

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM INTEGRAÇÃO DA
AMÉRICA LATINA

MARÍLIA CARBONARI

Teatro Épico na América Latina:
Estudo comparativo da dramaturgia das peças
***Preguntas Inúteis*, de Enrique Buenaventura (TEC –**
Colômbia), e *O Nome do Sujeito* de Sérgio de Carvalho
e Márcio Marciano (Cia do Latão - Brasil).

São Paulo
2006

MARÍLIA CARBONARI

Teatro Épico na América Latina:

Estudo comparativo da dramaturgia das peças

***Preguntas Inútiles*, de Enrique Buenaventura (TEC –
Colômbia), e *O Nome do Sujeito* de Sérgio de Carvalho
e Márcio Marciano (Cia do Latão - Brasil).**

Dissertação de Mestrado apresentada à Área de Concentração: Comunicação e Cultura do Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina (Prolam) da Universidade de São Paulo, como exigência para a obtenção do título de Mestre em Comunicação e Cultura, sob orientação da Profa. Dra. Dilma de Melo e Silva.

São Paulo
2006

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

Catálogo na Publicação
Serviço de Documentação Bibliográfica
Pró-Reitoria de Pós-Graduação

CARBONARI, Marília. Teatro Épico na América Latina: Estudo comparativo da dramaturgia das peças *Preguntas Inúteis*, de Enrique Buenaventura (TEC – Colômbia), e *O Nome do Sujeito* de Sérgio de Carvalho e Márcio Marciano (Cia do Latão - Brasil). Marília Carbonari; orientadora Dilma de Melo e Silva. – São Paulo, 2006.

Dissertação (Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina (Prolam). Área de Concentração: Comunicação e Cultura) – Pró-Reitoria de Pós-Graduação da Universidade de São Paulo.

1 - teatro épico 2 - teatro latino-americano 3 - Teatro Experimental de Cali (TEC) 4 - Enrique Buenaventura 5- Companhia do Latão 6 - criação coletiva.

CCD

FOLHA DE APROVAÇÃO

Marília Carbonari
Teatro Épico na América Latina: Estudo comparativo da dramaturgia das peças *Perguntas Inúteis*, de Enrique Buenaventura (TEC – Colômbia), e *O Nome do Sujeito* de Sérgio de Carvalho e Márcio Marciano (Cia do Latão - Brasil).

Dissertação de Mestrado apresentada à Área de Concentração: Comunicação e Cultura do Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina (Prolam) da Universidade de São Paulo, como exigência para a obtenção do título de Mestre em Comunicação e Cultura, sob orientação da Profa. Dra. Dilma de Melo e Silva.

Aprovado em:

Banca Examinadora:

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

*Àqueles que lutam toda a vida
À verdade, que é sempre revolucionária
À nuestra América sangrienta y hermosa
y a su hijo Enrique Buenaventura (in memoria),
mi amigo y mi maestro*

Agradecimentos

Devo dizer que a realização desse trabalho, assim como o futuro dessa contribuição, é resultado de um esforço coletivo de nos aproximarmos um pouco mais de nós mesmos, conhecermos nossa história, desvendarmos nosso presente e lutarmos para que no futuro deixemos de ser esses “exilados em nossos países”.

Eu agradeço muitas pessoas, primeiro e sempre a minha família que sempre esteve comigo e me ajudou a decolar tantas vezes. Agradeço a meu pai, minha mãe e meu irmão por serem meus verdadeiros companheiros nessa batalha da vida. Agradeço aos meus avós, tios, tias, primos e primas por serem essa família sempre presente. Agradeço ao Guilherme, meu companheiro, que esteve ao meu lado nesses dois anos tão importantes da minha vida.

Agradeço e parablenzo ao Prolam por resistir aos ataques “fragmentadores” do “modelo educacional” que continuamos importando, e por proporcionar que mais jovens possam entender “nuestra América” e construir “una nueva América”. Agradeço a Capes (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) pela bolsa concedida e por ser uma instituição que ainda possibilita a nós, pesquisadores, realizarmos um trabalho honesto para o conhecimento público.

Agradeço especialmente à minha orientadora e também companheira, Professora Dra. Dilma de Melo e Silva, por estar sempre disposta a me ajudar e acompanhar em todos os momentos de questionamentos e inseguranças comuns à pesquisa investigativa.

Agradeço à companheira e Professora Dra. Iná Camargo Costa por toda atenção e pelas sugestões que ajudaram a orientar este trabalho, gostaria de ressaltar que sem sua disposição e sua postura sempre didática, esse trabalho não seria possível. Agradeço ao meu amigo e teatrero Professor Dr. Sérgio de Carvalho por ter me mostrado que “A arte não é um luxo”, através de uma fotocópia desse artigo de Enrique Buenaventura, primeiro material que tive acesso sobre o TEC. Você é um dos grandes responsáveis por tudo isso, obrigada. Sérgio, na época meu professor, embora não soubesse da minha determinação em buscar respostas além mar, me presenteou com esse texto que mudou minha maneira de pensar, viver e sentir-me latino-americana.

Seria impossível descrever a importância desse presente, que me trouxe a felicidade e o prazer de conviver durante dois meses com Enrique Buenventura, uma daquelas pessoas inesquecíveis, um verdadeiro marinheiro “de las tablas” e de corações. Conhecer Enrique foi e é um dos melhores presentes que a vida me deu, uma oportunidade inesquecível de estar com essa pessoa que me recebeu como amiga e humildemente me ensinou a arte de prostrar sobre a vida no palco. Enrique não nos deixou porque “bajo aquel árbol” se hace una historia de tus semillas.

Por isso, agradeço a Enrique, mi maestro y mi amigo, agradeço sin palabras porque hay cosas que quita la habla a uno...

Agradeço carinhosamente à Jacqueline Vidal, diretora do TEC e companheira teatrera, amiga que me recebeu duas vezes em sua casa e me proporcionou atuar em uma obra de Buenventura. Agradezco a ti por tantas cosas que sólo un poeta podría escribirlas, y él ya no está aquí.

Agradeço a todos os atores do TEC que me receberam por duas vezes nesse verdadeiro berço do teatro latino-americano: Fito, Clahíber, Carol, Maria Eugênia, Francisco, Hilda e Lisímaco. Vocês são minha família colombiana.

Agradeço aos amigos do TEC (e meus) Pedro Rey, Léo, Dionisio e Pakiko.

Agradeço a Simon, meu amigo e companheiro que fez a Colômbia entrar para minha casa.

Agradeço a Fernando por toda atenção em minhas dúvidas repentinas e por aquela canção que nos faz sonhar.

Agradeço, sem dúvidas, à Colômbia, por sua beleza e encanto que me conquistaram desde o primeiro momento e me seqüestraram pra sempre. Meu país.

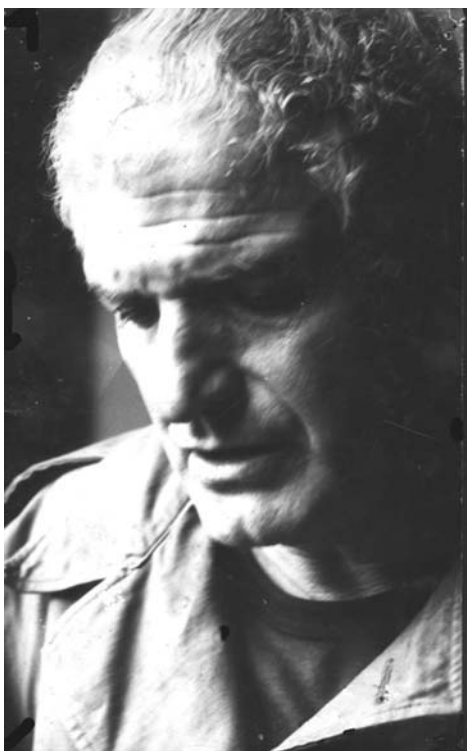
Agradeço ao Douglas, meu amigo e companheiro, que me ensinou e me ensina mais do que possa imaginar.

Agradeço ao Prof. Dr. Jesús por me apresentar a literatura e a história latino-americana da forma mais dialética possível.

Agradeço, com todo amor que sinto, aos meus amigos que são minha família nesse mundo tão grande, poderia citar nome por nome, mas isso tomaria um bom espaço. Cada um de vocês é de uma importância imensurável

que eu tento deixar clara a cada dia da minha vida, espero que esteja conseguindo mostrar o quanto amo vocês.

Finalmente, agradeço àqueles que estão lado a lado, ombro a ombro nessa luta pela emancipação da humanidade e pela vida para todos. É essa força que me possibilitou realizar esse trabalho.



Me gustaría I

*Me gustaría escribir
de outra manera
o no escribir,
ser oral, decir y nada más.*

*Escribir sin odio
cosas bellas, mariposas
y pájaros y flores
sin una gota de veneno.*

*Pero ya olvidé el amor
y la belleza, escribo
en medio de la guerra
y las balas me atraviesan.*

*Estoy lleno de agujeros
y respiro por la herida
abierta y no es algo personal
hablo por todas y por todos.*

*Me gustaría escribir
como otros poetas
que cierran los ojos
y se tapan las orejas*

*y se hunden como náufragos
en un pozo de intimidad
y allí puelen sus versos
¡Ay, cómo los envidio!*

(Enrique Buenaventura)

Resumo

CARBONARI, Marília. **Teatro Épico na América Latina: Estudo comparativo da dramaturgia das peças *Perguntas Inúteis*, de Enrique Buenaventura (TEC – Colômbia), e *O Nome do Sujeito* de Sérgio de Carvalho e Márcio Marciano (Cia do Latão - Brasil)**. 2006. 112 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina (Prolam), Universidade de São Paulo. São Paulo, 2006.

O teatro épico na América Latina se desenvolveu principalmente a partir da década de 50, quando o movimento de teatro independente gerou uma transformação no modo de produção teatral e na forma de expressão artística existente no continente. A influência do teatro do dramaturgo Bertolt Brecht, o modo de criação coletiva das peças e a construção de uma dramaturgia própria voltada para a história e luta de nosso povo, foram as principais características desse movimento no qual se inserem os trabalhos dos grupos selecionados nesse estudo. Destacando-se na história recente do teatro de seus respectivos países, o Teatro Experimental de Cali (TEC) e a Companhia do Latão, fazem parte dessa nova história do teatro latino-americano. Fundado em 1955 por Enrique Buenaventura, o TEC direcionou o movimento do Teatro Novo na Colômbia, e influenciou a discussão da prática teatral em todo o continente através de seu método de criação coletiva e sua nova dramaturgia. Embora com uma história mais atual, a Companhia do Latão se destaca no cenário teatral brasileiro no final da década de 90, por conseguir retomar a prática de uma dramaturgia e encenação que discutisse a história do Brasil a partir das contradições e processos políticos de nosso cotidiano. A escolha das peças *Perguntas Inúteis* (do TEC) e *O Nome do Sujeito* (da Cia do Latão), ocorreu devido sua importância na trajetória de cada grupo, pois retoma, no caso do TEC, e inaugura, no caso da Cia do Latão, o modo de trabalho de criação coletiva. Para a análise de como a dramaturgia dessas obras discute os problemas de nossa realidade latino-americana, selecionamos três cenas representativas de cada peça. O tema escolhido para comparação das duas obras foi a relação mercantil entre os personagens, essa relação revelou as estruturas do mundo capitalista que as obras pretendiam mostrar, e proporcionou a crítica dos processos de reificação e fetichismo presentes nas relações humanas atuais. Além disso, o estudo comparativo da dramaturgia das cenas permitiu o diálogo entre essas experiências de dramaturgia latino-americanas e revelou a importância da prática de um teatro épico que inspire a crítica de nossa sociedade através do prazer estético.

Palavras-chave: teatro épico; teatro latino-americano; Teatro Experimental de Cali (TEC); Enrique Buenaventura; Companhia do Latão; criação coletiva.

Abstract

CARBONARI, Marília. **Epic Theater in Latin America: Comparative study of the dramaturgy in the plays “Preguntas Inútiles”, by Enrique Buenaventura (TEC – Colombia), and “O Nome do Sujeito” by Sérgio de Carvalho and Márcio Marciano (Cia do Latão - Brasil).** 2006. 112 pgs. Dissertation (Masters Degree) – Post Graduate Program in Latin-American Integration (Prolam), University of San Pablo. San Pablo, 2006.

Epic theater in Latin America developed primarily in the 50`s, when the independent theater movement generated a transformation in the production modes and the artistic __expression existent on the continent. The influence of the theater from Bertolt Brecht, the collective creation of the plays and the construction of a local dramaturgy concerning the history and struggle of our people, were the principal characteristics of this movement. Within this movement we can find inserted the work from the groups selected for this study: the “Teatro Experimental de Cali” (TEC) and the “Companhia do Latão”, both recognized in the recent history of theater in their countries, or as part of the new history of Latin American Theater. Established in 1955 by Enrique Buenaventura, TEC routed the new theater movement in Colombia, and influenced the discussion of theatrical practice all around the continent, through the use of collective creation and the production of their own dramaturgy. On the other hand, with a much more recent history, the “Companhia do Latão” gains recognition on the Brazilian theatrical scene, by the end of the 90`s. I has been able to re-initiate the practice of dramaturgy and scenery which discuss the history of Brazil from the perspective of its contradictions y political process. Selection of the *Preguntas Inútiles* (TEC) and *O Nome do Sujeito* (Cia do Latão), was determined because of their importance in the trajectory of each group, returning in the case of TEC, and initiating in the case of La Cia do Latão, the work mode of collective creation. To analyze how the dramaturgy in these plays discusses the problems of our Latin American society, three representative scenes from each play were selected. The main theme chosen to make the comparison was the merchant relation between the characters, this relationship revealed the structures of the capitalist world that the plays were willing to show and allowed a criticism of fetishes and reification processes, present in actual human relationships. The comparative study of the dramaturgy in the selected scenes allowed the discussion between the experiences of latin-american dramaturgy and revealed the importance of practicing an epic theater that inspires the criticism of our society through esthetic pleasure.

Key words: Epic theater; Latin American theater; Teatro Experimental de Cali (TEC); Enrique Buenaventura; Companhia do Latão; Collective creation.

Resumen

CARBONARI, Marília. **Teatro Épico en América Latina: Estudio comparativo de la dramaturgia de las piezas *Preguntas Inútiles*, de Enrique Buenaventura (TEC – Colombia), y *O Nome do Sujeito* (El Nombre del Sujeto) de Sérgio de Carvalho e Márcio Marciano (Cia do Latão - Brasil)**. 2006. 112 pgs. Disertación (Maestría) – Programa de Pos-Graduación en Integración Latinoamericana (Prolam), Universidad de San Pablo. San Pablo, 2006.

El teatro épico en América Latina se desarrolló principalmente a partir de la década del 50, cuando el movimiento de teatro independiente generó una transformación en el modo de producción teatral y en la forma de expresión artística existente en el continente. La influencia del teatro del dramaturgo Bertolt Brecht, el modo de creación colectiva de las piezas y la construcción de una dramaturgia propia, envuelta en la historia y lucha de nuestros pueblos, fueron las principales características de este movimiento, dentro del cual se insertan los trabajos de los grupos seleccionados en este estudio. El Teatro Experimental de Cali (TEC) y la “Companhia do Latão” se destacan en la historia reciente del teatro de sus respectivos países, o, hacen parte de esa nueva historia del teatro Latinoamericano. Fundado en 1955 por Enrique Buenaventura, el TEC direccionó el movimiento de Teatro Nuevo en Colombia, e influencio la discusión de la práctica teatral en todo el continente, a través de su método de creación colectiva y su dramaturgia propia. Por su parte, con una historia mas actual, la “Companhia do Latão” se destacó en el escenario teatral brasilero, hacia finales de la década de 90, por conseguir retomar la práctica de una dramaturgia y escenografía que discute la historia de Brasil a partir de las contradicciones y procesos políticos de nuestro cotidiano. La escogencia de las piezas *Preguntas Inútiles* (TEC) y *O Nome do Sujeito* (Cia do Latão), se debió a su importancia en la trayectoria de cada grupo, pues retoma, en el caso del TEC, e inaugura, en el caso de la “Companhia do Latão”, el modo de trabajo de creación colectiva. Para el análisis de como la dramaturgia de estas obras discute los problemas de nuestra realidad latino-americana, seleccionamos tres escenas representativas de cada pieza. El tema escogido para la comparación de las dos obras fue la relación mercantil entre los personajes, esa relación revelo las estructuras del mundo capitalista, que las obras pretendían mostrar y proporciono la crítica de los procesos de reificación y fetichismo presentes en las relaciones humanas actuales. Además, el estudio comparativo de la dramaturgia de las escenas permitió el diálogo entre esas experiencias de dramaturgia latino-americana y revelo la importancia de la práctica de un teatro épico que inspire la crítica de nuestra sociedad a través del placer estético.

Palabras-claves: teatro épico; teatro latino-americano; Teatro Experimental de Cali (TEC); Enrique Buenaventura; Companhia do Latão; creación colectiva.

SUMÁRIO

1	Introdução O Palco como Tribuna	14
2	Perguntas Inúteis e o Teatro Experimental de Cali	20
3	O Nome do Sujeito e a Companhia do Latão	61
4	A reificação como tema de comparação entre as peças Perguntas Inúteis e O Nome do Sujeito	89
5	Conclusão Perguntas Inúteis?	101
	Referências bibliográficas	106
	Anexo: A arte não é um luxo (Enrique Buenaventura)	113

Introdução: O Palco como Tribuna

A partir da década de 50, um grande movimento teatral iniciado nos países do cone sul, chamado *teatro independiente*, se espalhou por toda a América Latina recebendo nomes diferentes em cada região: teatro novo, teatro experimental, teatro livre (PIANCA; Marina, 1990). Esse movimento, decorrente de um processo social de organização dos trabalhadores que se desenhava desde a década de 20, transformou a prática do teatro latino-americano a partir de três pilares fundamentais: a construção de uma nova dramaturgia nacional que tratasse de temas referentes ao dia-a-dia de cada povo a partir de um questionamento histórico da nossa realidade (BUENAVENTURA; Enrique, 1994); o engajamento político de grupos que se formaram para propor uma nova função do teatro onde a diversão seria composta pela reflexão do meio em que vivemos; e a experiência prática de uma nova organização de trabalho onde a obra criada pelo grupo fosse um trabalho coletivo, rejeitando a hierarquização praticada pelas companhias de teatro comerciais (NARANJO; Guillermo H. Piedrahíta, 1996). Todos esses aspectos eram voltados, na realidade, para a construção de um teatro nacional que constituísse uma nova dramaturgia, encenação, atuação e técnicas como resultado da preocupação de representar no palco um mundo em processo, revelando as forças que agem historicamente e dão origem às ações dos personagens, ou seja, às nossas ações.

Ao questionar os modelos teatrais europeus e nossas cópias “tupiniquins”, o movimento teatral iniciado na década de 50 se engajou na construção de um novo teatro buscando tanto no objeto como na forma uma nova expressão artística (VELASCO; María Mercedes, 1987). O trabalho de

Hermilo Borba Filho (Brasil), Leónidas Barletta (Argentina), Oswaldo Dragún (Argentina), Jorge Días (Chile), Carlos Solórzano (Guatemala), Atahualpa del Cioppo (Uruguai) e Enrique Buenaventura (Colombia) são alguns exemplos dos dramaturgos e diretores que se lançaram na árdua tarefa de renovar, e muitas vezes criar, o teatro nacional em seus países. A influência dos acontecimentos mundiais das décadas precedentes; como a Revolução Russa, as greves gerais em diversos países da América Latina, a organização dos trabalhadores lutando pela soberania de suas nações e as experimentações artísticas ocorridas na Europa; é essencial para a compreensão das bases que proporcionaram tal inovação artística em nosso continente.

O questionamento político do fazer teatral e a busca de novas formas de contar nossa história no palco, levaram ao reconhecimento do trabalho do alemão Bertolt Brecht como uma referência constante nos movimentos teatrais dessa época em todos os países latino-americanos (REYES; Carlos José, 1971). O teatro épico de Brecht (BRECHT; Bertolt, 1978), apoiado nas experiências artísticas européias de Piscator (PISCATOR; Erwin, 1968), Meyerhold (MEYERHOLD, Vsevolod F., 2001) e tantos outros, respondia aos questionamentos de nossos artistas que acreditavam na função crítica do teatro a partir do prazer estético. Bernard Dort (DORT; Bernard, 1985) define bem a prática e teoria do teatro épico proposto por Brecht como: *“uma tentativa de oferecer a um público socialmente atento uma representação mediada por atores que, embora sejam especialistas, todavia permanecem delegados de seu público. Esta representação, situada em uma estrutura de palco específica e explícita, mostra o desdobrar de uma série de ações históricas de tal maneira*

que o público descobre, no seu mais alto divertimento (prazer) teatral, a possibilidade de uma mudança radical em sua situação no mundo”.

Sem hesitação de colocar em cena tantos questionamentos, muitos de nossos artistas se apropriaram das sugestões brechtianas a partir da realidade latino-americana. O espaço cênico da rua foi explorado por inúmeros grupos como forma de pesquisa e aprendizado da comunicação direta com o público popular. A idéia da rua como lugar ideal para o teatro épico segundo Brecht, e o palco visto como uma tribuna para debater-se idéias como propunha Piscator; foram instrumentos para a aproximação com as tradições culturais e as experimentações com uma nova forma de pensar nossas tradições e nossa história (BUENAVENTURA; Enrique, 1974).

É inserido nesse processo histórico que o Teatro Experimental de Cali, com Enrique Buenaventura, e a Companhia do Latão em São Paulo, produziram suas obras. Embora as diferenças entre os grupos se estendam no tempo e no espaço, pois o TEC tem mais de 50 anos de história na Colômbia e a Cia do Latão iniciou seus trabalhos em 1996 no Brasil; iremos perceber que as semelhanças revelam uma mesma história de busca e persistência na prática de um teatro que responda essa pergunta tão comum em nossos países colonizados: que país é esse? Que continente é esse?

