chicano Experience. Houston: Arte Publico Press, 1989.
- HUTCHINSON, Earl Ofari. Blacks and Reds: Race and Class in Conflict, 1919-1990. Michigan: Michigan State University Press, 1995.
- JAMESON, Fredric. A Cultura do Dinheiro: Ensaio sobre a globalização. Tradução de Maria Elisa Cevasco; Marcos César de Paula. Petrópolis: Vozes, 2001.
- _____. O Método Brecht. Tradução: Maria Sílvia Betti. Petrópolis: Vozes, 1999.
- KOUDELA, Ingrid Dormien. Brecht: Um Jogo de Aprendizagem. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- LANDERS, James. The Weekly War: Newsmagazines and Vietnam. Columbia: University of Missouri Press, 2004.
- MARISCAL, George (Ed.). Aztlán and Viet Nam: Chicano and Chicana Experiences of the War. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1999.
- MAZÓN, Mauricio. The Zoot Suit Riots: The Psychology of Symbolic Annihilation. Austin: University of Texas Press, 2005.
- MEIER, Matt S.; GUTIÉRREZ, Margo. Encyclopedia of the Mexican American Civil Rights Movement. Westport: Greenwood Press, 2000.
- MILLER, Scott. Strike Up the Band – A New History of Musical Theater. Portsmouth, NH: Heinemann, 2007.
- MORTON, Carlos. La Serpient Sheds its Skin – The Teatro Campesino. The Drama Review, v.

18, p. 73, 1974.

MUELLER, Roswitha. Learning for a new society: the Lehrstück. In: THOMSON, Peter; SACKS, Glendyr (Eds.). *The Cambridge Companion to Brecht*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

OLIVEIRA, Ronaldo Alves de. *Viva la Huelga! A construção dos Tipos nas Peças de Luis Valdez como Elementos de Desmistificação*. Orientação: Profa. Dra. Maria Sílvia Betti. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

ORENSTEIN, Claudia. *Festive Revolutions: The Politics of Popular Theater and the San Francisco Mime Troupe*. Jackson: University Press of Mississippi, 1998.

PAGÁN, Eduardo Obregón. *Murder at the Sleepy Lagoon: Zoot Suit, Race & Riot in Wartime L.A.* Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2003.

PATTERSON, Michael. Brecht's legacy. In: THOMSON, Peter; SACKS, Glendyr (Ed.). *The Cambridge Companion to Brecht*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Tradução de J. Guinsburg et al. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PAZ, Octavio. *The Labyrinth of Solitude and Other Writings*. New York: Grove Press, 1985.

PEIXOTO, Fernando. *Brecht: Vida e Obra*. São Paulo: Paz e Terra, 1991.

PILCHER, Jeffrey M. *Cantinflas and the chaos of Mexican Modernity*. Lanham MD: Rowman & Littlefield, 2000.

QUINN, Anthony. *The Original Sin: a Self-Portrait by Anthony Quinn*. New York: Little, Brown and Company, 1972.

RAMOS, Samuel. *Profile of Man and Culture in Mexico*. Austin: University of Texas.

ROBERTS, John Storm. *The Latin Tinge: The Impact of Latin American Music on the United*

States. Oxford: Oxford University Press, 1999.

ROSALES, F. Arturo. Chicano! The History of the Mexican American Civil Rights Movement. Houston: Arte Público Press, 2004.

ROSENFELD, Anatol. O Teatro Épico. São Paulo: Buriti, 1965.

SÁNCHEZ, George J. Becoming Mexican American: Ethnicity, Culture, and Identity in Chicano Los Angeles, 1900-1945. Oxford: Oxford University Press, 1995.

SÁNCHEZ, Martha I. Chew. Corridos in Migrant Memory. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2006.

SARTRE, Jean-Paul. Un Théâtre de Situations. Paris: Gallimard, 1973.

SCHWARZ, Roberto. Altos e Baixos da Atualidade de Brecht. In: Seqüências Brasileiras. São Paulo: Cia das Letras, 1999.

STYAN, J. L. Modern Drama in Theory and Practice (volumes 1, 2, 3). Cambridge University Press, 1981.

_____. The Elements of Drama. Cambridge University Press, 1960.

SZONDI, Peter. Teoria do Drama Moderno (1880-1950). São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

VALDEZ, Luis. Early Works: Actos, Bernabe, Pensamiento Serpentino. Houston: Arte Público Press, 1990.

_____. Zoot Suit and other plays. Houston: Arte Publico Press, 1992.

WEISMAN, John. Guerrilla theater: scenarios for revolution. New York: Anchor Books, 1973.

WILMETH, Don B.; BIGSBY, Christopher. The Cambridge History of American Theatre, 1870-1945. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

WITHAM, Barry B. The Federal Theatre Project: A Case Study. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

WRIGHT, Esmond. *The American Dream: from Reconstruction to Reagan*. Cambridge, Massachusetts, Blackwell Publishers, 1996.

SITES E OUTRAS MÍDIAS:

Entrevista em vídeo com César Chávez. Entrevistado por Luis Torres, no National Latino Communications Center, Galán Productions, 20 de abril de 1992.

REYNOLDS, Julie. *Thirty Years at El Teatro Campesino*. In: *el Andar – a Latino magazine for the new millennium*. No ar desde 1995. Disponível em:

<<http://www.elandar.com/back/www-sep95/andar/cover/teatro.htm>>.

www.sfmt.org.

ANEXOS

Não fazem parte da versão em PDF, como explicado em nota do Sumário (p. 9).