Talvez por ser uma pergunta tão pertinente aos nossos dias, que esses grupos tenham decidido, em períodos diferentes e contextos diversos, se organizar coletivamente para criar suas obras. A criação coletiva como forma de produção artística é uma das bases que reúnem esses dois coletivos no presente trabalho. As obras selecionadas também se relacionam com essa característica, pois retomam, como é o caso de *Perguntas Inúteis* do TEC, e

inauguram, como é o caso de *O Nome do Sujeito* da Cia do Latão, a criação coletiva como metodologia de trabalho. O modo de trabalho da criação coletiva é uma experiência marcante no processo de construção do teatro épico na América Latina, um dos motivos pode estar relacionado ao fato de ser uma transformação das relações internas dos grupos que refletisse também na forma de construção da própria cena teatral, destacando o papel do coletivo na relação com o mundo.

A questão política que orienta o trabalho desses grupos é fundamental nas escolhas e nas perguntas que geraram cada uma das obras. Pensar a Colômbia, pensar o Brasil e perceber que para entender seu país era preciso entender a América Latina e o mundo é uma das características marcantes alcançadas no trabalho desses grupos, tendo como resultado a realização de um teatro como espaço de exposição histórica e científica.

Esse trabalho foi estruturado em três capítulos que têm como objetivo analisar a dramaturgia das duas peças selecionadas e comparar, a partir de um tema, a forma como os grupos colocam a discussão do mundo atual em cena. O primeiro capítulo apresenta inicialmente um breve histórico da trajetória do TEC e Enrique Buenaventura, ao longo de seus 50 anos de trabalho¹. Em seguida contextualiza a criação e o período histórico referente à obra *Preguntas Inúteis* e analisa três cenas significativas dessa dramaturgia. O segundo capítulo faz um breve panorama do surgimento da Companhia do Latão e introduz a criação da peça *O Nome do Sujeito*, destacando três cenas exemplares da obras.

¹ A fim de suprir parte da carência de conhecimento sobre o teatro colombiano, dedicamos uma parte maior a esse contexto histórico em relação ao correspondente brasileiro no caso da Cia do Latão.

A seleção das cenas analisadas se relaciona com o tema a ser discutido no terceiro capítulo. A investigação dos processos centrais, que poderiam explicar a origem histórica de problemas atuais em nossos países como: exclusão social, violência urbana, distorção das relações trabalhistas e a falta de coesão social; levou os grupos a se debruçarem sobre os desajustes (SCHWARZ; Roberto, 2001) econômicos políticos e sociais decorrentes da implementação do modelo mercantil capitalista em nosso continente. Essa busca apontou a produção de mercadoria como o problema central para entender o mundo atual. Essa constatação coincide com o estudo do mundo capitalista feito por Marx (MARX; Karl, 1989), e com a apreciação dos processos de reificação e fetichismo feita por Marx e Luckács (LUCKÁCS; Georg, 1974). Com essa base teórica, nos dedicamos a identificar a influência da produção mercantil nas relações humanas.

As obras selecionadas ao discutirem nossos problemas atuais mostram, na relação entre seus personagens, a coisificação do ser humano (reificação) e a “animação” das coisas (fetichismo) decorrentes da forma mercantil como forma dominante na nossa sociedade capitalista. Desta forma, no terceiro capítulo, é feita uma comparação de como as cenas selecionadas discutem a relação mercantil exposta em ambas as peças.

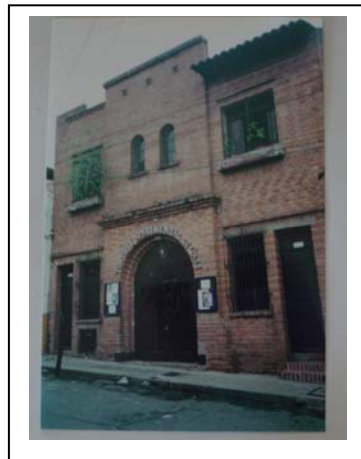
Como resultado dessa análise, procuramos mostrar como as obras teatrais selecionadas reproduzem o mundo atual revelando seus processos históricos e econômicos, e possibilitando uma reflexão a partir do prazer estético de participar ativamente em um acontecimento teatral. A conclusão destaca também as contribuições que o teatro produzido por esses grupos pode trazer à prática e construção de um teatro latino-americano que coloque

em cena as perguntas tão presentes em nossas vidas: o que somos nós? Por que somos assim? Que país é esse? O que fazer?

Capítulo *Preguntas Inútiles*² e o Teatro Experimental de Cali (TEC)³

*“No existe problema personal
que no sea de todos
y por eso no existe solución personal
que no sea una fuga”
Enrique Buenaventura*

Teatro Experimental de Cali (TEC)



I

Em 1955, o espanhol recém chegado à Colômbia Cayetano Luca de Tena, cria uma escola de teatro sob a jurisdição das Bellas Artes de Cali. Enrique Buenaventura, que estava trabalhando com o *teatro independiente*⁴ no cone sul, foi chamado para ministrar a disciplina de expressão corporal no novo Teatro Escuela de Cali. Desde o início Buenaventura desenvolveu seu curso trazendo elementos da cultura popular latino-americana para o teatro

² Tradução para o português: *Perguntas Inúteis*.

³ Irei referir-me ao Teatro Experimental de Cali apenas por suas iniciais: TEC.

⁴ O movimento de teatro independente que estava se construindo principalmente na Argentina, no Chile e no Uruguai, foi um marco na mudança do modo de produção teatral na América Latina. Esse movimento se opunha ao teatro comercial e buscava uma nova forma de criação artística onde as temáticas nacionais entrassem em cena e a relação com o público fosse mais próxima.

tradicional, que era estudado na escola de Bellas Artes. Depois de pouco tempo encenando clássicos espanhóis⁵, Buenaventura decide escrever suas próprias obras. A partir deste momento a história do TEC estaria intimamente ligada à pessoa e à obra de Enrique Buenaventura.

Nascido na cidade de Santiago de Cali, em 1925, Buenaventura é considerado um dos pilares da renovação teatral na Colômbia e na América Latina. A influência e importância de suas obras tem superado as fronteiras do país e do continente (BUENAVENTURA; Enrique e VIDAL; Jacqueline, 2005). A reflexão sobre um teatro novo, a experimentação prática de representar no teatro as questões de nosso povo (pois as obras de Buenaventura falam sobre toda a América Latina) e a elaboração de um método de criação coletiva que respeitasse e reivindicasse a criação artística de cada participante do grupo, fizeram com que o trabalho do TEC se transformasse em referência mundial e atraísse à Cali artistas de todo o planeta.

Ao assumir a direção do Teatro Escuela de Cali, em 1956, Enrique Buenaventura enfrenta as dificuldades do período Rojas Pinilla de “ditadura dura” (PIANCA; Marina, 1990), e organiza a escola para a formação de atores dentro de novas perspectivas.

“Como começamos? Com um anúncio nos jornais sobre a criação de uma escola de teatro. Os que responderam eram pessoas do povo, artesãos, operários, uma mulher de idade que não sabia ler nem escrever. Era a primeira

⁵ A formação das escolas de Bellas Artes na Colômbia, até o movimento de Teatro Novo, se restringiam à produção teatral européia, sobretudo aos clássicos espanhóis do Século de Ouro. Enrique Buenaventura irá se dedicar ao estudo desses clássicos durante os primeiros anos de seu trabalho como dramaturgo. Baseado nesse estudo, Buenaventura escreve mais tarde o ensaio “El Arte Nuevo de hacer comédias y el Nuevo Teatro” (BUENAVENTURA; Enrique, 1986) em 1986, onde traça um paralelo entre o texto “El arte nuevo de hacer comédias” de Lope de Veja (1609) e o movimento do Novo Teatro Colombiano, na década de 70.

vez que eu trabalhava nessas condições. As minhas experiências no Brasil, Argentina e Chile tinham sido realizadas com estudantes ou com pessoas de profissões liberais, algumas vezes operários, mas operários de grandes centros industriais que, individualmente, atingiram um nível suficientemente elevado para sentirem necessidade de realizar uma atividade cultural” (BUENAVENTURA; Enrique, 1974, p.31-43)

A intenção de trabalhar com um grupo heterogêneo era proposital, o Teatro Escuela de Cali estava interessado em enfrentar problemas diferentes do teatro tradicional e procurar outras soluções. O objetivo era criar um teatro popular. Foi através de uma pesquisa intensa das formas populares de teatro na Colômbia que Buenaventura escreveu e dirigiu sua primeira obra com o grupo: *Mistério da Adoração dos Reis Magos (Mistério de la Adoración de los Reyes Magos - 1957)*. Essa peça nasceu, sobretudo, da observação de danças e costumes da Festa de Reis colombiana, onde se representava cenas da vida de Jesus. Influenciados pelo teatro medieval e pela *commédia dell'arte*, a peça era feita de quadros sucessivos, cenários montados pelos próprios atores, coros e um trovador que contava a história. Ao mostrar a história da Família Sagrada como uma família de miseráveis, eles utilizavam o episódio do Massacre dos Inocentes como um panfleto contra o governo (BUENAVENTURA; Enrique, 1974).

Em 1958, o TEC teve sua primeira obra de repercussão internacional: *À direita de Deus pai (A la diestra de Dios padre)*. Escrita e dirigida por Buenaventura, a obra se baseia no conto homônimo de Tomás Carrasquilla. O trabalho de criação dessa obra contou com uma investigação de materiais

populares que poderiam servir para trabalhos teatrais e foi assim que, vasculhando a literatura popular, se descobriu este conto. A peça, apresentada no II Festival Nacional de Teatro de Bogotá, recebeu todos os prêmios e foi reconhecida por sua qualidade dramaturgica e teatral⁶, sendo considerada como o nascimento do que iria se chamar o *Nuevo Teatro Colombiano* (Novo Teatro Colombiano). Porém, Buenaventura sentia que poderiam ir mais longe, e foi através do conhecimento do teatro épico moderno de Brecht que o trabalho do TEC ganhou outros desafios.

As questões levantadas pela influência de Brecht e a realidade colombiana não demoraram a serem levadas à cena. Porém, na primeira experiência; a segunda versão de *À direita de Deus Pai*; eles fracassaram. Através da prática do que acreditavam ser a “receita” de Brecht, o grupo do Teatro Escuela de Cali apostou na “ilustração” das idéias políticas do dramaturgo alemão, pensando que esse era o caminho mais rápido para atender às demandas sociais da situação colombiana, que oscilava sempre entre ditaduras “leves” e “duras”. Porém a tentativa de aplicação das “fórmulas⁷ brechtianas” mostrou-se artificial, pois não assimilava o contexto nacional e, ao inspirar uma atitude “revolucionária”, o TEC acabou dissociando as idéias de Brecht de suas experiências. Em outras palavras, na busca da “fórmula” faltou a apropriação da atitude realmente revolucionária em Brecht: sua relação direta com a realidade vivida e o questionamento a partir da experiência concreta

⁶ Embora a crítica teatral tenha reconhecido a qualidade da obra do TEC, Maria Mercedes de Velasco atenta, em seu livro, para o problema da crítica na Colômbia. Ela mostra, através de depoimentos de Enrique Buenaventura e Santiago Garcia, os obstáculos que a crítica oficial, pautada pelos modelos europeus e norte-americanos, pôs à produção artística do *Nuevo Teatro* e às tentativas de organização da Corporação Colombiana de Teatro (CCT). Para dar conta do que representava o movimento do *Nuevo Teatro*, que iremos descrever a seguir, foi necessário uma *Nueva Crítica*. “A Nueva Crítica, comprometida com o Nuevo Teatro, que não depende do Estado, analisa dialeticamente a relação estreita de forma e conteúdo, porque é nessa relação que aparecem as diferentes interpretações”. (VELASCO; María Mercedes, 1986).

(BUENAVENTURA; Enrique, 1974). Sendo assim, o grupo decide abandonar a obsessão por “copiar” Brecht e entregar-se à experimentação da obra como uma *Mojiganga*, uma mascarada feita pelos camponeses da região de Antioquia (Colômbia). Sobre esse episódio Buenaventura comenta: *“Fugindo à influência de Brecht para encontrar nós mesmos, estávamos na terceira versão mais próximos de Brecht do que na segunda”* (BUENAVENTURA, Enrique, 1974). Contudo, a influência de Brecht no trabalho do TEC e de Buenaventura estava apenas começando. Após sua estadia na Europa e seu contato com as obras encenadas pelo grupo de teatro Berliner Ensemble (dirigido por Brecht até sua morte), as experiências com o teatro épico iriam se aprofundar, sempre na busca de uma reflexão a partir da realidade nacional e continental de nossa América.

Entre a segunda e a terceira versão de *À direita de Deus pai*, o TEC produz a peça *Édipo Rei*, em 1959. Nesse ano o grupo se engajou fortemente na luta contra a ditadura. *Édipo* foi resultado desse processo e, sendo apresentado na Praça Bolívar em Bogotá, levou às ruas milhares de espectadores que viam na obra uma crítica dura à ditadura que haviam combatido. Sobre esse período, Marina Pianca (PIANCA; Marina, 1990) comenta: *“começou o período de ‘nacionalização dos clássicos’ também no TEC. (...) Interessante similitude com o processo que descreve Corrieri nos primeiros anos da Revolução Cubana, com o processo do Teatro de Arena no Brasil, e com o São Francisco Mime Troupe. Parecia que nos primeiros anos de liberdade, os teatros optam pelo “grande teatro universal” e lhe rendem homenagem”*.

⁷ Apesar do trabalho de Brecht ter sido recebido muitas vezes como uma “receita”, ele mesmo sempre rejeitou a idéia de tal formulação.

O sucesso de *À direita de Deus Pai* no Festival de Bogotá rendeu ao TEC o convite para uma temporada no *Théâtre des Nations* em Paris. Em 1960, o grupo vai à Paris e participa do IV Festival Internacional do Teatro das Nações com a peça premiada e com a obra *Histórias para ser contadas*, do dramaturgo argentino Oswaldo Dragún⁸. O TEC ocupa o segundo lugar no Festival, ficando logo após o grupo alemão Berliner Ensemble. Nessa época Enrique Buenaventura decide ficar na Europa, enquanto o grupo retorna à Cali. Em sua estadia européia Buenaventura aprofunda seus estudos sobre o teatro de Brecht, conhece diretores e trabalhadores de teatro, além de casar-se com Jacqueline Vidal, sua companheira e atual diretora do TEC.

Em 1961, Buenaventura regressa à Colômbia com uma bagagem enriquecida e uma preocupação: estudar a realidade nacional buscando um público popular. A influência do trabalho de Brecht nas pesquisas teatrais do TEC se aprofunda e representa para o dramaturgo colombiano um estímulo e um entrave. Ao comentar esse período Buenaventura diz: *“esse fenômeno (o contato com Brecht) marcou a maioria dos escritores de minha geração na América Latina. A necessidade urgente de um teatro ao mesmo tempo “útil” e esteticamente válido conduzia-nos inevitavelmente a Brecht. A resistência tenaz de Brecht, que escreveu as suas melhores obras no exílio, e num momento em que o mundo atravessava a sua mais sombria aventura, é para nós um exemplo. Não somos nós também uns exilados, embora no nosso próprio país? O cidadão de um país colonial é um exilado no seu país, pois as formas predominantes de cultura foram importadas e impostas. A nossa vida é uma luta contra essas formas meio-assimiladas e contra as novas importações,*

⁸ Oswaldo Dragún (1929-1999) foi um dos principais dramaturgos do teatro independente argentino. Em 1956 ficou conhecido por seu drama histórico-alegórico *La peste viene de Melos*. (A peste vem de Melos).

parecendo-se muito com a vida daquele que foi obrigado a deixar o seu país. A diferença é que, em geral, se está muito mais seguro num país estrangeiro” (BUENAVENTURA; Enrique, 1974).

Ao se reunir com o TEC na Colômbia, o grupo havia se convertido em um grupo de teatro profissional e financiado pelo Estado. Essa nova situação financeira foi definitiva para o aprofundamento do trabalho de pesquisa. É neste momento que o grupo começa a criar sua própria forma de trabalho, se comprometendo cada vez mais com a realidade nacional e, pouco a pouco, com a luta social e política do povo colombiano. Entre 1961 e 1967 o TEC estréia inúmeras obras de autores europeus e de Enrique Buenaventura, que se estabelece como dramaturgo reconhecido no mundo todo. Passando por Lope de Veja, García Lorca, Molière, Fernando Rojas, Shakespeare e Sófocles, o grupo de Cali enfrenta uma forte repressão quando decide encenar em 1966 a obra *Ubu Rei*⁹, de Alfred Jarry e *A armadilha (La Trampa)* de Enrique Buenaventura em 1967, com direção de Santiago Garcia. Essas duas obras marcam um importante passo para o TEC, pois ao assumir a crítica à repressão colombiana o grupo põe em cena, analogicamente, as ditaduras do Caribe e o abuso dos militares. Além de tratar da violência e da fome abertamente, o TEC não se fechou em seu teatro, participou ativamente de manifestações políticas, integrando-se ativamente no movimento estudantil de Cali. Neste ano, o governo colombiano alega falta de dinheiro e expulsa o coletivo teatral da Escuela de Bellas-Artes. Neste momento, os integrantes do grupo procuram uma sede independente e constroem o Teatro Experimental de Cali (atual sede do TEC). A ajuda de estudantes, operários e artistas foi definitiva para a conquista da sala que será palco de uma grande atividade

cultural (VELASCO; María Mercedes, 1986). A situação social colombiana é tensa, a troca com o público se estreita, tornando mais ativa a participação do grupo no processo criativo. Buenaventura comenta esse período ressaltando a forte transformação cultural:

“A constituição dessa cultura é necessariamente um processo combatente e polêmico que inclui nosso trabalho artístico e a relação desse trabalho com o público. Com o público construímos as obras e as transformamos porque com ele construímos essa cultura. Resumindo: consideramos nossos espetáculos aportes discutíveis e discutidos para a construção de uma cultura de libertação e não uma cultura de repetição e de divulgação.”¹⁰

A nova situação do TEC como teatro independente, demanda do coletivo algumas definições que direcionarão o trabalho do grupo durante muitos anos. Entre elas estão: buscar uma nova relação com o público, assumir o trabalho do artista como um campo de conscientização e debate entre o artista e o público, e aprofundar a pesquisa da história latino-americana e suas implicações políticas. É a partir de 1969, com o grupo já estabelecido na nova sede, que o TEC intensifica e aprofunda suas experimentações com o processo de criação coletiva, com as peças *Os Soldados (Los Soldados)*, de Carlos José Reyes, com direção de Buenaventura e *O canto do fantoche Lusitano (El canto del fantoche lusitano)*, de Perter Weiss, com direção de

⁹ Primeiro experimento na via da criação coletiva.

¹⁰ BUENAVENTURA, Enrique. “Situación actual del teatro em América Latina”. V Festival e Colóquio Internacional de Teatro del Tercer Mundo, Seul; Coreia del Sur, Cali, 2(1981):9. In: VELASCO, María Mercedes. *El Nuevo Teatro Colombiano y la colonización cultural*. Op. Cit.

Jacqueline Vidal e Hélios Fernández. A sistematização do método de criação coletiva se estendeu durante três anos, e foi com a peça *A Denúncia (La Denúncia)* que o método ficou conhecido. A participação do TEC no I Festival Internacional de Teatro de Quito (Equador) em 1972, foi importante para confrontar o método com o trabalho de outros grupos. Neste mesmo ano, ocorre na Colômbia inúmeros encontros onde se discute o novo método e se desenha um intercâmbio mais estreito entre os grupos de teatro colombianos. Estes encontros foram marcados por debates e exposição de problemas do “fazer teatral” na Colômbia. Em 1973, com o intuito de intensificar a discussão entre os coletivos, a Corporação Colombiana de Teatro (CCT) decide promover sua primeira mostra nacional com a participação de 20 grupos. A partir desse momento o TEC já é referência mundial do trabalho de grupo com criação coletiva e viaja o mundo inteiro divulgando seu método e suas obras. A produção artística do TEC é marcada pela pesquisa histórica e a *puesta en escena* (encenação) da história não oficial da Colômbia, e tem no repertório peças como: *Os Papéis do Inferno (Los Papeles del Infierno)*, onde discute a fundo a questão da violência na Colômbia, *A Denúncia*, que fala sobre o massacre promovido pela United Fruit Company na região das bananeiras contra a greve dos trabalhadores nas plantações em 1923 e *O fantoche Lusitano*, que faz analogia direta com a questão do poder e da ditadura. Com tamanha repercussão o grupo é então convidado a se apresentar em inúmeros Festivais e países como: Venezuela, Porto Rico e México.

Não poderíamos falar da história do TEC sem tocar em dois acontecimentos de caráter nacional que transformaram o “fazer teatral” na Colômbia entre as décadas de 60 e 70: a constituição do movimento do *Nuevo Teatro Colombiano* e a criação da Corporación Colombiana de Teatro (CCT)¹¹. Maria Mercedes Jamillo comenta sobre o teatro desenvolvido nessa época: “*É uma das formas artísticas imediatas que luta contra a cultura oficial que está a serviço dos interesses políticos. Esse movimento se desenvolveu criando uma cultura popular e nacional representativa de todo um povo e sua história. A necessidade de projetar uma imagem com a qual possam se identificar os povos latino-americanos é uma das tarefas empreendidas pelos dramaturgos do Novo Teatro*” (JAMILLO; María Mercedes, 1992).

O TEC e, principalmente, Enrique Buenaventura foram um dos pilares mais importantes para a construção do movimento de teatros independentes na Colômbia. Ao unir-se com outros grupos¹² o TEC incentiva a produção teórica sobre a prática teatral da Colômbia e, através da CCT, publicam¹³ inúmeros ensaios sobre essa nova proposta de fazer teatro que os grupos estavam desenvolvendo. Além dessa função de promover debates, encontros e trocas, a CCT também trabalhava para a organização dos trabalhadores de teatro, porém, infelizmente, essa última função não teve grande êxito devido à forte

¹¹ A criação da CCT deve-se principalmente a necessidade de uma organização que defendesse os direitos dos artistas e o trabalho teatral contra a repressão, a organização chegou a reunir mais de oitenta grupos de todo o país. A CCT organizou, em 1979, a Primeira Oficina do *Nuevo Teatro*. (VELASCO; María Mercedes, 1986).

¹² Entre os grupos mais conhecidos que compuseram o *Nuevo Teatro* estão: o TEC, a Candelária, o Teatro Popular, o Teatro Libre, La Mama, Acto Latino, Texto, La Máscara, Los Comunes, Esquina Latina e Teatro Taller de Colômbia.

¹³ A CCT publicou seus *Cadernos de Teatro* e o TEC também manteve a publicação de uma *Revista do TEC*, ambos na década de 70.

resistência dos governos às políticas culturais engajadas na produção de uma reflexão sobre a realidade nacional.

O *Nuevo Teatro Colombiano* empenhou-se em elaborar uma investigação de redescoberta do país. Seu objetivo era mostrar no teatro algo que não foi contado na vida real, uma versão da história que estava sendo escondida, uma visão comprometida com as lutas sociais. Esse movimento se desenvolveu num período de sérios problemas sociais internos de violência, êxodo rural, miséria e acontecimentos mundiais, como a Revolução Cubana (1960). Foi muito influenciado pelo teatro de Bertolt Brecht e movido pelo pensamento comunista. María Jamillo afirma que *“a função desse teatro era fomentar a potencialidade criadora e transformadora do povo, lutar contra preconceitos e convenções dominantes (...) e fomentar a liberdade criadora e a independência cultural”* (JAMILLO, María Mercedes, 1992).

É importante salientar que a característica fundamental do movimento que lhe deu identidade própria foi a gestão coletiva da criação. Nas palavras de Piedrahíta: *“A criação coletiva surge da necessidade de desenvolver uma dramaturgia nacional. Os grupos tratam então os temas e acontecimentos históricos, relatos folclóricos, poemas, notícias jornalísticas, obras literárias, e toda uma série de elementos considerados pela tradição como elementos não teatrais”* (NARANJO, Guillermo H. Piedrahíta, 1996).

Antes do *Nuevo Teatro*, a Colômbia só gozava de espetáculos com temas e atores importados: *“Teriam que se passar muitos anos para que, em meados do século XX, artistas e intelectuais colombianos, refletissem sobre a arte teatral. As tensões às quais estavam submetidos os cidadãos daquela época seriam o principal motivo do desenvolvimento de um movimento teatral.*

Este buscava criar um público crítico e sensível aos problemas do país. O Teatro Experimental de Cali com Enrique Buenaventura na direção, seria um dos mais importantes a forjar esse sonho” (CASAS; Vésper Josefina, 2002).

III

Com uma história de mais de 50 anos de trabalho teatral ininterruptos, o TEC, sempre dirigido por Enrique Buenaventura e contando com a encenação de Jacqueline Vidal, desenvolve uma pesquisa profunda do processo de criação teatral coletiva como metodologia de trabalho. Essa persistência e resistência às intempéries políticas e econômicas de nosso continente, fazem da trajetória do TEC um exemplo raro para o teatro latino-americano. A participação assídua do grupo na maioria dos Festivais de Teatro da América Latina nas últimas décadas mostra a importância e o reconhecimento desse trabalho que sempre se propôs novos desafios e nunca sossegou diante das “versões oficiais” de nossa história. A opção pela criação coletiva como forma de produção gerou muitos obstáculos; a gerência coletiva do grupo sofreu diversas crises e muitas pessoas entraram e saíram do coletivo nesse processo. Porém a insistência na busca de um teatro latino-americano e o reconhecimento da importância da participação de todos os integrantes do acontecimento teatral (incluindo o público) para contar e refletir sobre nossa realidade sempre manteve o trabalho do TEC com um comprometimento e qualidade que se tornaram referência para o teatro mundial interessado na crítica e transformação de nossa realidade (JAMILLO; María Mercedes, 1992).

Nas décadas subseqüentes o TEC não interrompe seu trabalho. Passando por crises financeiras e novas formações, o grupo de Cali coloca-se claramente a tarefa de produzir uma dramaturgia própria que irá render-lhe, até 2003, ano da morte de Enrique Buenaventura, mais de 30 obras. Entre elas destacam-se as peças citadas acima e *História de uma Bala de Prata (Historia de una Bala de Plata)*, que recebe o Prêmio Casa de Las Américas de Cuba em 1980, *Crônica* (1992), obra que relata a chegada dos espanhóis nas costas mexicanas e as alianças que permitiram o início da colonização e a trilogia sobre o Caribe *Os Navegantes do Caribe (Los Navegantes del Caribe)* com início em 1994.

A forma épica aparece como uma marca nas peças de Buenaventura e na direção de Jacqueline Vidal, foi somente com a abertura da cena e a historicidade promovida pelo teatro épico moderno que o TEC conseguiu alcançar seus objetivos.

A reflexão sobre a realidade colombiana sempre esteve no horizonte do trabalho do grupo, por isso o tema da violência sofrida pelo país e pelo continente se mostrou necessariamente presente na cena do TEC. O grupo sempre esteve interessado em colocar no palco as forças componentes dessa violência para levantar a discussão da nossa história passada e nosso futuro. Em 2003, com uma formação em sua maioria de jovens atores, o TEC se lançou novamente na busca de compreender as raízes da violência na Colômbia, porém dessa vez o meio urbano colocou-se como foco dos sintomas e causas a serem investigados. É desse trabalho que nasce *Preguntas Inúteis*, a peça que iremos analisar a seguir.

Preguntas Inútiles



I

Em sua resenha sobre a peça *Preguntas Inútiles*, Shaun Cooper¹⁴ comenta o tema central da obra: “o deslocamento dos camponeses aos bairros pobres de Cali, como Siloé, os conflitos entre os bandos instalados nessas favelas e as origens da violência”. Através desse tema o coletivo do TEC se aproximou da história de um dos bairros de “exilados” mais antigos de Cali e se lançou o desafio de entender a história dessas pessoas que fogem da violência do campo “para caírem em outra (violência). Essa é a síntese de nossa história atual”¹⁵.

Embora o tema do deslocamento do campo para a cidade causado pela violência seja marcante na obra, o trabalho de improvisação da peça começou com o texto *Romeu e Julieta*, de Shakespeare, por sugestão de um pesquisador inglês que estava no TEC em 2002¹⁶. O grupo percebeu que a violência entre as famílias, na obra de Shakespeare, poderia servir de analogia em relação às brigas de bandos na periferia de Cali. O interesse de alguns atores pelas histórias e ritmos da periferia aproximou o TEC do antigo bairro de

¹⁴ Resenha sobre a obra apresentada no Dossiê de *Pregunta Inútiles* do TEC.

¹⁵ Programa de mão da peça *Preguntas Inútiles*, TEC, Cali, 2002.

¹⁶ Entrevista com Enrique Buenaventura publicada pela revista *Localidad* em homenagem ao dramaturgo. Cali, 2005, número 2, página 13.

Siloé¹⁷, e os levou a uma investigação bibliográfica e visitas ao bairro. Os livros *Sonhos de Inclusão* e *Cali, mil rostos da violência*, somaram-se a alguns poemas de Enrique Buenaventura selecionados pelo grupo, e conformaram a base “literária” para as improvisações iniciais sobre a história de Siloé. A importância dos relatos compilados no livro *Sonhos de Inclusão* foi definitiva para a compreensão do cotidiano e da história de formação do bairro. A escolha do texto “Passei por duas guerras sem disparar um só tiro” (Pasé por dos guerras sin disparar um solo tiro) direcionou o trabalho de improvisação sobre o episódio da tomada de Siloé pela polícia em 1986. O episódio da invasão armada de Siloé contra a ocupação da guerrilha urbana M-19¹⁸, que havia se estabelecido em vários bairros da periferia calenha na década de 80 para organizar os moradores e expandir o movimento; foi o ponto de partida da obra para criar os quadros que retratam períodos diferentes da história do bairro até o massacre de mais de duzentas pessoas por onze mil efetivos do exército e da polícia. Outro material importante para a criação de *Preguntas Inúteis* foram os poemas de Buenaventura que falavam sobre o ocorrido em Siloé em 1986 e sobre a violência em Cali. Essa coletânea direcionou, desde o princípio, o trabalho de improvisação não só musical, mas também a dramaturgia de cenas inteiras.

A criação da obra a partir de poemas e relatos contribuiu para a forma da peça em quadros fragmentados. Na realidade, *Preguntas Inúteis* seria mais bem definida como um mosaico de situações e experiências, tanto sonoras como visuais, da vida nesses bairros de periferia, onde o “mundo oficial” chega

¹⁷ Embora Siloé tenha “nascido” como um bairro, hoje pode ser considerado um distrito, pois conforma uma região que cresceu e abrange vários bairros. Nesse estudo o leitor vai perceber que quando nos referimos a Siloé falamos sobre todo esse território.

¹⁸ Movimento 19 de Abril, grupo de guerrilha muito ativo na década de 80 na Colômbia.

como um eco de opressão e provocação diante de tamanho abismo social. As cenas se alternam entre monólogos, diálogos, poemas narrativos e muita música e dança de rua.

É importante lembrar que o processo de criação de *Preguntas Inúteis* pode ser considerado como uma atualização do conhecido Método de Criação Coletiva do TEC¹⁹. Com um grupo composto em sua maioria por novos e jovens atores, Enrique Buenaventura faz questão de reafirmar, em sua resenha da obra, a retomada constante dos princípios de uma *“forma de produção que não elimina nenhuma das especificidades do teatro (direção, cenografia, atuação ou sonoplastia), mas que dá ênfase ao trabalho criativo do ator, no seu direito e seu dever de fazer propostas especialmente dentro do palco, no processo de encenação e inclusive sobre as propostas dramaturgicas, pois sendo o texto uma das linguagens do espetáculo está sujeito a tantas transformações como qualquer outra linguagem”*²⁰.

II

A abordagem do tema da violência na obra *Preguntas Inúteis*, decorre diretamente de um ponto de vista histórico interessado em revelar o genocídio latino-americano, comentado por Buenaventura no ensaio “Teatro e Cultura” (BUENAVENTURA; Enrique, 1970): *“Em nossos países a avalanche do imperialismo, a grande aventura colonial, tem feito e continua fazendo não somente um genocídio no sentido exato do termo, senão um genocídio cultural”*. Com essas palavras Buenaventura nos atenta para as possíveis

¹⁹ Entrevista com Jacqueline Vidal feita em fevereiro de 2003.

²⁰ Resenha da peça escrita por Enrique Buenaventura em fevereiro de 2003.

raízes da violência em nosso continente, e mais à frente completa afirmando que o trabalho do TEC se firma fundamentalmente na busca da comunicação com o público, por isso deve conhecer a “*deformação colonial de nossa vida social, política, econômica e cultural*”. Esse entendimento da história colombiana estabelece o eixo de trabalho de pesquisa do TEC e aponta as possíveis raízes da violência no processo de colonização que temos vivido, inclusive na fase do imperialismo atual. Sendo assim, não podemos tratar do tema da violência em uma peça do TEC sem relembrar rapidamente alguns importantes momentos da história colombiana banhados com muito sangue. Em seguida iremos relatar sucintamente a formação do movimento M-19 que ocupou o bairro Siloé na década de 80 e também testemunhou um dos maiores massacres da história de Cali, que está retratado na obra *Preguntas Inútiles*.

Os episódios de violência se estendem por toda história colombiana. Desde sua independência não faltaram guerras para sangrar o país. A Revolução do Meio Século (entre 1848 e 1854) teve como resultado a fundação dos dois principais partidos colombianos (Conservador e Liberal), uma Constituição Nacional nos moldes burgueses em 1853, os ajustes da economia colombiana às exigências do mercado internacional e uma insurreição popular liquidada pelas elites nacionais armadas e munidas por remessas norte-americanas e européias. Sobre esse processo o historiador cubano Sergio Guerra Vilaboy comenta: “*A emancipação da América Latina fez parte do ciclo revolucionário que se inaugurou a nível mundial no final do século XVIII, sob a influência das concepções anti-feudais e liberais da burguesia européia*” (VILABOY; Sérgio Guerra, 1989). A Guerra dos Mil Dias entre 1899 e 1903, arruinou a economia e causou cento e trinta mil mortes.

Esse episódio sangrento da história do país marcou tanto o povo colombiano, que Enrique Buenaventura, antes de morrer, estava se dedicando a escrever *Os Dentes da Guerra (Los Dientes de la Guerra)*²¹, obra que fala sobre essa batalha entre Liberais e Conservadores, que teve como resultado a perda de um importante território: o Panamá. A crise econômica provocada pela Quebra da Bolsa de Nova York, em 1929, encerra o domínio dos conservadores. Entre 1930 e 1946, liberais progressistas realizam uma reforma agrária superficial e a economia do país parece expandir. Os Conservadores retornam ao governo em 1946. Em 1948, o assassinato do liberal Jorge Gaitán desencadeia uma onda de distúrbios civis iniciada em Bogotá (o *Bogotazo*) que se espalha pelo país. Até 1962, durante o período conhecido como *La Violência*, conflitos civis e golpes de Estado provocam a morte de mais de duzentas mil pessoas.

Durante o século XX, após o grande impulso econômico, urbano e industrial gerado pela produção cafeeira; que chegou a superar o lucro da extração de ouro para a economia colombiana; a história política da Colômbia passa por uma série de ditaduras que intensificaram a presença das multinacionais no país e, desta forma, do capital e poder político estrangeiro, principalmente dos Estados- Unidos. A população, por sua vez, não deixou de resistir e se organizou em greves, partidos e sindicatos, porém a repressão vinda do Governo se intensificava a cada nova tentativa de revolta. Essa situação gerou uma guerra em todo país, a luta dos camponeses contra os latifundiários foi marcada por inúmeros massacres e um deslocamento em massa de trabalhadores rurais para as cidades. Sobre o período entre 1948 e 1957, marcado por uma imensa guerra camponesa, Eduardo Galeano comenta

²¹ Essa obra inacabada por Buenaventura foi terminada pelo coletivo dos atores do TEC e está sendo

que essa situação *“empurrou comunidades inteiras ao êxodo, gerou guerrilhas revolucionárias e bandos criminosos; converteu o país inteiro num cemitério: estima-se que deixou um saldo de cento e oitenta mil mortos”*.

No campo político, na década de 70, Liberais e Conservadores tentam “restaurar a paz”, formando a Frente Nacional, comprometendo-se a exercer o rodízio na Presidência e a repartir ministérios e cadeiras conquistadas no Congresso. A União Patriótica (UP), partido formado por ex-guerrilheiros comunistas, torna-se a terceira força política colombiana, mas é vítima da violência: mais de mil militantes seus são mortos pelo narcotráfico e pelas milícias paramilitares de extrema direita. Após a vitória apertada do conservador Misael Pastrana nas eleições presidenciais de abril de 1970, os partidários do ex-ditador Rojas Pinilla acusam a Frente Nacional de fraude e formam a organização guerrilheira Movimento Revolucionário 19 de Abril (M-19). A este se juntam dissidentes das Forças Armadas Revolucionárias da Colômbia (Farc). Entre ações contra a guerrilha e a suposta guerra contra o narcotráfico, o Governo colombiano propõe uma anistia para o M-19 após uma ocupação do Palácio da Justiça pelo Movimento em 1985. Em 17 de março de 1989, os guerrilheiros do M-19 aceitam a anistia e transformam a organização em um partido político legal. Em 1990, os candidatos da UP e do M-19 à presidência são assassinados. Entre 1990 e 1995, o governo impõe sérias derrotas ao narcotráfico, com a prisão e morte de vários dos seus "chefões". Em meio à crescente violência no país e à decretação do estado de emergência nacional, em agosto de 1995, o Congresso abre discussões sobre

encenada no repertório do grupo.

um possível processo de impeachment do então presidente, Ernesto Samper Pisano, acusado de envolvimento com o narcotráfico, que é absolvido.

O contexto histórico de grande deslocamento de trabalhadores rurais para as cidades, a disputa entre bandos e a presença do M-19 em Siloé desenha o cenário de *Preguntas Inúteis*. Mas por que essas pessoas saem do campo e vem para a cidade? Por que a história de Siloé está marcada pela luta entre vizinhos e entre a periferia e o centro? Qual a razão para tantos policiais num massacre onde se sabia que não haveria mais de cem militantes do M-19? Por que é tão perigoso a organização de um bairro de excluídos? Longe de ser uma resposta para tantas perguntas, a obra *Preguntas Inúteis* (última obra produzida pelo TEC com Enrique Buenaventura ainda vivo) é sem dúvida um objeto de polêmica. *“O melhor que pode acontecer a uma peça de teatro é que gere polêmica, que gere discussão, porque isso é muito produtivo para o país”*²². Composta por um mosaico de fragmentos da história de Siloé, a peça trata da questão da violência na Colômbia a partir de pensamentos, tentativas de resistência e muita repressão que hoje conformam a realidade colombiana. Cali, terceira maior cidade da Colômbia, tem uma história particularmente interessante, embora seja conhecida aqui no Brasil como abrigo de um dos maiores cartéis de droga da década de 90 - comércio que foi responsável por grande parte do desenvolvimento da cidade nas décadas que precederam o combate ao tráfico –, a cidade de Santiago de Cali sempre esteve no “limite” entre as tentativas de modernização que desenvolveram Medellín e Bogotá, e a tradição camponesa e indígena da região sul da Colômbia.

Preguntas Inútiles é a primeira peça do TEC que trata diretamente de uma história passada na cidade que abriga esse grupo de teatro há mais de 50 anos: Cali. A obra nos mostra a história do bairro de Siloé²³ através de fragmentos de vidas de pessoas “desplazadas”, que fugiram da violência do campo para tentar a vida nas cidades. *Preguntas Inútiles* é uma proposta do TEC de retratar a história da violência em Cali (e na Colômbia) mostrando situações cotidianas que oficialmente não reconhecemos como parte dessa história. Feita de quadros, muita música, dança e diversos poemas, a peça não dá uma resposta, mas coloca no palco inúmeras perguntas e alguns resultados de “tentativas” de respostas à violência das leis que regem nossa sociedade. É um retrato do estilhaçamento de uma longa história de disparos.

Ao tratar do tema do “desplazamiento”, ou seja, da expulsão de pessoas de sua terra através da violência, a obra fala desses bairros “de invasão”. Assim Enrique Buenaventura comenta sobre Siloé e sua obra: *“O bairro está constituído por duas colinas altas entre as quais corre um riacho que aos poucos se tingem com sangue devido à batalha entre famílias de um lado e de outro, o que de alguma maneira nos faz recordar o “Romeu e Julieta” shakesperiano. A peça é uma imagem particular e concreta que simboliza – digamos assim – a longa história de violência que viveu a Colômbia e que não parece ter uma solução a curto prazo, pois a violência não é gratuita, está*

²² Declaração de Enrique Buenaventura sobre a polêmica gerada na apresentação de *Preguntas Inútiles* na Espanha. Jornal El País, outubro de 2003.

²³ Região pobre da cidade, antiga periferia, hoje já incorporado ao meio urbano.

*relacionada com a concentração da riqueza em poucas mãos e de fome em muitas bocas*²⁴.

Devido à impossibilidade de tratarmos aqui de todos os temas levantados por essa obra, iremos nos concentrar em duas questões que se encontram nas entrelinhas de todas as cenas e poemas: a violência e a exclusão social, ou seja, a impossibilidade de entrar no que reconhecemos por mercado e chamamos de sociedade. A relação dos personagens, moradores de Siloé, com o mundo (que se baseia na relação mercantil da qual eles já estão excluídos), será o foco da análise do desajuste entre as exigências do mercado capitalista e a impossibilidade de entrar nesse mercado. O processo de reificação²⁵ também será elemento de análise, embora a relação com o processo de produção capitalista seja indireta na maioria das histórias narradas pela peça. Veremos que as consequências da forma mercantil de produção estará presente em todas as relações desses excluídos da produção. A desumanização resultante do modo mercantil é a regra nos personagens de *Preguntas Inúteis*, onde a falsa liberdade de escolha e a falta de perspectiva se mostrarão como raízes da denominada violência. Para melhor analisar os temas citados acima, escolhemos três cenas e um poema-canção: as duas cenas iniciais *Mineiros (Mineros)* e *O Preso (El encerrado)* e a última cena *A tomada de Siloé (La toma de Siloé)* entrecortada pela canção *Minha Rua (Mi Calle)*. Esses momentos da peça, além de abordarem fatos marcantes da história do bairro, são bons exemplos de como a dramaturgia trabalha o conteúdo das questões que transpassam toda a obra.

²⁴ Resenha da peça escrita por Enrique Buenaventura em fevereiro de 2003.

²⁵ Processo que reduz a relação entre os homens como uma relação entre coisas; processo de coisificação dos seres humanos. (MARX; Karl, 1989).

Os fragmentos que compõe a obra são quadros que atravessam gerações, o uso inovador de canções e a dança trazem para cena uma série de gêneros musicais: o rock, ritmos tradicionais colombianos, hip-hop e breakdancing. É ao ritmo de uma Saudação (*Saludo*), com um rock-a-billy um tanto quanto descompassado por sua letra instigante, que se inicia a peça, “... e bom também / que algum dia chegue / A comida ao país / dos famintos / que já não tem sombra, / lhes transpassa o Sol os ossos...”. O *Saludo* que começa e termina a obra dá o tom do descompasso que será a sequência aparentemente sem lógica desse mosaico que é *Preguntas Inútils*.

A música-poema *Saludo* nos introduz no período entre as décadas de 50 e 60 e localiza a história no “país dos famintos”. Logo após, com um black-out, tudo se torna escuro e o que ouvimos são os sons da instalação de Siloé, a escuridão do palco é a escuridão das antigas minas de carvão que transformam a colina nos limites de Cali em um emaranhado de túneis onde a vida é percebida por seus ruídos de metais e percussão. É assim que chegamos, junto aos “desplazados”²⁶, nessa noite que acoberta a construção dos ranchos, que representam um teto no novo dia. Os personagens da peça não têm nome, algumas vezes são indicados apenas por “madre” (mãe), “hijo” (filho), “mujer 1” (mulher 1). Muitos personagens são construídos por falas que os atores coordenam antes de cada apresentação²⁷. Essa troca e reorganização de falas só é possível porque as cenas tratam, em grande parte, de comentários, pensamentos e discussão de grupos fechados. Por exemplo: na primeira cena da peça, *Mineros*, as falas não tem indicação de personagem,

²⁶ Deslocados, desterrados. Os personagens que iniciam a ocupação da região de Siloé são, em sua maioria, camponeses que fugiram da violência do campo e vieram a Cali.

²⁷ Como essa peça estava ainda em fase de construção quando começaram a apresentar e depois não foi editada, as indicações ainda são as próprias observações dos atores em seus livretos.

porém sabemos claramente que se trata de um grupo de “invasores”, os primeiros ocupantes de Siloé.

A cena *Mineros* é apresentada como uma conversa narrativa onde se constrói, no palco e na imaginação do espectador, o começo de Siloé:

– *Nesse tempo você via tremer as chamas das velas. Os mineradores acostumados com a escuridão do túnel, saiam de uma escuridão para entrar em outra. Por isso, a vista dos mineradores se estragam logo.*

– *Não acredite que não houve problemas, e problemas endemoniados. Os que já estavam acomodados expulsavam os desterrados que chegavam dispostos ao que fosse.*

– *Era uma guerra. Por isso nos encobrimos até lá em cima, até as pedras e fomos descendo devagarzinho. Levantando os ranchos à noite. Às vezes colocavam fogo no rancho e havia briga. Briga à machado limpo.*

Essa fala inicial nos introduz no ambiente de toda a peça: um labirinto escuro, onde se sai e entra sem perceber, e ver a luz, às vezes pode até fazer mal. Esses “ocupantes” descrevem sua chegada na colina à margem da cidade; um pedaço de chão era território a ser defendido. Muitos vinham do campo, expulsos de suas casas pela guerra entre Liberais e Conservadores. De uma forma ou de outra a peça toda faz referências a essa guerra, ou a essas guerras, porque na história da Colômbia as disputas de poder entre esses dois velhos partidos atravessam as gerações e os corpos. Alguns desses “desplazados” procuravam Siloé por ser uma colina e lembrar os montes onde viviam.

– *Mas vocês vieram fugindo de uma violência. Para cair em outra.*

– *Essa é a maldição.*

...

– *Eu nem sei como chegamos*

– *Estamos acostumados a viver em montes. Talvez por isso...*

A presença da guerra no imaginário colombiano é algo eterno. Desde as lutas pela independência as batalhas nunca cessaram, a divergência entre Liberais e Conservadores alimentaram com sangue a terra que era, pouco a pouco, tomada pelos latifundiários e empresas multinacionais. Esse processo de concentração fundiária e apropriação da riqueza nacional pelas empresas multinacionais privadas é o tema de outra peça do TEC, *A Denúncia* (1972), que fala do papel político e econômico que a United Fruit Company teve e tem sobre a realidade colombiana (CARBONARI; Marília, 2003).

Nesse contexto, a disputa entre Liberais e Conservadores contribuiu para o leilão das terras e recursos da Colômbia para o capital estrangeiro e os interesses dos “Capitães” nacionais. O exército recrutado nas guerras entre os dois partidos era composto, em sua maioria, por camponeses que se “filiavam” a um Capitão e a uma tendência. Assim, cada narrador dessa primeira cena conta à qual tendência se filiava:

– *Eu era conservador. Alguém é conservador por herança e o outro é liberal, também por herança. Era a única herança que nos deixavam nossos progenitores. O Capitão Cianuro, o Capitão Centella.*

O fato é que, através da descrição da chegada de cada grupo de ocupantes, a peça vai fornecendo elementos da pobreza e da situação de guerra constante que vive a Colômbia, sobretudo no campo. Essa opressão causada pela insegurança e por uma herança não compreendida, causava entre os desterrados uma disputa trazida das batalhas do campo. Mas o que queria dizer ser liberal ou conservador? Muitas dessas pessoas já não sabiam mais porque “pertenciam” a tal Capitão ou àquele outro, a herança da guerra entre esses dois partidos que, na prática e no campo, se configuravam como duas oligarquias e recrutavam um exército de trabalhadores através da velha “lei do favor”, era como uma tradição. A promessa de uma casa, um pedacinho de terra ou um trabalho na lavoura era o que mantinha os camponeses fiéis a seu Capitão. Porém, na fala dos personagens percebemos que após as batalhas muitos eram “despejados” e expulsos de suas terras.

– Liberais e conservadores ajuntados pela miséria.

E assim se descreve a história que será pano-de-fundo e ao mesmo tempo tema central dessa obra: o jogo entre os poderosos que oprimem, utilizam e descartam seus “peões” quando lhes parece direito. Em todas as falas dessa primeira cena se percebe o instrumento utilizado nesse jogo: a violência.

– Assim penso eu, foram se formando todas as cidades do mundo. Com gente que foge porque violência é o que tem havido em todas as partes.

Sem conclusão ou motivo de continuação, a cena, ou fragmento *Mineiros* se acaba, e somos surpreendidos por um poema cantado em ritmo de blues, *Cara ou Coroa* (*Cara o Selo*) uma canção que fala do ódio aos bons conselhos de quem já está com a vida ganha, de quem, sem sujar as mãos, está rico e “arrumado”. Esse “personagem” que canta, fala do ódio, da misericórdia e da falta de perceptiva: “... *Cara ou coroa? Dá no mesmo*”.

A cena que se inicia com essa música é *O Preso*. É importante dizer que muitas das cenas da obra são, na realidade, fragmentos de situações ou histórias, algumas vezes sem qualquer sentido explícito, que aparecem recortadas por *flashes-back*, voltas no tempo como *flashes* de uma câmera que passeia pelos túneis de Siloé. A cena *O Preso*, aparece como um diálogo entre pai e filho após a prisão do filho por um assalto a banco, isso é o que supomos, porque não são fornecidos todos os dados, porém para esta análise iremos utilizar o livro *Sonhos de Inclusão*, de onde foram retirados dois relatos que serviram de material para a criação das cenas. Segundo depoimentos dos atores²⁸, os capítulos “Entre a solidão e a prisão” (*Entre la soledad y el encierro*) e “Passei por duas guerras sem disparar um só tiro” (*Pasé por dos guerras sin disparar un sólo tiro*) foram utilizados quase inteiramente para as improvisações que geraram as cenas da obra. Neste caso, a cena *O Preso* é mais bem entendida a partir do relato do capítulo “Entre a solidão e a prisão” que fala sobre a vida de um morador de Siloé que, apesar de ser o único filho que havia estudado em sua família, não conseguia emprego e resolveu seguir o plano de um amigo para assaltar um banco, mas o plano deu errado, pois

²⁸ Entrevista realizada com Fernando Aguilar em abril de 2006, ator que participou da montagem de *Preguntas Inúteis* em 2003.

havia mais pessoas do que eles previram, então ele se viu obrigado a matar alguns reféns por terem visto seus rostos. Após finalizarem o assalto o jovem que relata a história voltou para casa, mas através de denúncias a polícia chegou até ele. Durante a narração da vida desse jovem, ele mesmo relata que só aceitou participar do assalto porque queria ficar com sua namorada, mas não via alternativa de poder viver com ela sem a perspectiva de conseguir um emprego para ter dinheiro.

Esta cena, dividida em duas partes pela música *Canção para pular a corda*, é o antes e o depois do assalto cometido pelo filho, chamado “O Preso”, um morador de Siloé. Após esse primeiro diálogo sobre o assalto, temos a *Canção para saltar a corda* e, em seguida, uma conversa de família, aparentemente antes do ocorrido, onde os personagens estão comentando sobre o tiroteio que se ouve lá fora pela briga entre bandos. Pela primeira vez na peça, fala-se sobre a disputa entre os dois bairros que compõe Siloé, Belém e São Francisco. Comenta-se também o interesse do irmão, O Preso, por uma menina do outro lado do vale e sobre seu futuro:

A irmã: E o que? Por que não? Eu gosto dessa garota pro meu irmão. Sim, eu gosto dela. Que more com ela! Melhor o amor que a matança! Devemos saber quem é o inimigo! O inimigo não é aquele da outra encosta senão aquele que vem de fora com tanques, com tropas, com metralhadoras e pra esse inimigo lhe convém que nos matemos entre nós.

A mãe: Você tem futuro, é diferente. Não é como teu pai nem como eu. Eu posso te mandar pra casa da minha irmã, sua tia que vive lá nos Estados Unidos. Lá tem gringas loiras e bonitas.

O Preso: Lá falam inglês.

A mãe: Então aprenda inglês. Tua tia fala inglês como um papagaio. Quer ficar nesse merdeiro? Um amor se esquece, se vai e se morre. Não fica nem a sombra. De lá pode mandar dólares. Sabe quanto vale um dólar?

O Preso: E se me mandam pra guerra?

A mãe: Aqui também tem guerra. Você é esperto. Quando vê a bala se enfia atrás de um gringo e que caia o gringo.

Aqui vemos claramente o desespero causado pela exclusão social, pois a falta de perspectiva de conseguir um trabalho ou uma vida melhor na cidade leva a mãe a desejar enviar o filho para um país estrangeiro, mesmo que neste país, ele corra o risco de ter que ir para uma guerra qualquer. No ano de 2002, após o início da Guerra do Afeganistão, houve notícia de que muitos dos recrutados pelo exército norte-americano eram de origem latino-americana. Seduzidos pela promessa de obterem o visto permanente, esses jovens não viam outra alternativa além de embarcarem para o Oriente Médio para brigar em uma disputa sem saber porquê.

A fala da irmã levanta outro elemento: a ocupação da Colômbia por tanques e armas, fornecidos principalmente pelos Estados Unidos para a dita “luta contra as guerrilhas e o tráfico”. Porém, o que chama a atenção é que esse “inimigo” que vem de fora, que tem interesse na permanência da guerra interna é o mesmo que configura uma possibilidade de “futuro melhor” na fala da mãe. Quando a mãe fala que nos Estados Unidos seu filho poderá ser alguém, mesmo que para isso tenha que ir fazer outra guerra do outro lado do mundo; o círculo se fecha, ou seja, o responsável pelo armamento da guerra civil colombiana (Estados Unidos) é o mesmo que abrirá as portas para os imigrantes que quiserem se alistar no exército norte-americano e ir lutar nas Guerras do Afeganistão ou do Iraque. Essa estratégia mostra até onde pode chegar a crueldade do sistema capitalista que, através do poder econômico, manipula a vida de pessoas do mundo inteiro de acordo com os interesses dos poderosos de cada país. Neste caso, estamos falando principalmente do poder que possui a burguesia norte-americana e o Estado que serve a essa elite.

A importância da contextualização inicial dessas duas cenas se dá pela determinação do foco da peça, de qual tipo de pessoas estamos tratando? Essas duas cenas já colocam o espectador dentro desse universo do chamado lupem-proletariado, ou seja, dessas pessoas que não estão no jogo capitalista, esse exército de mão-de-obra em reserva, aguardando o momento de se venderem no mercado. Temos a sensação que o cenário da peça poderia ser qualquer periferia, qualquer região pobre de nossas cidades latino-americanas. O surgimento do bairro pela ocupação, as brigas entre famílias ou bandos ou organizações de tráfico, tudo isso nos remete diretamente à nossa realidade cotidiana, as notícias dos jornais diários do Rio de Janeiro, São Paulo e todo o

Brasil. É sobre o dia-a-dia dessa gente que a peça vai falar e focaliza desde o início. Depois da cena *O Preso* até o final da peça, o que veremos é a tentativa de respirar, de amar, de sonhar de jovens que sabem não ter nenhuma possibilidade de escapar do seu destino de exclusão. A referência à *Romeu e Julieta*, às brigas entre os bandos, à descrição de planos de assaltos para ficar rico, ao medo da polícia e à prisão por um plano que não deu certo são as situações que servem de retratos de uma realidade de agonia. Não é por acaso que o poema *Perguntas Inúteis* fala:

“quem chora sem choro?

E quem ri sem máscara de riso?

Decidi morrer mas não há

Morte

Decidi viver mas a vida

Agoniza”

Essa atmosfera de uma violência que despedaça, gera a agonia de um futuro incerto, o medo do outro, a desconfiança, a sensação de exclusão e a revolta. Como nas favelas brasileiras, o comércio de drogas e armas torna-se uma alternativa para os jovens que não vêem perspectiva de vida, de inserção no mercado; porém essa “alternativa” só tem um resultado: a morte precoce.

Depois de inúmeros quadros e muitos fragmentos dessa “vida que agoniza”, abre-se a cena final com a música *Mi Calle*, Minha Rua, que contém em seu nome a metáfora com o nome da cidade: Cali. A canção descreve a vida desses sem-teto e pessoas da rua; Enrique Buenaventura descreve a vida

na cidade de Cali, que na década de 90 viu sua decadência econômica e o aumento do abismo social. Atualmente é impressionante a quantidade de mendigos nas ruas de Cali, trazidos por ônibus à mando dos prefeitos de Bogotá e Medellín, os mendigos de Cali vem de toda parte da Colômbia. É dessa Cali com fome e vestida de trapos que Buenaventura fala em seu poema e se reflete na realidade atual. A beleza da música traz um gosto amargo na boca do espectador que ama e odeia a visão de sua cidade. Em espanhol colombiano é muito importante o fato de se falar *Calle* (pronuncia-se *calhe*), pois se remete diretamente ao nome da cidade e a música ganha outro contexto, deixa de falar de uma rua qualquer para falar das ruas de Cali.

A rua²⁹ (la Calle)

Rua da feiúra

Rua da pobreza

Da pobreza miserável

Meio vestida de trapos

Rua maneada com fome

Com uma ira fria

Escondida no vazio

Do lânguido, esgrimo intestino

Rua jogada no pó

Como uma cadela fiel

Que ainda vigia o amo

Mas pode atacá-lo

Na garganta e beber

O sangue, convertida

Em vampira, rua onde

Tudo se vende, peixes

E maçãs e gatos

E escravos e criaturas

Sem dentes para os

Prazeres orais e cachorros

E bebidas de fogo e poções

Para levantar o ânimo...

E copular em um abrir

E fechar de olhos detrás das

Tendas

De onde se abrem as flores

Venéreas

E morrem as mulheres

²⁹ Cada vez que for escrito *rua*, o leitor deve saber que em espanhol se ouve *Calle* e *Cali*.

*De vida alegre e misérrima.
Rua, ruela, ruelinha, rua
Onde pode você perder
Um olho, um seio ou uma orelha.*

*Acéquia, rio, esgoto
Cloaca, rua negra de
denegridos homens, de
desarraigados índios, de
aparições fantasmagóricas
e policiais armados de
garrotes e facões
bandoleiros com violões*

*e mendigos que pedem por
Deus
E dão algo ao Diabo.*

*Esta é minha rua e a amo.
Rua de crimes
A gritos ou a silencio.
Rua do enforcado,
Que se pendurou porque sabia
Que nunca se realizariam
Seus sonhos e não eram sonhos
De poder nem de riqueza.

Eram sonhos de viver
Com a mulher amada.*

Quase um resumo da história da peça, a canção-poema *Minha Rua* (ou *Minha Cali, Mi Calle*) fala de uma cidade que é uma rua suja, onde as pessoas que encontramos já estão de tal maneira desumanizadas que o recorte dado pela música nos coloca em uma prisão de miserabilidade própria de nossas metrópoles latino-americanas, onde tanto na periferia como em pleno centro o que vemos é a desesperança, a briga selvagem pela sobrevivência e nenhuma expectativa de realização de nenhum sonho, nem o mais simples de todos que, no caso do personagem da peça e da música, seria a possibilidade de viver com a mulher amada, pois as guerras e as fronteiras estão desde antes que nascemos e não parece haver nada a fazer. O cenário traçado pela música é um ambiente de violência dura e crua, da descrição das mulheres, da rua e do

mercado que compra e vende e aborda tudo, é exatamente o retrato da realidade em um país colonizado que sofre as conseqüências do desajuste com o “modelo de civilização” da metrópole e a falta de soberania. *Minha Rua* aparece no meio da cena da *A Tomada de Siloé* não por acaso, é exatamente na cena que mostra a tentativa de resistência a toda essa “avalanche imperialista”; sentida como uma força fantasma que está em todo lugar porém difícil de identificar; que a canção faz no interior desse outro massacre o contraponto e a exposição da barbárie que nos encontramos.

Por tratar de uma tentativa de resistência a toda essa opressão, a última cena ganha uma relevância particular ao relatar um acontecimento histórico que marcou a vida de Siloé e mostrou até onde o Estado armado pode chegar para manter a “ordem”. A escolha do TEC em mostrar no palco a tomada de Siloé pela polícia em 1986 é uma decisão artística e política, pois mesmo tendo sido caracterizado como um massacre, o ocorrido não aparece em nenhum livro de história e, se não fosse os relatos coletados no livro *Sonhos de Inclusão* e algumas reportagens, a morte de mais de cem pessoas por onze mil efetivos da polícia e do exército passaria como se não houvesse acontecido.

O relato “Passei por duas guerras sem disparar um só tiro”, que inspirou essa última cena, fala da vida de um militante do M-19, morador de Siloé que estava encarregado da construção do Movimento no bairro. Após contar sobre sua infância no campo e a fuga da família para a cidade devido a guerra entre Liberais e Conservadores, o militante fala que entrou no “Eme” “sem perceber”, começou a militância política no movimento estudantil, continuou na organização operária e de repente se viu dentro do M-19. Ele fala que isso acontecia, pois na época as organizações eram todas clandestinas por causa

da repressão constante, então muitas vezes uma pessoa entrava em uma organização através das ações práticas sem saber exatamente qual era. Esse militante relata que quando o M-19 chegou a Siloé para se instalar e construir as Milícias Populares do “Eme”, o bairro estava com muitos problemas de brigas de bandos e criminalidade. Porém, depois do início da instalação no bairro dessas Milícias (onde os jovens tinham treinamento militar para a guerrilha como trabalho e os que queriam ingressavam nas questões políticas). As pessoas aceitaram a organização e aos poucos o M-19 se converteu em um “governo” de Siloé. Isso aconteceu porque a população começou a levar seus problemas para o “Eme” e eles organizavam assembléias, “julgamentos” e a vida dentro do bairro se tornou mais segura. Assim o Movimento cooptava pessoas e formava o acampamento. *“Nos acampamentos havia de tudo, idealistas e bandidos, dementes e poetas, desempregados e oportunistas, havia somente gente de bairro pobre, gente sem outra oportunidade de sentir-se na jogada, de sentir-se importante”* (CRUZ, Adolfo León Atehortúa e ESGUERRA, José Joaquín Bayona e PIZARRO, Alba Nubia Rodríguez; 1998). E foi nesse processo, aparentemente contraditório, que o M-19 ganhou espaço e respeito dentro de Siloé. A narrativa do militante aponta muitos problemas dentro da Organização, atitudes como os assaltos a caminhões de leite para distribuir à população, que não resolviam o problema e por isso produziam um resultado complicado de dependência e ilusão. Porém as ações diárias de organizar os jovens e resolver os problemas da comunidade, fortaleciam o Movimento e despertavam a solidariedade dos moradores que aderiam ao M-19. A organização do bairro cresceu tanto que muitas ações de tomada de outras regiões de Siloé foram feitas sem armas pelos próprios moradores. Foi

nesse momento, no primeiro dia de dezembro de 1986, que as forças armadas do Estado tomaram Siloé atirando por mais de três dias sem parar, matando mais de cem civis e trinta militantes do M-19. Sobre o que aconteceu no bairro o militante comenta: *“Os acampamentos foram positivos porque despertaram e motivaram muito as pessoas, sem necessidade de vinculá-las à parte política ou de cheio à parte militar. Isso serviu e isso ficou na população. **O trabalho do Exército, depois da tomada de Siloé, foi muito grande para quebrar esse sentimento e essa esperança.** O tempo dos acampamentos, a festa dos acampamentos, foi muito curta, de uns dois meses não mais, desde que colocamos as bandeiras até quando se rompeu a trégua, mas o tempo das milícias populares, os combates e o trabalho com a população, foi de quase dois anos. Até que chegaram à encosta na madrugada, embaixo de chuva cerca de onze mil efetivos do Exército e das forças de segurança do Estado. Foi a noite da tomada, da que vínhamos falando, mas para a qual não estávamos preparados. Ali terminaram dois anos de atividade militar pela parte das milícias e voltamos à realidade”.*

A última cena, *A tomada de Siloé (La toma de Siloé)*, mostra toda essa história. Composta de vários fragmentos, a cena se inicia com pedaços de diálogos que narram o início de Siloé, a fuga do campo pela guerra, segue com testemunhos da vida em Siloé, da falta de opção, do crime como saída, de muitos jovens que se drogam e tornam-se assassinos de aluguel e traficantes para ganhar a vida (e perdê-la).

– *Tia, com o que dá na venda subamos o monte.*

– *Qual monte?*

– *Siloé.*

– *Siloé, Siloé...*

– *E subimos Siloé. Siloco!*

– *Eu nasci em “Siloco” e vi chegar muita gente. Chegavam do plano e subiam a encosta e que lhes recordava as montanhas da onde haviam sido expulsos.*

– *Em Siloé os caminhos são de barro vermelho e a mercadoria se subia no burro.*

Então a cena é interrompida por outra parte da canção *Mi Calle* e retoma com uma conversa sobre o passado e o presente da situação de Colômbia:

– *E quando alguém morre os sonhos são como a alma. A alma de alguém não é outra coisa senão seus fantasmas.*

– *E não será melhor ir-se, emigrar?*

– *Não. É o mais fácil.*

– *E o que você não gosta nesse país?*

– *O abismo.*

– *Qual?*

– *O abismo entre pobres e ricos. Os pobres na baixada.(o vale)*

– *Estão tratando de encher a baixada.(o vale)*

– *Com cadáveres!*

– *Mas é tão funda como a que existe entre Belém e São Francisco, em Siloé. Por onde corre um rio de sangue.*

Essa conversa entre dois supostos moradores de Siloé continua e eles dizem que tudo isso precisa mudar, questionam a guerra e um deles fala como se tivesse sido um dos militantes do M-19 quando a polícia tomou Siloé. Em um flash-back misturado com uma narração a história é contada:

- *Foi um primeiro de dezembro de 1986. Jamais esquecerei esse dia.*
- *Não vamos mentir. Sabíamos que atacariam a encosta.*
- *Perdemos Archi, Jarry... buenos muchachos. Calma. Como se o mundo estivesse morrido e água, água jorrando. Cada goteira como um disparo. Chegamos ao plano. Estávamos à 10 metros dos policia. Ao voltar, empapados...*
- *Tudo está cheio de tropas, sobem em tanques de guerra.*
- *Já vão três caminhões do exército.*
- *Estamos perdidos.*
- *Eu vou me esconder com meus filhos.*
- *Não se assuste senhora, acalme-se.*
- *Vocês são valentes, mas quanto mais valentes mais rápido caem. Se lembrarão de mim.*
- *Não vai acontecer nada. Os homens armados são poucos e a população é infinitamente maior.*
- *Vamos preparar o plano de defesa. É mais um ataque e os expulsaremos.*
- *Preparem seu plano mas eu....., nos vemos.*
- *Não! Não é como sempre! Eu cheiro no ar! É o fim do mundo.*
- *As patrulhas saíram à meia noite e eu fiquei esperando a das quatro da manhã.*

– E de repente se solta água e chove e chove como um dilúvio.

(...)

– E nós confinados. Jamais, não, jamais pensamos que à encosta se colocariam onze mil efetivos do exército!

– Mobilizaram tropas de elite, camuflados e de todas as cores imagináveis, de Tolemaida....

– De Pasto....

– De Buga....

– De Santander...

– Não sabíamos que Siloé era tão importante.

– Às cinco da manhã ouvimos as primeiras detonações e se ascendeu a encosta.

– Isso era como uma guerra internacional.

– Mundial, eu diria mundial.

– Primeiro caíram uns trinta. Não há tempo de contar-los menos ainda de pensar em enterrar-los.

– O único é fechar as portas, ficarmos embaixo das camas. Temos que conservar vivos os vivos porque a morte chove e a vida é uma só.

– Vamos para casa. Maldito destino que me persegue!

– Quando se mata um companheiro se matam seus ideais e sem ideais, o que somos? Por que brigamos?

– E com nossos mortos o que acontece?

– Só a gente se lembra deles. De cada um... mas para a opinião (pública).

– Isso que chamam opinião (pública), nem se intera.

– Confesso meu medo e aquele que não confessa mente.

- *Estamos ilhados, não temos radio nem nada.*
- *Três, quatro, quinze dias de bala. Requestas de ladrões que roubam tudo nas casas.*
- *Chumbo e chuva, chuva de água e chuva de chumbo.*
- *Caem mulheres, velhos, jovens. É matança de civis. É terror demais.*
- *Vejo as caras das crianças, ainda claras inocentes, limpas, e de repente banhadas de sangue.*
- *Caem os fantasmas boca abaixo e digo fantasmas porque matam até os mortos. Caminho como sonâmbulo.*
- *Caminho, caminho e caminho, acredito que as balas passam através de mim porque de repente sinto frio, um frio de morte. Mas continuo caminhando. E nada, tudo está igual.*
- *Será que estamos condenados à violência?*
- *Não confunda rebeldia com violência.*

Após essa cena, temos apenas o *Saludo* inicial e termina a peça. As informações sobre como tudo aconteceu são imprecisas, mas o que está no foco da cena é exatamente esse “sentimento e esperança” que daria tanto trabalho para o Exército “quebrar” mesmo após a tomada de Siloé. A experiência de se organizar a partir da presença do M-19 e as dificuldades enfrentadas coletivamente pelos moradores e militantes de Siloé fizeram da comunidade local uma arma muito forte, que só conheceu sua força quando se deparou com o armamento contrário do Estado. Por isso a sensação de parecer uma “guerra internacional” mostra o espanto e a falta de preparação da comunidade para enfrentar as conseqüências de caminhar contra a “ordem”. A

rapidez do engajamento dessas pessoas que não tinham oportunidade de “estar na jogada” e viram no M-19 uma forma de lutar (mesmo que sem compreender tudo) contra a opressão que sentiam, espantou não só o próprio Movimento como abalou a “ordem” da cidade e teria então que ser eliminada. Desta forma, apesar de parecer um problema local, o exemplo do castigo deveria ser “internacional”. Por isso foram chamados soldados de toda a região para acabar não só com as ações da organização nascente em Siloé, mas para dar o exemplo do que acontece com aqueles que agem e gritam contra a “ordem” do sistema que, neste caso, declara que lugar de excluído é calado na periferia, respeitando a ordem e esperando sua improvável oportunidade de fazer parte do mercado, ou seja, da sociedade.

A história desse episódio, desses mortos e vivos não foi conhecida pela “opinião” pública, como comenta a cena. No dia do massacre era possível passear em Cali sem saber que do outro lado da cidade uma centena de pessoas estava sendo assassinada. Nos dias que se seguiram ao ocorrido, a “opinião pública” tomou conhecimento do que aconteceu pelos jornais, que informavam mais uma ação do exército contra as “malditas” guerrilhas. Essa informação encontra-se até hoje na mídia e na história “oficial” do bairro, porém, curiosamente pouco se fala da quantidade de civis mortos pelos os onze mil efetivos enviados.

É inserido nesse contexto e tomando posição dentro do debate aberto pela obra, que o TEC escolhe terminar a peça com essas duas falas e explicar qual o tipo de violência que não deve acabar.

- *Será que estamos condenados à violência?*
- *Não confunda rebeldia com violência.*

Capítulo *O Nome do Sujeito* e a Companhia do Latão

Companhia do Latão

“Mas estamos no escuro, o que fazer?”

(O Nome do Sujeito)

O surgimento da Companhia do Latão só pode ser compreendido a partir do contexto da história do teatro épico moderno no Brasil (COSTA; Iná Camargo, 1996). No início dos anos 50, o contato da produção teatral brasileira com as experiências e textos teóricos do dramaturgo alemão Bertolt Brecht aconteceu com alguns desencontros, que podem ser explicados, neste caso, por certo contratempo político causado em grande parte pela mediação do PC brasileiro (SCHWARZ; Roberto, 2001) ao acesso à produção intelectual e artística da vanguarda europeia. Embora experiências como a do CPC da UNE³⁰ ou do Teatro de Arena tenham tocado as questões trazidas pelo teatro épico de Brecht (BRECHT; Bertolt, 1978), tanto no campo da forma como do conteúdo (além de conseguirem realizar minimamente uma inserção no movimento estudantil dando sentido para o sucesso de um teatro inspirado em Brecht), a experiência brasileira com esse tipo de teatro sofreu diversos obstáculos para sua absorção e prática efetiva, tendo seu maior golpe em 1964, junto à toda classe trabalhadora brasileira, quando se desorganizou e sobreviveu aos “trancos e barrancos” até a década de 70. A partir dos anos 80, o teatro épico “sai de cena” e retoma-se, agora com nova roupagem, a onda do teatro “pós-moderno” e esteticista; a conhecida “arte pela arte”. Porém, como a classe trabalhadora, o teatro brasileiro não se rendeu e, contando com a

persistência de grupos como o União e Olho Vivo e seu comprometimento com os movimentos sociais, retoma a organização das pessoas e das idéias, voltando-se para as discussões políticas e sociais de nosso país na década de 90.

Segundo Iná Camargo Costa (COSTA, Iná Camargo, 1999) o período dos anos 90, embora caracterizado pelas conquistas do campo do vencedor, produziu *“um fenômeno inteiramente novo: os derrotados mal e mal retomam suas lutas e reivindicações – sistematicamente desqualificadas pelo inimigo – e o teatro com eles sintonizado já se apresenta com um nível de exigência estética sequer imaginado por seus predecessores”*. É nesse cenário de tímido retorno às questões essenciais para a construção de um teatro crítico pautado na realidade brasileira, que a Companhia do Latão reúne-se na segunda metade da década de 90 e nutre-se da tradição do teatro moderno para produzir obras interessadas nos problemas de nosso tempo.

Formada por um grupo de atores, em sua maioria originários da universidade, a Companhia do Latão reúne-se inicialmente em 1996, quando ocupam o Teatro de Arena Eugênio Kusnet com o projeto de pesquisa em Teatro Dialético. Preocupados em desenvolver uma escrita teatral nacional que encontra na produção dramaturgica e teórica de Brecht o instrumento para um teatro *“interessado na reflexão sobre temas atuais da vida social brasileira.”*³¹ Montam, em 1996, o experimento *Ensaio para Danton*, inspirado na peça *A morte de Danton* de Büchner (obra com visão crítica sobre a Revolução Francesa). Fazem a leitura cênica da obra de Brecht que trata sobre a estrutura do capital e a crise da superprodução no comércio de carne de Chicago, *Santa*

³⁰ Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes.

Joana dos Matadouros e estreiam *Ensaio sobre o Latão*, inspirado nos escritos de Brecht *A compra do Latão* e na tragédia *Hamlet* de Shakespeare. Lançam também o número zero da revista *Vintém*, além de participarem no I Festival Recife do Teatro Nacional. A pesquisa com o teatro de Brecht e as peças de Büchner trouxeram para o grupo uma reflexão política sobre a realidade da sociedade capitalista e a preocupação formal de como representar nosso mundo atual no palco. Entre estudos de Economia Política, do pensamento marxista (principalmente através da leitura de *A Ideologia Alemã*, de Karl Marx), e do Teatro Épico e Dialético, a Companhia do Latão lançou-se para um novo caminho: a tentativa de criar uma peça em grupo que refletisse sobre a situação brasileira. Sem pré-determinarem a criação coletiva como método, ou os textos *Woyzeck* de Büchner, *Fausto* de Goethe e *Assombrações do Velho Recife* de Gilberto Freyre como margens para o trabalho; o grupo nutriu-se dessas fontes para pensar o Brasil da transição entre o período colonial e escravocrata e o país “independente”, de trabalho livre, que conhecemos. Desse trabalho surgiu a peça *O Nome do Sujeito (um fragmento)*, que se passa na Recife de 1860 e que iremos analisar a seguir.

Ao experimentar a prática do teatro épico e dialético proposta por Brecht e associá-la aos temas nacionais, a Companhia do Latão encontra no palco o principal aliado para a construção da cena brasileira: “...a contribuição cênica e improvisações dos atores. Esse processo dá origem a uma das principais características do trabalho, a “dramaturgia em processo”, pelo qual o texto do espetáculo é gerado na sala de ensaios a partir das propostas cênicas dos atores, tendo estes a incumbência de estabelecer uma narrativa coletiva, à

³¹ Site da Companhia do Latão, texto de apresentação.(www.companhiadolatao.com.br). Última consulta dia 20/02/2006.

*maneira épica, com perspectiva crítica, em que a arte da interpretação não é uma especialização, mas uma totalidade que inclui os vários modos de produção da cena. Este caráter processual faz com que cada espetáculo não seja visto como um produto artístico acabado, que encerra um ciclo de atividades do grupo, mas antes como matéria formativa, em constante transformação. Nesse sentido, podem ganhar mais de uma versão, atendendo as necessidades de aprendizado e de comunicação com públicos diversos.*³²

Depois de estrear *O Nome do Sujeito (um fragmento)* em 1998, a Companhia do Latão continuou seu trabalho com um teatro comprometido com a crítica do sistema e a pesquisa de novas formas teatrais. A coerência na pesquisa e a seriedade do trabalho, fizeram com que a produção artística e teórica desse grupo fossem reconhecidas nacionalmente e se destacassem na história recente do teatro brasileiro. Ao participar do ressurgimento do teatro de grupo nos anos 90, a Companhia do Latão se destaca dos demais coletivos pela profundidade com que tem experimentado e refletido sobre a construção da cena épica e dialética. Inúmeras produções teatrais são testemunhas dessas experimentações: *João Fausto* em 1999 (baseado na obra *Johann Fauts* de Hans Eisler), *A Comédia do Trabalho* em 2000 (que trata da desorganização da vida no capitalismo), *Ensaio sobre a Comuna* (inspirado na peça *Os Dias da Comuna* de Bertolt Brecht), *o Circo da Ideologia* em 2001 (exercício cênico baseado no texto *A Ideologia Alemã* de Marx e Engels), *Auto dos Bons Tratos* em 2002 (com dramaturgia própria a peça discute as ambigüidades da formação burguesa no Brasil), *O Mercado do Gozo* em 2003 (também com dramaturgia própria, essa peça narra a história do início da industrialização em São Paulo e o processo de desumanização capitalista,

³² Site da Companhia do Latão, texto de apresentação. Op. cit.

além das tentativas de organização da classe operária de 1917), *Equívocos Colecionados* em 2004 (esse experimento resulta do trabalho com textos teóricos do dramaturgo Heiner Müller, e constitui uma pesquisa sobre o estilhaçamento da fábula e um choque entre fragmentos líricos e históricos) e *Visões Siamesas* em 2005 (baseada no conto “As Academias do Sião” de Machado de Assis, a peça se debruça sobre a questão do narrador e da construção da dialética na forma da cena teatral). Cada uma dessas peças e experimentos somados aos trabalhos anteriores já citados constitui uma trajetória de questionamentos tanto no campo formal como nos assuntos tratados. A Companhia do Latão colocou na seleção dos temas de suas obras, a discussão política e histórica que tanto carecia o teatro contemporâneo brasileiro. Voltando-se para as relações econômicas e sociais que constituem nossa realidade, foi buscar na literatura e nas experiências teatrais elementos que permitissem, aos atores e ao público, entender como chegamos a ser isso que hoje chamamos Brasil. Que país é esse? Que mundo é esse? Buscando na compreensão de nossa história a resposta para nosso presente, a Companhia do Latão nos apresenta um material cênico e um conhecimento histórico responsável e consciente.

O Nome do Sujeito (um fragmento)³³



I

Em seu prefácio para a publicação de *O Nome do Sujeito*, Iná Camargo Costa (COSTA; Iná Camargo, 1999) caracteriza a obra como “*uma primeira e decisiva resposta da Companhia do Latão para a pergunta sobre a possibilidade de representar o mundo de uma perspectiva brasileira*”. Essa peça foi o primeiro esforço coletivo de enfrentar, tanto na produção como na criação cênica, o desafio do trabalho em grupo, respeitando as funções de dramaturgia, atuação, iluminação, etc. Os participantes “do Latão” lançaram-se na descoberta de uma “outra” história brasileira (não abarcada pela historiografia oficial), e na forma de mostrá-la em cena.

O início da investigação com a peça *Woyzecz*, de Büchner, havia nutrido o desejo de experimentar a forma fragmentária da construção cênica. As leituras de *Fausto*, de Goethe e *Assombrações do Velho Recife* de Gilberto Freyre, trouxeram, por um lado, a analogia da relação mercantil (pacto comercial) diabólica e sedutora do capital com os homens, “pobres mortais”, e por outro as fantasias da Recife do século XIX e sua iluminação transitória

³³ A partir desse momento irei referir-me a peça *O Nome do Sujeito (um fragmento)* apenas como *O Nome do Sujeito*. Publicação: Vários Autores. *O Nome do Sujeito*. São Paulo: Hedra, 1999.

entre o gás e a eletricidade. Não podemos esquecer das informações valiosas obtidas no diário do engenheiro francês Louis Léger Vauthier, responsável pela construção do Teatro Santa Isabel no Recife. Essas quatro fontes “inspiradoras” do trabalho com *O Nome do Sujeito* geraram materiais e questionamentos para o grupo: a experiência com o texto de Goethe, além de inspirar diretamente muitas cenas e personagens como Margarida e Wagner, que mantiveram seus nomes do original alemão, despertou também o interesse pela possível analogia com o “pacto com o Diabo (Mefistófeles)” e o “pacto com o Capital”, o “comércio de almas”, a sedução, a ilusão do jogo e a aceitação das “regras”. Para a análise de *Fausto*, o grupo estudou o capítulo “Fausto como tragédia do desenvolvimento”, do livro *Tudo o que é sólido se desmancha no ar* de Marshall Berman. Os contos de Gilberto Freyre também inspiraram personagens como a Velha Branca cega, porém sua influência maior se deu na “atmosfera” fantasmagórica de uma Recife ainda “rural” (HOLANDA; Sérgio Buarque de, 1995), em combinação com o ambiente diabólico de *Fausto*. O cenário de transformação para a “modernização” de Recife serviu como analogia à “modernização” conservadora da era FHC³⁴, período no qual a peça foi criada. Concentrando-se principalmente no Prólogo e no Epílogo, as referências ao processo de “venda da nação”, das privatizações, são explícitas e iluminam cenas da peça, como o acordo entre o Imperador e os “estrangeiros”, narrado na cena do Banquete como um exemplo de modernização e desenvolvimento. Exatamente como as promessas de FHC para um Brasil moderno e um Estado “enxuto”, onde os gastos cortados concentraram-se curiosamente nas empresas públicas e na área social.

³⁴ Fernando Henrique Cardoso, presidente do Brasil entre 1995 e 2003.

As anotações do engenheiro Louis Vauthier também auxiliaram para compreensão dos costumes e ambientes da época, além de fornecerem detalhes de um dos “cenários” mais presentes da obra: o Teatro Santa Isabel. Já a experiência com a forma fragmentada de Büchner mostrou-se reveladora devido à percepção do que acontecia nas lacunas entre as cenas, na comunicação distanciada entre os quadros, nos espaços “vazios” e na necessidade da participação do público para construir a obra.

“O movimento que não parte do íntimo do indivíduo não pode ser traduzido pela palavra ou pelo diálogo; exige recursos visuais para mediar o amplo movimento exterior, executado pela rápida sucessão de afrescos que representam recortes variados do mundo social, da natureza, do universo infra ou meta-humano (elementos quase inteiramente eliminados do drama fechado, pelo menos enquanto presença palpável)” (ROSENFELD; Anatol, 1977)³⁵

O comentário sobre a dramaturgia de Büchner, tecido por Anatol Rosenfeld, pode ser inteiramente aplicado à dramaturgia e encenação de *O Nome do Sujeito*. Além da obra se assumir como um fragmento, a herança da escrita de Büchner não se restringe à questão formal; o movimento que a peça requisita do público é da mesma natureza da encenação “imaginária” que Büchner transparece em suas obras. O mundo é a origem do movimento dos personagens, não sua alma, não sua vontade como indivíduos. O “jogo de títeres” falado em *A Morte de Danton*³⁶, também aparece em *O Nome do Sujeito*. Os personagens estão presos de alguma forma, são “bonecos puxados no fio, por poderes desconhecidos”; desconhecidos porém presentes a cada transação, a cada cena. Contudo, como veremos, a peça trata a questão

³⁵ Ensaio “A atualidade de Büchner”.

dialeticamente, mostrando a co-determinação na vida de cada personagem, pois esses “poderes desconhecidos” são expostos historicamente ampliando assim o campo de análise e tornando-os reconhecíveis e muito familiares ao público, que é capaz de compreender a origem dos “fios” que nos puxam, e, portanto, cortá-los. É exatamente essa relação crítica do público com a obra e da obra com a realidade histórica que sugere Brecht em seus *Escritos sobre Teatro* (BRECHT; Bertolt, 1978) épico moderno; é fazer do espectador um observador e despertar-lhe a consciência crítica, exigir-lhe decisões. É mostrar o homem como objeto de análise que se transforma e pode transformar e como ser social que participa da realidade e determina o pensamento. É esse teatro que busca a Companhia do Latão e que encontramos um bom exemplo em *O Nome do Sujeito*.

II

Contextualizada na Recife de 1860, durante o Segundo Reinado, a peça descreve a trajetória de personagens que, em sua maioria, são “trabalhadores livres”, ou seja, são produtos de uma nova ordem mundial: o capitalismo moderno. Os ajustes da economia brasileira e sua estrutura social às novas imposições estrangeiras iriam custar-nos uma série de desencontros que podemos perceber até hoje (SCHWARZ; Roberto, 2001)³⁷. As relações sociais mal-definidas (HOLANDA; Sérgio Buarque de, 1995) e a construção de um modelo burguês importado são o pano de fundo da discussão histórica que se propõe a peça *O Nome do Sujeito*.

³⁶ *A Morte de Danton*, de Büchner inspirou a peça *Ensaio para Danton* encenada pela Companhia do Latão em 1999.

Essa fase de transição da sociedade colonial para o capitalismo burguês evidencia a constituição social caracterizada por Roberto Schwarz: *“Esquemmatizando, pode-se dizer que a colonização produziu, com base no monopólio da terra, três classes de população: o latifundiário, o escravo e o “homem livre”, na verdade dependente. Entre os primeiro dois a relação é clara, é a multidão dos terceiros que nos interessa. Nem proprietários nem proletários, seu acesso à vida social e a seus bens depende materialmente do favor, indireto ou direto de um grande. O agregado é sua caricatura. O favor é, portanto, o mecanismo através do qual se reproduz uma das grandes classes da sociedade, envolvendo também outra, a dos que tem”* ³⁸ (SCHWARZ; Roberto, 2001). As relações entre os personagens dessa peça apontam para os ajustes que essa estrutura social teve que enfrentar entre a Independência (1822) e a Abolição (1888) a fim de incluir-se no novo modelo mundial que impôs uma transformação nas relações de trabalho, onde a regulamentação da racionalização da produção encontrou na tradição escravista um impedimento para sua total concretização, pois as relações afetivas nunca deixaram de interferir no âmbito dos negócios. A herança da proximidade do escravo com seu dono (HOLANDA; Sérgio Buarque de, 1995) e a relação de favor do “antigo” homem livre com seu “grande”, dificultaram a necessária distância da relação entre trabalhador livre moderno e o patrão que exigia o novo modelo de produção. Seguindo o pensamento de Schwarz: *“O escravismo desmente as idéias liberais; mais insidiosamente o favor, tão incompatível com elas quanto o primeiro, as absorve e desloca, originando um padrão particular. O elemento de arbítrio, o jogo fluido de estimar e auto-estima a que o favor submete o*

³⁷ Ensaio “As idéias fora do lugar”.

³⁸ Ensaio “As idéias fora do lugar”. Op. Cit.

interesse material não podem ser integralmente racionalizados”³⁹ (SCHWARZ; Roberto, 2001). É exatamente nesse desencontro da tentativa de instauração do modelo liberal e da prática cotidiana que o desmente; que nossa peça se situa. Desde o começo somos colocados na escuridão, nas sombras de nossa história, pois somente vasculhando essa penumbra é que podemos ver com clareza o caleidoscópio da realidade brasileira.

Começando com dois Prólogos, um na rua e outro no teatro, *O Nome do Sujeito* nos coloca na margem da história, primeiro por iniciar a peça na rua já somos privados do palco “central”, que é o edifício teatral, depois quando finalmente entramos na sala somos advertidos que o teatro sofreu uma pane elétrica e que não teremos luz. Com essa introdução sabemos somente que a história irá se passar na época em que “*as cidades cresciam e o mundo não podia ser o mesmo*”, porém “*estamos no escuro, o que fazer?*”⁴⁰.

III

Embora a peça *O Nome do Sujeito* seja por si só um acontecimento teatral que mereceria atenção exclusiva para cada cena e seus desdobramentos, não podemos tratar aqui de todo esse material. Por isso tomaremos como fio condutor dessa leitura o tema que está em todas as suas partes: a relação mercantil. E para esclarecer como a peça mostra essa relação em suas partes, iremos analisar a trajetória do personagem Antônio Lira, por sua clareza exemplar no tratamento do processo de reificação⁴¹ e

³⁹ Ensaio “As idéias fora do lugar”. Op. Cit.

⁴⁰ Falas do Regente na cena Prólogo.

⁴¹ Processo de objetualização de todas as relações humanas decorrente da forma mercantil no mundo capitalista.

fetichismo⁴² (MARX; Karl. *O Capital*, 1989). A trajetória será analisada a partir de três momentos: as cenas iniciais **1** e **4**, onde conhecemos e identificamos a relação de Antônio com as formas mercantis do capitalismo no Brasil; a cena **15 d.**, onde veremos a compra de Antônio por Wagner realizando sua “decisão” histórica de ser “alguém” no jogo mercantil e, finalmente, a cena **25**, cena final da peça, onde Antônio, agora conhecido como Lira, vai tirar um retrato com sua nova esposa Margarida para enviar aos parentes em Portugal e mostrar que conseguiu “ser alguém”. Cada uma dessas cenas mostra, na sua relação com as demais, o momento que “represa”⁴³ (BENJAMIN; Walter, 1985) a relação mercantil entre os “donos da vida” e seus explorados. Também iremos nos ater em uma única cena que, embora não faça parte da trajetória de Antônio, nos revela muito do trabalho formal e da reflexão política proposta pela peça; a cena da morte de Graça, a escrava do Barão.

Autodenominada um fragmento, *O Nome do Sujeito* nos apresenta os personagens por flashes, pedaços de diálogos, situações, devaneios e pensamentos mostrados na escuridão e sombras de uma iluminação de lamparinas e ao som de batuques de *djembe*⁴⁴ e trechos de canções populares; os poucos momentos de luz são rápidos, porém precisos no que mostram.

Logo no início da peça seremos apresentados a todos os personagens e a estrutura social ficará exposta ao público. O único personagem que não aparece fisicamente, mas está em todas as cenas, é o misterioso Barão. É ele

⁴² Processo no qual a relação entre coisas adquire um caráter social, ou seja, as coisas se relacionam entre si e com os homens, como se possuíssem vida.

⁴³ Benjamin utiliza a idéia de represar ao se referir ao modo como o teatro épico deve tratar o material que deseja mostrar em cena: “Quando o fluxo real da vida ‘represado, imobilizando-se, essa interrupção é vivida como se fosse um refluxo: o assombro é esse refluxo. O objeto mais autêntico desse assombro é a dialética em estado de repouso”.

⁴⁴ Instrumento musical africano de percussão muito utilizado nas rodas de jongo, no Brasil.

também que ocupa o topo de nossa pirâmide social de *O Nome do Sujeito*, logo depois temos Wagner, seu “secretário”, “faz-tudo”, um de nossos “alpinistas sociais” que irá tornar-se deputado até o final da história. Na sequência temos o Padre e o comerciante Carneiro, que embora tenham funções sociais diferentes, compartilham dos mesmos direitos e deveres dos cidadãos de uma possível classe média, os “homens-livres”. No próximo degrau encontramos Margarida, uma moça que vive com sua Tia Branca, uma velha cega, e que, mesmo tendo uma escrava, demonstram sinais de decadência. Aqui também poderíamos localizar o trabalhador e imigrante português Antônio, que embora não possua nada no começo da peça, irá aprender o jogo das mercadorias e, até o final da obra, terá ascendido ao cargo de assessor do Barão. Por último, temos o Mendigo Firmino ex-escravo boiadeiro e a escrava Graça. Eles configuram os futuros excluídos da nova organização social, ou seja, sendo escravos ou ex-escravos, eles não servem mais para essa nova pirâmide que se desenha, e até o final da peça serão eliminados. Não podemos nos esquecer dos artistas de rua, personagens que estão “entre”, entre todos e entre aqueles que não tem nada e aqueles que têm pouco. Eles nos localizam no tempo e espaço e iluminam as cenas com canções populares que muito nos fazem pensar.

Embora com uma pirâmide aparentemente definida, *O Nome do Sujeito* revela nas relações sociais oscilantes de seus personagens o reflexo da organização social brasileira. Mesmo sem contarmos com a escravidão nos moldes da colonização, a peça nos mostra no tratamento dos homens e mulheres escravizados semelhanças com os atuais “pobres”, além disso, os personagens pertencentes à dita “classe média”, também aqui mostram as

contradições de um país com baixo nível de trabalho regulamentado e alto teor da prática do “favor” nas relações trabalhistas. Tudo isso conforma uma pirâmide social onde os “limites” entre um estrato e outro se dão pelo “entre”, se compararmos aos países europeus que sempre nos serviram de modelo. É exatamente neste “entre”, ou seja, nesta falta de clareza na separação de classes que nossa primeira cena apresenta o português Antônio, que ao pensar ser um empregado assalariado descobre que seu “vínculo empregatício” com Carneiro se assemelha mais ao regime de semi-escravidão do que de um trabalhador livre.

É assim que a primeira cena da peça chamada, *No armazém de Carneiro, o empregado Antônio tem a notícia do real valor das coisas*, mostra as contradições da expectativa de Antônio e de sua dura realidade. Logo de início, Antônio aparece escrevendo uma carta aos parentes na sua terra natal, quando entra Carneiro e diz:

Carneiro – Pareces uma assombração.

Essa observação de Carneiro aponta uma das metáforas mais importantes da obra: a iluminação. Após um prólogo no escuro e o aviso de que a história mostrada não será a história ensaiada pelos artistas, somos introduzidos ao primeiro personagem como uma assombração. Pois é exatamente assim que Antônio é mostrado, como um imigrante português em regime de semi-escravidão por dívidas de viagem com seu parente Carneiro, dono do armazém onde terá que trabalhar até sanar suas contas que crescem a cada dia devido aos juros. Todo o diálogo entre Carneiro e Antônio é

marcado pelo tom do *não-ser*, Antônio reclama que aqui no Brasil ele parece não ter nome, pois todos se referem a ele como “português”, Carneiro retruca dizendo que de fato ele não é ninguém, pois só será chamado pelo nome quando tiver dinheiro. Então, ao falar sobre a venda de uma imagem mal-feita do menino Jesus para uma velha cega, Antônio tenta convencer Carneiro que não era justo o preço cobrado pela mercadoria, não era seu real valor; neste momento Carneiro adverte Antônio:

Carneiro – Fizeste a felicidade da velha. Felicidade custa. Não vais te aclimatar nunca ao Brasil com esse sentimentalismo vago. Assim tu te tornas um nada, uma vala, uma ausência, um buraco vazio sem fundo no meio da noite. Me debes uma travessia marítima em dinheiro, e te atreves a pensar no real valor das coisas. Escuta rapaz, tu ainda não existes. Tu és uma aparência, uma triste aparência. E pagar o que me debes é o teu purgatório.

A fala de Carneiro deixa clara a posição de Antônio para o mundo do comércio capitalista brasileiro: um nada, um *não-ser*, um não-indivíduo sem nome, uma triste aparência. Nesse início, Antônio, na verdade, *não-é* para a nova ordem mercantil do mundo que se apresenta, não-sendo, ele está na escuridão, vive como uma assombração. Além disso, Carneiro ensina Antônio que no comércio vale-tudo, vale enganar velha cega, vale cobrar a felicidade, fazer crer a alguém que uma mercadoria é sua felicidade e cobrar caro por isso. Essa transformação de uma coisa em mercadoria e dessa mercadoria em algo que pode trazer “felicidade”, ou seja, poder “comprar” um sentimento humano; é chamada por Marx de fetiche da mercadoria (MARX; Karl. O

Capital, 1989). Neste processo, uma coisa que é morta aparenta ser viva, como na cena: a imagem do menino Jesus, sendo um objeto, ganha vida na valoração dada pelo seu valor simbólico que se transforma em valor mercantil.

Nesta cena também ficamos sabendo da relação de dívida que se estabelece entre Antônio e Carneiro, essa relação será o tema da cena 4, *Carneiro ensina a Wagner e a Antônio uma nova forma de ver o mundo*, onde ao questionar as contas apresentadas por Carneiro sobre sua dívida, Antônio aprende o que significam os juros:

Antônio – O que é isso?

Carneiro – Isso é o trabalho do dinheiro, ou achas que eu te emprestei dinheiro de graça? Isso no primeiro mês, porque no segundo já me devias isto mais isto (agarra o outro dedo de Antônio e mostra o valor nas contas).

Mais a frente Antônio, ao refletir sobre o que havia sido combinado, diz:

Antônio (a Carneiro, já no fundo do armazém) – Quando acertamos o empréstimo, o senhor não me falou em juros.

Carneiro – Nem em juros, nem em alíquotas bancárias, diferenças cambiais, porque são coisas muito complexas para um sujeito simplório como tu. Me debes dinheiro e pagarás.

Antônio – Pois estou decidido a não trabalhar mais para o senhor.

Carneiro – O quê? Tu não és livre para decidir nada.

A fala de Carneiro explicita a relação de semi-escravidão de Antônio, que é forçado a aprender essa “nova” forma de ver o mundo, onde o dinheiro “trabalha” e é responsável por sua liberdade. Ao conhecer a sua situação de semi-escravo Antônio começa a entender o “novo” mundo e o jogo mercantil do qual faz parte. Essa inicial ingenuidade de Antônio nos chega quase como um recurso épico para revelar as forças da forma mercantil, é somente através da surpresa de Antônio ao saber dos juros e do “real valor das coisas” que nós, como espectadores, olhamos com estranhamento para esses elementos tão presentes no nosso cotidiano.

A “nova forma de ver o mundo” a qual se refere a cena, faz parte da localização histórica do início do capitalismo moderno. O estabelecimento do comércio burguês a nível mundial e a utilização da mão-de-obra livre transformaram a forma de ver o mundo, tanto de Wagner como de Antônio. Porém, em ambos os casos o descompasso entre a ideologia liberal que sustentava tais mudanças e a prática do trabalho semi-escravo que se desenhou no Brasil, dá o tom de estranhamento que a peça explora no diálogo acima.

As cenas que se seguem acentuam ainda mais a escolha de mostrar ao público a formação do mercado burguês no Brasil. Apresenta cenas como *Um Banquete no Teatro* (cena 7), onde o Padre e Wagner narram as ações dos poderosos (o Imperador e o Barão) de costas para o público, comentando desde a riqueza dos talheres até as articulações políticas para beneficiar os ingleses na abertura do comércio brasileiro. Também somos apresentados aos interesses pessoais do Padre pela escrava Graça e seu discurso abolicionista, a aproximação de Wagner com Margarida a fim de conquistá-la para o Barão.

E finalmente a cena **15**, onde Margarida é estuprada pelo Barão e Firmino é atropelado pelo mesmo cavalgar para casa.

Neste percurso, Antônio, que inicia a peça como qualquer um, irá aprender com Carneiro e Wagner os segredos do jogo de “ser alguém”, ou seja, de entrar no mercado de trabalho através do jogo dentro da “lei do favor”, defendida durante toda a obra por Wagner. Iremos perceber a transformação de Antônio através da influência de Wagner que se concretiza na compra realiza na cena do atropelamento que se segue. A cena **15 d**, cena de nome *O Mendigo é atropelado*, é uma cena dentro da cena **15**, *A Segunda Cavalgada do Barão, quando caem o mendigo e a menina Margarida*. A sequência de cenas descreve a escolha do cavalo, feita por Wagner, que o Barão usará para ir ao encontro de Margarida, também arranjado por ele (**15 a.**); a narração da atriz que faz o papel de Margarida sobre sua “noite” onde é violentada pelo Barão (**15 c.**); e, finalmente, o atropelamento do mendigo Firmino na volta do Barão para casa às pressas. Nessa cena, o Mendigo está bêbado cantando e tendo visões quando é atropelado pelo cavalo do Barão e cai. Antônio, que estava na rua e viu tudo grita por socorro (**15 d.**), Wagner que também estava por perto se aproxima:

Wagner (sai do escuro): - Você viu quem foi?

Antônio – Vi, foi o Barão.

Wagner – O que está dizendo?

(o Mendigo continua a gemer)

Antônio – Foi o Barão, eu vi.

Wagner – Como pode afirmar?

Antônio – Ele estava perto do poste, debaixo da lamparina.

Wagner – Conhece bem o Barão para jurar que viu?

Antônio – Segure as pernas dele, ajude-me a levantá-lo.

Wagner – Ninguém pode confiar nos sentidos, o olho engana. (mostra o saco de moedas) Vê isto?

Antônio – O que é isso, senhor?

Wagner – Isso é nada, uma ilusão, noturna (joga-lhe o saco de moedas).

Antônio – Senhor!

Wagner – E o cavalheiro que passou por aqui também é nada, desconfia do teu olho, ele é enganoso, e as lamparinas de gás serão logo trocadas.

Antônio – Quem é o senhor?

Wagner – Homem, não põe em risco a tua vida. Vê, esse monte de carne escura também não é nada!

Esse diálogo entre Wagner e Antônio nos coloca no jogo de ilusão conduzido por Wagner, no escuro é difícil ver, difícil ser lúcido em tempos de confusão; para Antônio a certeza de ter visto o Barão foi se transformando em ilusão nas palavras de Wagner e a hipótese de tudo ter sido uma ilusão foi se fazendo certeza no jogo do empregado do Barão. Nessa cena os dados são jogados, Antônio percebe que não pode ir contra o Barão e que se não aceitar o jogo e as moedas de Wagner nunca será alguém, não entrará no suposto “mercado de trabalho” e permanecerá um “monte de carne” como Firmino, um nada. Desde o início da peça Antônio vem aprendendo que aqui no Brasil não existem rodeios para o comércio, que “o trabalho do dia não pagam os juros da

noite” e que ele deve pensar em seu futuro, pois a vida é dura, e o que seria de seu futuro se decidisse enfrentar o Barão?

Por todos esses motivos, neste momento, a atitude exigida de Antônio não é verdadeiramente uma escolha, não estamos falando aqui de uma verdade moral ou ética; a resposta de Antônio à proposta de compra de Wagner não pode ser outra senão de aceitação, pois, nesse contexto, Antônio não tem outra saída para garantir sua existência. Na cena seguinte, Antônio leva sozinho o mendigo Firmino até a Casa de Misericórdia e “decidi”:

Irmã – Tem morrido muitos homens pretos ultimamente. Que Deus o leve.

Atendente – Senhor, onde foi o acidente?

Antônio – Eu não o conhecia, encontrei na rua.

Irmã – Mas o senhor viu o cavalheiro?

Antônio – Não. Estava escuro. Eu não vi nada.

Assim Antônio, junto com as lamparinas de gás que serão logo trocadas, descarta sua visão do fato e assume sua condição dentro do novo mercado. Essa cena é definitiva para a trajetória de Antônio, pois é neste momento que ele exerce, talvez por primeira vez em sua vida, a relação mercantil conscientemente. Ao aceitar o saco de moedas de Wagner e dizer, na cena seguinte, que não viu quem atropelou Firmino, Antônio fecha a venda de sua mercadoria na ocasião: seu conhecimento do verdadeiro culpado do crime. Porém essa venda esconde ainda outra atitude: a falta de coesão social, ou seja, a falta de solidariedade entre estratos de uma mesma classe social. Antônio, como trabalhador português branco vivendo em regime de semi-

escravidão por dívidas, ao esconder a informação sobre o assassino do negro ex-escravo Firmino, reproduz dentro de sua classe de trabalhadores o mesmo desprezo que existe entre classes, essa atitude mostra, então, a real cooptação de Antônio pelos valores da classe dominante. Daí em diante, veremos somente o desenrolar de sua adaptação como mercadoria para manter-se em circulação, ele começa a prestar serviços para Wagner, aprende a “filosofia” do Barão, vai ao teatro para observar as atitudes dos respeitáveis cidadãos e tira a força velhos de suas casas a mando do patrão.

O papel de Wagner é fundamental para entendermos não só a trajetória de Antônio, mas toda a “lógica do favor” sobre a qual se estabelece o suposto mercado de trabalho na tentativa de implantação do capitalismo moderno no Brasil. A cena da compra da consciência de Antônio que acabamos de ver, revela o trabalho sujo realizado por Wagner através da manipulação ideológica para garantir a reprodução da “lei do favor”. Wagner, ao comprar a informação sobre quem atropelou o mendigo, mostra para Antônio, e para o público, qual será o papel dos ditos “trabalhadores livres” no suposto mercado de trabalho moderno, que é falso porque não comporta e nem comportará a mão-de-obra livre; basta ver os índices de desemprego atuais e a quantidade de trabalhos informais e mal pagos. Nesse contexto, a “lógica do favor”, defendida pelo trabalho constante de Wagner, aparece para encaixar os não-escravos no mercado de trabalho, ou seja, para “simular” um “mercado de trabalho-livre” onde, no fundo, a mão-de-obra está vinculada à benção de um “senhor” ou, como dizemos atualmente, um Q.I., “quem indica”.

O processo de “compra e venda” de Antônio é levado até o fim da peça, pois quando casa-se com Margarida também o faz para encobrir outro ato do

Barão, uma vez que, a moça depois de violada pelo mesmo, engravida e tenta se matar por ter matado seu próprio filho. Ao casar-se com Margarida, incentivado por Wagner, Antônio muda de nome e “conclui” uma importante etapa de seu processo de reificação.

Essa cadeia de cenas: o atropelamento de Firmino e a chegada a Casa de Misericórdia, nos coloca uma questão que esteve presente em toda a peça: em um mundo de confusão como manter a lucidez? Nessa escuridão como ver o que é a real verdade? É, pois, mostrando o jogo de ilusão e cooptação de Wagner com Antônio que, *O Nome do Sujeito*, mais uma vez, nos “joga” para fora da peça e tomamos consciência daquela escuridão de dentro do edifício teatral e da nossa escuridão nessa sociedade que nos ilude dia-a-dia, onde a realidade fica cada vez mais carente dessa luz da lucidez, a luz da verdadeira razão que serve para libertar os homens e não para distorcer nossa visão.

A última cena da peça, cena 25, *O daguerreótipo de Lira e Margarida*, mostra o produto “final” do processo de reificação e alienação (MARX; Karl. *O Capital*, 1989) de Antônio. A cena com o Daguerreotipista é o retrato da desumanização pela qual Antônio (agora chamado de Lira) e Margarida passaram. Após incorporar todos os valores da classe dominante através de sua convivência com Wagner e a “compra” da sua liberdade com Carneiro. Antônio Lira julga-se um homem bem sucedido sendo o novo capataz do Barão e casado com Margarida para encobrir os tropeços do seu patrão. Nesta nova “posição social”, Lira decide tirar um retrato com sua mulher para mandar para os parentes em Portugal.

Esta última cena também mostra a situação de Margarida, uma menina humilde que foi seduzida e estuprada pelo Barão, matou seu filho por não

compreender o que estava acontecendo e decidiu se matar, porém em cima da ponte onde iria se suicidar encontrou com Antônio com quem veio a se casar. Essa trajetória de Margarida acentua o caráter de desumanização dessa última cena, pois após quase ter morrido, Margarida deixa de ser um fantasma de seu passado para virar um fantasma de seu futuro, toda a conversa com seu marido é marcada pelo tom esvaziado do fetiche da mercadoria e a caracterização do “aburguesamento” sofrido pelos dois personagens:

Margarida – Você prometeu comprar um vestido que fizesse par.

Antônio – E vou comprar. Temos que aparentar aquilo que queremos ser para um diairmos a ser o que estamos a aparentar.

É essa valorização da aparência (da embalagem) que mostra a transformação de Margarida e Antônio em dois “indivíduos-mercadorias”, desumanizados, pois tudo o que é vivo na cena são os comentários sobre as “coisas” que eles têm ou querem aparentar ter. Neste momento, talvez mais do que no início da peça quando havia sido chamado de um nada, Antônio parece ser apenas uma sombra. Da mesma forma, Margarida, que aparecia pálida como um fantasma na noite de sua tentativa de suicídio em cima da ponte, agora, cheia de roupas caras e casada, é mostrada da forma mais vazia e fantasmagórica que no momento de seu desespero.

A conversa com o Daguerreotipista vai revelando as novas preocupações de Lira com os costumes na Europa, a moda em Paris, a aparência respeitável e os comentários sobre o teatro e a ópera Fausto, que havia se apresentado na véspera do incêndio que destruiu o Teatro Santa

Isabel. Tudo isso mostra ao público a reprodução de Lira de tudo aquilo que Wagner nos mostrou durante a peça, ou seja, a incorporação dos valores da classe dominante, o fetiche das coisas e a construção do indivíduo a partir de suas posses. A trajetória de Antônio Lira se completa como um processo histórico contraditório pois, ao iniciar a peça, Antônio se reconhecia como alguém a partir das suas raízes, sua história de vida, mas era considerado como ninguém por Carneiro e pelo mercado pois não possuía dinheiro. Na cena 15 d., Antônio se viu entre o *não-ser* que era e a possibilidade *ser* alguém para o mundo, vendendo-se à Wagner. Agora, nesta última cena, Antônio Lira é mostrado como um indivíduo bem-sucedido, um alguém no mundo mercantil capitalista, mas a imagem que veremos no silêncio do daguerreótipo de Lira e Margarida é o contrário do que gostariam, os atores nos mostram os rostos vazios de dois “fanstasmas”, acentuado por um mínimo grau de consciência que revela a historicidade desse triste retrato:

Daguerreotipista – Olhem para esta lente, até que eu diga o contrário. (Ambos esboçam um sorriso). Sem sorrisos, a alegria é mais difícil de se sustentar. Atenção: detenham-se!

(Longo silêncio. Ocorre uma variação na expressão do rosto dos atores: cada vez mais tristes).

Daguerreotipista – Feito.

Antônio – Que ardor nos olhos! (ergue-se) Quanto lhe devo?

(A luz cai lentamente).

Com essa cena termina a história de *O Nome do Sujeito*, seguida de um Epílogo que fala da falta de luz, das reformas superficiais e da dificuldade de se resolver um problema sozinho quando não se tem conhecimento de todo o processo. A peça acaba com uma pergunta que segue ecoando: O que fazer?

A iluminação destaca-se durante toda a peça e dá o tom de todas as cenas. Na primeira cena, onde Antônio é chamado de uma vala, um nada, a luminosidade é fraca, obscura; na cena 15 d., cena do atropelamento, a descrição da rubrica aponta para uma iluminação intermediária, de uma lamparina à gás; já na última cena, do daguerreótipo, a claridade é grande, porém a luz que ilumina é artificial e destaca a aparência pseudo-burguesa do casal. Essa artificialidade no processo de afirmação individual de Antônio Lira e sua adaptação ao sistema, pode nos remeter ao próprio processo de ajuste do Brasil ao modelo burguês europeu que se desenhava nesta época. Porém, tão artificial como uma luz de um daguerreótipo, nosso aburguesamento é baseado no favor e na violência, dois elementos que revelam a contradição de um modelo que na Europa propaga a idéia da Liberdade, Fraternidade e Igualdade e no Brasil, colônia européia na época, sustenta o privilégio do favor e a violência da escravidão.

Essa contradição que podemos perceber até os dias atuais, é mostrada exemplarmente na cena da morte de Graça, a escrava do Barão que não aceitava sua situação. Por sua construção formal e a expressão de elementos tão marcantes do teatro épico como a idéia da não-naturalização dos fatos, daremos uma atenção especial para essa cena.

A cena do atropelamento do negro, ex-escravo, o mendigo Firmino (cena 15 d.) nos aponta para esta cena, a da morte da escrava Graça, pois agora no último degrau da pirâmide social nos deparamos com aqueles que já “não servem mais”, os deslocados do novo sistema, talvez um dos motivos porque a enfermeira fala que *“tem morrido muitos homens pretos ultimamente”*. A morte de Firmino e depois o suicídio de Graça nos mostra o futuro daqueles que não tem seu lugar no sistema, aqueles que nem como mercadoria, força de trabalho “livre”, servem, pois representam o passado escravocrata que queremos esquecer, que já “não existe mais”. Graça, essa escrava que nos é mostrada desde o começo como uma escrava revoltosa, comprada por Wagner para agradar o “espírito elevado” do Barão e suas excentricidades; come terra e não quer viver. Mais do que servir de coadjuvante nos discursos progressistas do Padre, que tenta “salvá-la”, Graça nos mostra a mudança de uma sociedade que trocou o escravo pelo trabalhador livre. Ela se mata para libertar-se da escravidão do corpo, mas no novo mundo existe outra escravidão, e dessa: quem nos salvará?

A cena 21, *A mucama na praia*, é um choque de visões e uma poesia de encenação. A corda que representa o mar, serpenteando no chão, dá o tempo das duas narrações e da reflexão.

(Vê-se a mucama à beira da água, na praia. Ouve-se de fora da cena a voz de Wagner ditando uma anúncio de jornal)

Voz de Wagner – Faça publicar neste seu Jornal do Commercio: fugiu do sobrado do Senhor Barão no último dia dois do corrente uma escrava por nome Graça, de nação Baca, preta bem preta, cabeça redonda, estatura ordinária,

grossa de corpo e de pouca fala. Inteligente o bastante para dissimular o nome. Ostenta nas costas costura de ferida antiga, e representa ter vinte e cinco anos. Sem outros sinais de menção, além de um carregado semblante tristonho. O Senhor Barão gratifica bem que dela der notícia, e protesta contra quem der acoito.

(A mucama entra no mar)

Atriz que representa Graça (narra) – Hoje um corpo de negra vai aparecer boiando na praia, o corpo de uma mulher que cometeu suicídio, e vai ficar ali oscilando para diante e para trás, segundo as marés, resvalando na areia, dissolvendo as espumas, visível das sacadas da cidade de Recife. Cem pessoas vão passar, deter-se diante do cadáver inchando, e seguir filosoficamente o seu caminho. Mas é verdade que para elas será o corpo de uma negra, este, que vai aparecer boiando na praia. Ninguém deve se acostumar com o vento açoitando o mar e nem com as ondas beijando areia.

Coro (canta) –

“Quem é cego dos dois olhos

Não carece sobancelha,

Negro de botina branca,

Não se dá coisa mais feia,

Não posso me acostumar

Com o vento açoitando o mar

E as ondas beijando a areia”.

Como comenta Iná Camargo Costa em seu prefácio *E a vida continua*, o fato da peça mostrar o exercício de opressão segundo o sofrimento dos

oprimidos é uma estratégia que “*produziu algumas das cenas mais notáveis da dramaturgia épica de que temos notícia*”. Pois bem, como bom teatro, essa cena notável tem no mínimo dois “princípios” do teatro épico moderno de Brecht: a narração distanciada da atriz que narra “sua” própria morte enquanto a executa, e a idéia de que o mundo é passível de modificações. Neste caso chega-se ao extremo de assumir tal “inaturalidade” da vida que nem o vento no mar nem as ondas na areia deveriam ser vistos como acontecimentos naturais, imutáveis. A narração da morte de Graça acompanhada pelo gesto da atriz de entrar no mar, revela, para a partir desse distanciamento, o exercício da opressão e, desta forma, não nos atenta para a tragicidade de uma morte; pois diante da forma como eram tratados os escravos a morte poderia ser vista até como alívio; mas para a visão dos “senhores” e dos passantes, que numa morte de escrava podem ver não mais que o “vento açoitando o mar” ou as “ondas beijando areia”; a forma como o anúncio do jornal é narrado e a descrição da atitude dos passantes não pode ser senão o “grito de desespero” de *O Nome do Sujeito* contra toda a naturalização da opressão e da vida humana.

Capítulo A reificação como tema para comparação das peças

Perguntas Inúteis e O Nome do Sujeito

“Nós temos que encontrar as leis da sociedade dentro de nossos personagens e não fora deles. No ser humano, em suas relações reais e concretas, temos que encontrar os “problemas eternos” e não colocar seres humanos no curral dos problemas eternos”.

Enrique Buenaventura

Pode parecer estranho àqueles que não estão familiarizados com a prática do teatro épico, a escolha de um tema tão conhecido no campo da Economia Política: o processo da reificação (MARX; Karl. *O Capital*, 1989). Porém, ao se debruçarem sobre nossa realidade, as relações humanas e as demais relações sociais das quais somos “sujeitos”; os dois grupos que estudamos apresentam em suas respectivas obras o tema da *reificação*, ou seja, o processo que reduz as relações entre pessoas como uma relação entre coisas, com “objetividade ilusória”, decorrente da forma mercantil como forma dominante sobre o conjunto da sociedade capitalista. Nossa tarefa foi mostrar através da dramaturgia de algumas cenas dessas duas peças como se deu a exposição dessa maneira mercantil (que objetiviza as relações entre os homens reduzindo tudo a mera mercadoria), na linguagem dramaturgica.

Para compreender o fenômeno da reificação, recorreremos ao pensamento teórico de Karl Marx em *O Capital* (MARX; Karl, 1989) e Georg Luckás no capítulo “A Reificação e a consciência de classe” do livro *História e consciência de classe* (LUCKÁCS; Georg, 1974). Ao tentar compreender o conjunto da sociedade capitalista, Marx se detém na importância do problema

da mercadoria como problema central, estrutural da sociedade capitalista em todas as suas manifestações vitais. Desta forma, ao iniciar seu livro Marx concentra-se em definir o que chama de mercadoria:

“A riqueza das sociedades onde rege a produção capitalista configura-se em ‘imensa acumulação de mercadorias’, e a mercadoria isoladamente considerada, é a forma elementar dessa riqueza. Por isso, nossa investigação começa com a análise da mercadoria.

A mercadoria é, antes de mais nada um objeto externo, uma coisa que, por suas propriedades, satisfaz necessidades humanas, seja qual for a natureza, a origem delas, provenham do estômago ou da fantasia. Não importa como a coisa satisfaz a necessidade humana, se diretamente, como meio de subsistência, objeto de consumo, ou indiretamente, como meio de produção.”
(MARX; Karl. *O Capital*, 1989)

Com esta definição, Marx irá refletir sobre a produção de mercadorias no capitalismo e as relações decorrentes da forma mercantil como forma dominante, que penetra no conjunto das relações vitais da sociedade. Essa análise nos revela o caráter misterioso da mercadoria, pois encobre e oculta as características sociais do trabalho e a relação social entre o trabalho individual dos produtores e o trabalho total. Tal dissimulação apresenta as características sociais do trabalho como características materiais e propriedades sociais inerentes aos produtos do trabalho, refletindo a relação social como existente entre produtos, independente de seus produtores. Sendo assim, os produtos do trabalho tomam a forma de mercadoria e estabelecem uma relação de valor entre coisas. Como resultado desse processo de produção mercantil, temos que *“para os produtores as relações sociais entre seus trabalhos privados*

aparecem de acordo com o que realmente são, como relações materiais entre pessoas e relações sociais entre coisas, e não como relações sociais entre indivíduos em seus trabalhos” (MARX; Karl. *O Capital*, 1989). Essa percepção da realidade nos revela a distorção mercantil e define dois fenômenos decorrentes de tal distorção: a reificação e o fetichismo. O primeiro, como falamos, consiste exatamente nas relações entre pessoas tomarem a forma de relações entre coisas, já o segundo está no caráter social que adquire as relações entre coisas, ou seja, as coisas se relacionam entre si e com os homens. Esses dois processos ocorrem a todo tempo, com todos os produtos da mão humana quando são gerados como mercadorias. Desta forma, a reificação age sobre as relações humanas simultaneamente que o fetiche atua sobre a mercadoria. Ou seja, a reificação *coisifica* as relações entre as pessoas, e o fetiche estabelece que as coisas, produtos de trabalho humano, possam ter relação social. O reconhecimento desses dois processos no conjunto de nossa sociedade capitalista esclarece e aponta para a importância do problema da mercadoria como problema central da nossa sociedade, o que nos faz voltar à formulação inicial de Marx.

O processo de entendimento de nossa realidade a partir da observação das relações entre os seres humanos é a base da análise dramatúrgica que fizemos nos capítulos anteriores. Na América Latina, o estabelecimento do mercado moderno não se consolidou como no modelo europeu. Sérgio Buarque de Holanda (HOLANDA, Sérgio Buarque de, 1995) descreve bem as diferenças entre o Brasil e a América Espanhola, porém salienta a nossa falta de coesão social como um fenômeno antigo baseado na valorização da personalidade e exaltação do privilégio típicos da organização social medieval

européia. Esse desajuste entre o discurso liberal moderno e a prática colonizadora das potências européias já foi descrito nos capítulos anteriores para contextualizar as relações sociais desenvolvidas entre os personagens de ambas as peças. O que nos falta é relacionar esse desajuste com a dificuldade de identificar as relações mercantis e seus processos de alienação no dia-a-dia do trabalhador latino-americano.

A falta de interesse em regulamentar as relações trabalhistas ao longo de nossa história, a prática do favor como meio de inserção no mercado de trabalho e a proximidade da relação escravista de exploração em todos os contratos com trabalhadores livres constituem um cenário que infelizmente ainda faz parte de nossa realidade. A relação direta desse contexto com os temas tratados nas peças e os processos mercantis de coisificação do ser humano e fetichismo da mercadoria nos fez expor rapidamente esses dois conceitos desenvolvidos por Marx. Com essa base teórica devemos mostrar como as obras teatrais selecionadas reproduzem o mundo atual revelando seus processos históricos e econômicos, a fim de possibilitar uma reflexão a partir do prazer estético de participar ativamente de um acontecimento teatral.

Perguntas Inúteis e O Nome do Sujeito

“No mundo da mercadoria, a pior coisa que pode acontecer a alguém é não ser uma mercadoria” Francisco de Oliveira

I

Essa afirmação do sociólogo Francisco de Oliveira (OLIVEIRA; Francisco de., 1999) se faz presente no dia-a-dia de milhares de desempregados que sentem na pele a dura vida daqueles que não conseguem se vender no mercado capitalista. Embora tratem do tema da “mercadorização”, ou reificação, de forma distinta, mostramos, ao analisar algumas cenas das obras, como se faz presente a preocupação dos dois grupos em mostrar para o público como a forma mercantil de nossa sociedade determina nossas relações objetivas e subjetivas e pode transformar tudo em mercadoria, ao mesmo tempo em que torna produtos do trabalho humano capazes de se controlarem e nos controlarem.

A constituição social dos personagens de ambas as obras é determinante para o foco de análise de qual “mundo” os grupos pretendem mostrar e refletir. Todos os personagens que aparecem nas peças não possuem o destino de suas vidas em suas mãos e, por não serem donos de suas vidas, em sua maioria, dependem da venda de sua mão-de-obra para viver. O que vemos é que essa falta de soberania sobre seu próprio destino é levada às últimas conseqüências em alguns casos como os personagens escravos Graça e Firmino de *O Nome do Sujeito*. Porém, o que chama atenção

é que, embora não reconhecidos como escravos, os outros tantos personagens das duas peças como Antônio, os Mineros, O Preso e outros, também não possuem liberdade em relação a sua própria vida, isso ocorre porque todos eles fazem parte de uma sociedade onde o direito de viver está intimamente relacionado à possibilidade de ter, ou seja, de possuir capital para trocar e poder satisfazer as necessidades humanas.

Nas cenas que analisamos nos capítulos anteriores vimos que, tanto o sucesso da inserção no mercado capitalista de mão-de-obra e troca de mercadorias (como é o caso de alguns personagens de *O Nome do Sujeito*), quanto à impossibilidade de inclusão nesse sistema (caso da maioria dos personagens de *Perguntas Inúteis*), leva os personagens a assumirem a forma mercantil como forma dominante. O que veremos agora é como as relações entre os personagens das duas obras revelam essa forma mercantil e reproduzem a reificação e fetichismo.

II

A reflexão artística proposta pelas obras mostra as relações humanas a partir de um entendimento histórico das relações sociais e econômicas, que apontam a questão da mercadoria como elemento central da nossa vida social. Neste sentido, reflete sobre uma sociedade onde todos nós, personagens e pessoas, somos vistos e apresentados como mercadorias.

Sendo peças inseridas na tradição do teatro épico moderno, *O Nome do Sujeito* e *Perguntas Inúteis* nos mostram dialeticamente a relação contraditória da tentativa de se afirmar como indivíduo e as demandas de uma sociedade

capitalista, ou seja, nos mostra a impossibilidade de sermos livres numa sociedade onde tudo tem preço e ninguém está acima da força do capital. Francisco de Oliveira resume essa idéia ao dizer: “*Há uma promessa de indivíduo no Ocidente e é preciso ir atrás dessa promessa. Mas como é que você consegue essa plenitude? Provavelmente só se ele se organizar. O que é uma enorme contradição*” (OLIVEIRA; Francisco de., 1999) .

O cenário de contradições se estabelece em ambas as peças e é entre o “mundo das mercadorias” e a exclusão desse mercado, que nossos personagens transitam. Como vimos em *Perguntas Inúteis*, os personagens estão excluídos da sociedade tanto espacialmente, pois habitam em um bairro periférico; como economicamente e socialmente, pois não são necessários para o mercado. Sua única função ainda possível é esperar uma oportunidade de um trabalho rápido que revitalize a cruel esperança de um dia poder “ser alguém”. Contraditoriamente, a única vez na qual tais personagens experimentam o sabor de tomar nas mãos seus destinos e realizarem a promessa de se sentirem indivíduos, a sociedade (a mesma que não queria mais saber deles) se incomoda com essa mudança de rumo e decide se armar para defender a ordem e acabar com a “festa”, excluindo-os também da vida. Com o mesmo final, os personagens ex-escravos de *O Nome do Sujeito* não têm sequer a possibilidade de se organizar, a nova ordem é clara e o capitalismo moderno da mão-de-obra livre deve livrar-se rapidamente desse passado escravista que atrapalha os novos discursos liberais. Curiosamente, a troca de mão-de-obra sob o pretexto da Liberdade Igualdade e Fraternidade lança no novo mercado um ser que trabalha através da lógica do “favor”,

recebe por privilégios e ignora seus iguais sonhando com um dia poder também ter subalternos.

O trabalhador representado por Antônio em *O Nome do Sujeito*, é a imagem arcaica do novo funcionário flexível apresentado em tantas campanhas de RH (Recursos Humanos) de nossas empresas modernas e arrojadas. A desregulamentação do mercado e a competitividade do mundo moderno estão presentes na tentativa de sucesso de Antônio e no fracasso de O Preso; o primeiro seguindo o exemplo de Wagner e escalando sobre a cabeça de seus iguais e o segundo perdido entre sonhos publicitários e as drogas que ludibriam nossos jovens diariamente. Nas cenas apresentadas ecoa a crueldade do mundo capitalista, apontando os erros daqueles que se enganam tentando sobreviver sozinhos a essa avalanche mundial. A apresentação inicial de Antônio como um “nada”, revela a idéia de *não-ser* sentida também por O Preso, ambos mostram em suas relações pessoais o vazio humano que representa a situação de *não-serem* sequer uma mercadoria, ou seja, a interferência das relações objetivas de não conseguirem um trabalho digno nas suas referências subjetivas. Porém, contraditoriamente, quanto mais Antônio vai se enquadrando no sistema e consegue se inserir no mercado, a sua referência como um indivíduo vai se perdendo e tudo com o qual ele se relaciona para construir sua identidade são suas posses, seu modo de vestir e seu retrato com a esposa, isto é, uma aparência vazia como aquela imagem que a Carneiro havia o definido no início da peça, quando ainda não possuía nada. No caso de O Preso, embora não tenha uma trajetória tão definida como de Antônio, a inserção no mercado não acontece, porém isso não significa que suas referências são menos “coisificadas”, a exclusão social vivida por O Preso

o transforma em uma mercadoria às avessas, pois embora não tenha acesso aos prazeres de exercer seu “direito ao consumo”, ele se sente forçado a fazer qualquer coisa para conseguir ter os mesmos bens e a mesma aparência daqueles que são considerados bem-sucedidos no nosso sistema. As opções em seu caso não são muitas: roubar ou se drogar; duas atitudes desesperadas que nunca poderiam ser vistas como reais opções, uma vez que tanto os fins quanto os meios não se justificam, pois será que fazer qualquer coisa para ter algo e ser algo a partir do que se tem vale o esforço? Provavelmente não responderemos essa pergunta apenas com uma palavra, o que vemos nessas peças, porém, é que mesmo encoberta por um discurso de desenvolvimento, a realidade latino-americana possui um processo de reificação do trabalhador tão profundo quanto nas metrópoles européias ou norte-americanas, ainda que não compartilhem nem dos direitos nem do mercado de trabalho desses modelos.

Os pontos destacados acima refletem sobre nossa tarefa de mostrar como as relações sociais obscuras encobrem relações mercantis cruéis, como as decorrentes do processo de reificação e fetichismo. Se tomarmos novamente o exemplo de Antonio iremos perceber que sua trajetória de inserção no “mercado do trabalho livre” brasileiro se deu através da aceitação da prática do favor, e é essa mesma relação aparentemente vantajosa que o fez não se identificar como mercadoria, ou seja, trabalhador que vende sua força e, desta forma, se distanciar de seus iguais. Neste caso o processo de coisificação desse personagem mostrou-se mais intenso, pois a falta de consciência de seu estado cataliza também a falta de consciência de classe e a fetichização da mercadoria.

Em outra cena, a claridade da iluminação da Casa de Misericórdia atenta o público para a venda de Antônio no mercado da ilusão, mas também desperta a platéia para o abandono do companheiro (Firmino) que embora seja um trabalho “livre” “igual” a ele, não valia mais que um saco de moedas na selva capitalista. A falta de solidariedade de Antônio não pode ser vista apenas como uma traição, por isso a importância do jogo de cenas que mostra as engrenagens do mercado de compra e venda e as dificuldades de se ter clareza dentro do processo de alienação. Nesse sentido, a importância do relato da *Tomada de Siloé* não se restringe ao ambiente de *Perguntas Inúteis*, a decisão do TEC de contar essa história do ponto de vista dos moradores e militantes nos coloca e afasta da cena diante dos olhos, pois a força da união e da luta daquelas pessoas atiza a vontade de agir coletivamente e atenta para a violência do ataque do Estado armado, mostrando a disposição de fogo do inimigo.

Ainda em *Perguntas Inúteis* vale destacar o papel da reificação na vida daqueles que, embora não estejam no mercado de trabalho, sofrem a opressão das relações mercantis de troca. O sonho de O Preso, a conversa com sua família, as tentativas de escapar da realidade da periferia nos mostra o quão opressora é a forma mercantil, pois reduz essas pessoas a coisas de menos valor que uma mercadoria; a um pensamento, uma vontade, um sonho vendido e impossível de se realizar. Nesse caso, tanto a coisificação do ser humano quanto a supervalorização da “coisa” são levados ao extremo, pois a promessa Ocidental é tão longínqua que o sonho se torna tortura na vida de quem vive à sombra do sistema, de quem não é mercadoria.

Apesar de todas essas críticas à exclusão do mercado, não podemos ser ingênuos de pensar que tudo seria resolvido se o mundo capitalista fosse mais justo e o mercado mais humano para abrigar todas essas pessoas, mesmo que em trabalhos medíocres como nossos conhecidos operários “aperta botões”. Por isso, mais uma vez, a pergunta final de *O Nome do Sujeito*: “O que fazer?”, e a afirmação de *Perguntas Inúteis*: “Não confunda violência com rebeldia”, devem nos fazer pensar. Em um mundo onde se fala que a violência vem do morro, que as greves, as manifestações e as revoltas são atos violentos, o que podemos dizer desse sistema que dobra as costas dos trabalhadores e deixa milhares de pessoas literalmente à margem da vida? Como responder a tanta opressão? Será que toda a resposta é de fato violenta? Será que nossas tele-notícias não escondem uma outra história? Por que não colocá-la em cena?

III

A fragilidade da implantação de um mercado de trabalho nos moldes do capitalismo moderno, na América Latina, foi ainda mais forte na tentativa de se estabelecer um mercado artístico consistente. Como uma provável resposta à violência citada a cima e aos desajustes mercantis que se desenvolveram na América Latina, o trabalho dos grupos estudados se apresenta através da criação coletiva de suas obras. Ainda que nosso material central tenha sido o resultado dramaturgic e o diálogo do “produto” escrito com a realidade dinâmica de nosso cotidiano; a prática da criação coletiva para a produção de teatro épico atual, em ambos os casos, deve ser ressaltada. A escolha e

experimentação do processo coletivo de criação tiveram, no caso do TEC e tem, no caso da Cia do Latão, um princípio político de reivindicar a autoria do trabalho como um produto coletivo até sua última instância: o contato com o público. O TEC com uma prática de mais de 40 anos fazendo fóruns de debate sobre as peças no final das obras, e também a Cia do Latão, vêem o trabalho teatral não como um produto fechado, mas uma produção artística em processo que deve dialogar com o contexto histórico e com a platéia presente no único momento onde o teatro é teatro: na hora da troca com o público.

A busca da transformação da relação teatral entre palco e platéia, texto e representação, atores e diretores, orientou inúmeros grupos latino-americanos no século passado, porém a prática de respeitar a criação de cada artista em sua área e reunir coletivamente seus trabalhos em uma única obra é uma tarefa difícil que exige dos grupos persistência e resistência às marés da política cultural em nosso continente.

Essa história de resistência também está ligada ao objetivo expresso nas obras dos dois grupos de mostrar no palco uma outra história de nosso povo. O objetivo épico de contar uma história se realiza neste caso através de uma longa pesquisa e de inúmeras discussões para re-construir essa história, pois a atitude exigida do ator, dramaturgo, encenador, iluminador e todos os profissionais autores da obra é a atitude política de combater, fora de cena, a prática hierárquica do teatro patronal e, dentro da cena, a lógica dominante de que a história é feita por “grandes espíritos” e “homens iluminados”.

Conclusão

O estudo comparativo de *Perguntas Inúteis* e *O Nome do Sujeito* foi o recurso metodológico que possibilitou o diálogo entre experiências de dramaturgias nacionais, revelando as semelhanças e diferenças entre os processos históricos e artísticos da Colômbia e do Brasil no final do século XX.

A experimentação prática com a criação de uma dramaturgia nacional épica mostrou a importância de um trabalho aliado à pesquisa teatral, e a preocupação com uma escritura própria desenvolvida pelos dois grupos. A presença de um dramaturgo na sala de ensaio e a relação de autoria coletiva do trabalho cênico são aspectos definidores da qualidade artística que as obras selecionadas apresentam. A preocupação de um discurso artístico coletivo reflete a linha dramática, a forma de atuação dos atores, a concepção do cenário, figurino e a iluminação das peças. Tudo é pensado pelo grupo, nesse sentido a história contada é investigada por esse grupo e passa a ter o peso de uma história coletiva. A decisão de se debruçar sobre os processos sociais históricos e políticos de nosso povo expandem a obra teatral às suas últimas consequências. O objetivo de comunicar e construir junto com o público a história contada é parte de uma forma de trabalho, onde a peça não é vista como um produto pronto, mas como um objeto em processo que deve ser revista após cada confronto com a platéia.

Ao analisar as peças selecionadas percebemos a questão latente sobre a possibilidade de representar o mundo, seus processos e suas contradições, a partir de uma perspectiva latino-americana. Entre os vários temas tratados nos debruçamos sobre a questão mercantil como ponto de partida para revelar a

profundidade, a seriedade e a qualidade do trabalho artístico desenvolvido por esses dois grupos, mostrando-os como representativos de um processo de construção de um teatro latino-americano.

A relação mercantil como tema de comparação entre as peças, proporcionou a constatação de uma dramaturgia que desse conta das contradições do mundo capitalista e das conseqüências subjetivas dos processos econômicos aos quais somos submetidos diariamente. A exposição das relações humanas coisificadas pelas relações econômicas mostrou um teatro científico, interessado na compreensão histórica do que reconhecemos por mundo. A exposição das forças originárias que compõem a reificação e o fetichismo aponta para uma compreensão dialética de nossa realidade. Nos casos analisados, além de reconhecermos os efeitos de um mundo regido pelo mercado e pelos interesses econômicos de alguns, somos levados a pensar quais as forças sociais e políticas responsáveis pela existência desse mercado, dessa forma de produção e organização mundial chamado capitalismo. Nesse sentido, a cena teatral deixa de ser apenas um reflexo da realidade e passa a ser objeto de investigação **sobre** a realidade. O ser humano é mostrado a partir de suas relações como uma síntese entre os processos subjetivos e objetivos. Os problemas e as soluções são apontados como um movimento entre a ação individual e coletiva. Toda essa dinâmica transforma a compreensão dos processos que compõem nosso cotidiano e exige do espectador uma postura ativa em relação à cena e (por não estar mergulhado em uma ilusão pictórica) à sua própria vida.

Dentro desse contexto, as ações executadas pelos personagens deixam de ser resultado de uma vontade individual e passam a se relacionar com o

contexto social e histórico no qual estão inseridas. Sem contar com uma “fórmula” dramaturgicamente fechada, ambos os grupos exploram diversas formas (linguagens) de nos revelar esse contexto. Através de desajustes ideológicos, músicas descompassadas, personagens reificados e um cenário que rompe os limites do palco, somos convidados a entrar dentro desse grande laboratório chamado teatro, onde as linguagens se atravessam e a vida não é sonho, mas um emaranhado de desejos, ações e processos contraditórios tão comuns a nós, seres humanos. Diante de tudo isso, a atitude requerida do público não é outra senão aquela definida por Bernard Dort (DORT; Bernard, 1985), ao comentar sobre a representação épica, onde o espectador no seu mais alto divertimento vislumbra a possibilidade de atuar sobre sua situação no mundo e transformá-la.

Perguntas inúteis?

“Enquanto formos minoria, realizaremos um trabalho de crítica e esclarecimento dos erros, (...) a fim de que, sobre a base da experiência, as massas superem os seus erros.”(Lênin, **Teses de Abril**)

Durante todo esse estudo procuramos pontuar um dos aspectos marcantes do trabalho desses dois grupos latino-americanos: o questionamento da nossa realidade a partir da linguagem teatral. As perguntas que, provavelmente, direcionaram grande parte da criação das obras analisadas, também aparecem em nosso trabalho: Que país é esse? Que mundo é esse? O que fazer?

Sem, obviamente, tentar responder tais questões, gostaria de salientar a importância da prática e reflexão do teatro épico na América Latina como um instrumento importante na consciência de nossa realidade e na reflexão sobre os passos da emancipação de nossas amarras. Se o teatro, como disse Brecht, Buenaventura e Sérgio de Carvalho, não fará a revolução social para qual tais questionamentos apontam, certamente a reflexão crítica e a encenação consciente das contradições de nosso mundo atual contribuem para refletirmos sobre nossos erros e superarmos nossas dificuldades a partir da experimentação prática.

Os obstáculos colocados diariamente para o tipo de trabalho que se propõem esses grupos (e tantos outros que tentam fazer teatro em nosso continente) são grandes. A falta de políticas públicas consistentes no campo teatral, a pressão dos meios de comunicação de massas e o avanço da alienação capitalista são algumas dessas barreiras.

Sem pretensões grandiosas, esse estudo se apresenta como uma contribuição no sentido de registrar e discutir a importância da prática e da teorização proposta pelo TEC e pela Cia do Latão na construção de um teatro latino-americano que mostre o homem e o mundo passível de transformação.

É intrigante e revelador pensar como dois grupos de teatro latino-americanos, em diferentes países e diferentes épocas, utilizam recursos dramaturgicos e um processo de criação coletiva parecidos para representar aspectos importantes do cotidiano de um povo ligado pela história do colonialismo e pela guerra imperialista explícita ou acobertada. Se esses assuntos e essas formas mobilizaram esses grupos e influenciaram o cenário teatral de seus países, pode ser, como diz Buenaventura em seu texto “A arte

não é um luxo” (BUENAVENTURA; Enrique, 1974, em anexo) que todos nós tenhamos mesmo uma necessidade de se relacionar com nosso meio de uma forma artística, e que essa relação gere obras tão profundas em suas reflexão sobre nossa sociedade que se destaquem e provem ainda mais que a arte não é um luxo.

Referências Bibliográficas

ARCILA Jr., Gonzalo. *Nuevo Teatro en Colombia: actividad creadora y política cultural*. Bogotá: Ediciones Ceis, 1983.

ALTHUSSER, Louis. *A favor de Marx*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

ARTETA, Luis Eduardo Nieto. *Economía y cultura en la historia de Colombia*. Medellín : Editorial La Oveja Negra, 1970.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. *Essais sur Bertolt Brecht*. Trad. Paul Laveau. Paris: François Maspero, 1969.

BENTLEY, Eric. *O teatro engajado*. Rio de Janeiro: Zahar editores, 1969.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido se desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

BUENAVENTURA, Enrique. "El arte no es un lujo" in *Unaula*. Medellín: Universidad Autónoma Latinoamericana, 1974, p.31-43.

_____. "El nuevo teatro" in *Revista de la Universidad del Valle*. Cali: Editorial de la Facultad de Humanidades, 1994, p.56-59.

_____. *El nuevo arte de hacer comédias y el Nuevo Teatro*. Cali: Publicaciones del TEC, 1987.

_____. "Ensayo de dramaturgia colectiva" in *Contexto n° 6*. Bogotá: Centro Nacional de Artes Gráficas, 1979, p.8-15.

_____. "Esquema generale del método de trabajo del Teatro Experimental de Cali (TEC)" in *Popular Theater for social change in Latin America*. Los Angeles: UCLA Latin American Center Publications, 1978, p.45-60.

_____ e VIDAL, Jacqueline. *Esquema General del Método de Trabajo Colectivo del Teatro Experimental de Cali y otros ensayos*. Maracaibo: Universidad del Zulia, Colección Yanama, 2005.

_____. *Historia de una Bala de Plata*. Havana: Ediciones Casas de las Américas, 1980.

_____. *Los papeles del infierno y otros textos*. México, D.F.: Editorial Siglo XXI, 1990.

_____. *Máscaras y Ficciones*. Cali: Ediciones Universidad del Valle, 1992. Ensaística: “De Stanislavski a Bert Brecht”, “Teatro Épico y dialéctico de Bertolt Brecht”, “A través las piezas de Brecht”, “La formación de los temas constantes en Bertolt Brecht” e “Visión histórico-estética de la aparición y presencia de Bertolt Brecht en América Latina”.

_____. “Notas sobre sicología de los personajes” in *Caliartes*. Cali: Universidad del Valle, 1992, p. 33-39.

_____. *Notes pour une méthode de création collective*. E VIDAL, Jacqueline. Paris: Editions François Maspero, 1972.

_____. *Preguntas Inútiles*. Libreto de los actores del TEC. Última versão 2003.

_____. *Obra Completa I. Poemas y cantares*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2004.

_____. “Que es la Corporation Colombiana de Teatro?” in *Cuadernos de teatro n° 7*. Bogotá: Ediciones Alcaraván, 1977, p. 60-77.

_____. “Theatre and Culture” in *Latin American Theater*. New York: New York University, 1970, p. 19-25.

_____. *Teatro. 9 obras*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, Colcultura, 1977.

_____. *Teatro Inédito*. Bogotá: Imprenta Nacional de Colombia, 1997.

_____. “Teatro e identidade cultural” in *Cadernos de teatro latino-americano*. Rio de Janeiro: Fundacem, 1988, p. 45-51.

_____. “Teatro del Caribe” in *Yanama*. Maracaibo: Ediciones Astro Dala, 1996, p. 9-15.

_____. “Teatro y Política” in *Buenaventura en la memoria*. La Habana: Revista Conjunto, 2004.

_____. “Um movimento com consciência histórica”, em *Cenários de dos mundos*. Madrid: Ministério de Cultura, 1988, p.305.

_____. *40 años del TEC*. Cali: Publicaciones del TEC, 1993. Ensaio: “Notas sobre dramaturgia (tema, mitema y contexto)”, “La dramaturgia del actor”, “Metáfora y puesta en escena” e “El enunciado verbal y la puesta en escena”.

BRECHT, Bertolt. *Estudios sobre teatro*. Coletados por Segfried Unseld, trad. Fiama P. Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

_____. *Teatro Dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

CANCLINI, Néstor Garcia. *A produção simbólica. Teoria e metodologia em sociologia da arte*. Trad. Glória Rodriguez. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979.

_____. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP, 1998.

CARBONARI, Marília. *Uma experiência de teatro político na América Latina: estudo da criação coletiva no Teatro Experimental de Cali (TEC – Colômbia) durante o processo de elaboração da peça A Denúncia, de Enrique Buenaventura, em 1971*. Campinas: Cadernos do XI Congresso Interno de Iniciação Científica da Unicamp, 2003.

CASAS, Maria Josefina. *Tras las máscaras del Teatro*. Popayán: Facultad de Derecho y Ciencias Políticas y Sociales de la Universidad del Cauca, 2002.

CÉSPEDES, Franciasco Gorzón (org). *Recopilación de textos sobre El Teatro Latino Americano de Creación Colectiva*. Casa de las Américas: La Habana, 1978.

COLLAZOS, Iván Ulchur. *Imágenes de la Violencia. Los papeles del Infierno de Enrique Buenaventura*. Quito: Corporación de Promoción Universitaria, 1982.

COMPANHIA DO LATÃO. *O Nome do Sujeito*. São Paulo: Hedra, 1999.

COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

_____. *Sinta o drama*. Petrópoles: Editora Vozes, 1998.

_____. “E a vida continua” in Companhia do Latão. *O Nome do Sujeito*. São Paulo: Hedra, 1999.

CRUZ, Adolfo León Atehortúa e ESGUERRA, José Joaquin Bayona e PIZARRO, Alba Nubia Rodríguez. *Sueños de Inclusión. Las Violências em Cali. Años 80*. Santafé de Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 1998.

DORT, Bernard. “The site of epic representation” in *Communications from the international Brecht society*. Illinois: International Brecht society inc, 1985, p.3-19.

_____. “Pedagogie et forme épique dans le théâtre de Brecht” in *Partisans*. Paris: Imprimerie Carlo Descamps, 1967, p.3-16.

_____. *O teatro e sua realidade*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977.

EATON, Catherine B. *The theatre of Meyerhold and Brecht*. Londres: Greenwood press, 1986.

EMILIO, Paulo. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Paz e Terra: Rio de Janeiro, 1980.

FREYRE, Gilberto. *Assombrações do Velho Recife*. Livraria José Olympio Editora: Rio de Janeiro, 1970.

GALEANO, Eduardo. *As veias abertas da América Latina*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2004.

GALICH, Manuel. *Nuestros Primeros Padres*. La Habana: Casas de las Américas, 1974.

GARCIA, Silvana. *Teatro da Militância*. Editora da Universidade de São Paulo: São Paulo, 1990.

GUINSBURG, J. II. KOUDELA, Ingrid (org). *Büchner na pena e na cena*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Fausto*. São Paulo: Martin Clairret, 2005.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

JAMILLO, María Mercedes. *Nuevo Teatro Colombiano: Arte y Política*. Medellín: Universidad de Antioquia, 1992.

LEAL, Rine. *La dramaturgia del Escambray*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1984.

LUCKÁCS, Georg. *História e consciência de classe: estudos de dialética marxista*. Lisboa: Publicações Escorpião, 1974.

MARTÍ, José. *Política de Nuestra América*. México: Siglo Veintiuno, 1989.

MARX, Karl e FRIEDRICH, Engels. *Manifesto do Partido Comunista*. São Paulo: Edições Progresso, 1987.

MARX, Karl. *O Capital*. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1989. Livro 1, volume 1, 13ª edição. Tradução Reginaldo Sant'anna.

_____. *Contribuição à crítica da economia política*. São Paulo: Martins Fontes, 1977.

_____. *Contribuição para uma história da América Latina*. Org. Pedro Scoron. São Paulo: Edições Populares Analdino Rodrigues Paulino Neto, 1982.

MEYERHOLD, Vsevolod F. *Écrits sùr le théâtre*. Lausanne : L'Age d'Homme, 2001.

NARANJO, Guillermo H. Piedrahíta. *La produccion teatral en el movimiento del Nuevo Teatro Colombiano*. Cali: Taller Grafico, 1996.

OLIVEIRA, Francisco de. Entrevista realizada pela Revista Vintém. São Paulo: Editora Hedra, ano II, nº 3, 1999, pp. 4–11.

PABÓN PABÓN, Rosenberg. *Guerrilha na embaixada*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1986.

PEIXOTO, Fernando. *Brecht, uma introdução ao teatro dialético*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1981.

_____. e outros. *Brecht no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

PIANCA, Marina. “Brecht in Latin America: Theater Bearing Witness”. In: *A Bertolt Brecht Reference Companion*. MEWS, Siegfried (ed). Westport, Conn.: Greenwood Press, 1997.

_____. *El teatro de nuestra América: Un proyecto continental 1959-1989*. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1990.

PISCATOR, Erwin. *Teatro Político*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

REYES, Carlos José. “Presencia de Brecht en América Latina” in *La última rueda nº 7*. Cali: Revista de la Facultad de Artes, 1971, p.43-54.

_____. “Proyeccion del TEC en el teatro nacional” in *Letras Nacionales*. Bogotá: Aedita Editores, 1966, p.30-39.

ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

_____. *Prismas do Teatro*. São Paulo: Edusp, 1993.

_____. *Teatro Moderno*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977.

SCHWARZ, Roberto. *Cultura e Política*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

SILVA, Fátima Antunes da. *Manifestações contemporâneas do Teatro Político. Estudo da produção poética da Companhia do Latão e do El Galpon (Brasil e Uruguay)*. Dissertação de mestrado. São Paulo: Prolam – USP, 2002.

SOLÓRZANO, Carlos. *Teatro latinoamericano del siglo XX*. Buenos Aires: Editorial Nueva Visión, 1961.

SHAKESPEARE, Willian. *Romeu e Julieta*. Porto Alegre: L&PM, 1998.

SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno [1880-1950]*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

UREÑA, Pedro Henríquez. *História de la Cultura en la América Hispánica*. México: Fondo de Cultura Econômica, 2001.

VELASCO, María Mercedes. *El Nuevo Teatro Colombiano y la colonización cultural*. Santafe de Bogotá: Edit. Memoria, 1987.

VILABOY, Sérgio Guerra. *História y Revolución en América Latina*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1989.

WILLET, John. *O teatro de Brecht visto de oito aspectos*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1967.

Artigos de Jornais:

BOUDET, Rosa Ileana. "The Great zoo para la escena" in *Tablas*. La Habana: Centro de Investigación y desarrollo de las artes escenicas, 1983.

Cia do Latão. "Por um teatro materialista" in *O Sarrafo*. São Paulo, março de 2003.

_____. "Martírio Moral" in *O Sarrafo*. São Paulo, abril de 2003.

_____. "A bolsa e o amor" in *O Sarrafo*. São Paulo, maio de 2003.

SANTOS, Wladimir. "Teatro de Grupo" in *Folha de São Paulo*, caderno Folha Ilustrada. São Paulo, 6 de novembro de 2001.

Anexo

A ARTE NÃO É UM LUXO⁴⁵

Enrique Buenaventura⁴⁶

1967

Eu deveria falar de nossas sucessivas crises, dessa época que, frente à magnitude da tarefa a cumprir, paramos para tomar fôlego e nos perguntar se estamos no melhor caminho, o que deveríamos fazer, qual a verdadeira função do teatro neste país e neste mundo latino-americano, obrigado a tremendos esforços já que temos que fazê-lo, um pouco no vazio, a partir de escassas e pouco sólidas tradições.

É difícil neste meio forjar um instrumento artístico, quando parece que a única obrigação seria empunhar uma arma. Para vocês (se dirige aos europeus), o trabalho artístico não necessita de justificativa; para nós, aparece muitas vezes como um luxo que não temos direito. Para vocês, é fonte de satisfação ou de desilusões; para nós, fonte de remorsos. É necessário repensar o problema quase todos os dias. A revolução é, aqui, o ar que respiramos. Aproxima-se, sopra numa direção, depois noutra. Todos a aceitam; uns tentam retardá-la, outros acelerá-la, mas ninguém sabe como e onde ela começará. Provavelmente já esteja a caminho enquanto nós estamos esperando que solto as amarras. Talvez esta longa guerra civil – a nossa geração, a geração do estado de sítio, só conheceu a situação de guerra civil – essa nossa violência, tão famosa em todo mundo, não seja mais do que uma etapa da revolução.

A pergunta, silenciosa ou explícita, é sempre a mesma. Para que serve à revolução aquilo que fazemos? É útil à revolução? Em que medida? Como?

Chegamos a 300.000 mortos. Ou pelo menos tínhamos chegado, o número já deve ter aumentado. Passamos da ditadura suave à ditadura dura como em um balanço, ou melhor, como um enforcado que se balança no extremo de uma corda feita de fome, miséria e abortos, sem poder morrer ou libertar-se.

No momento em que começamos a criação de um teatro, aqui em Cali, em 1955, estávamos na ditadura dura. Como começamos? Por um anúncio nos

⁴⁵ Primeira publicação: "Partisans" n° 36, 1967 (fev/março). Vol. 1 de "Théâtre et Politique".

jornais sobre a criação de uma escola de teatro dentro da Escola de Belas Artes. Aqueles que responderam eram pessoas do povo, artesãos, operários, uma mulher de idade que não sabia ler nem escrever. Era a primeira vez que eu trabalhava nessas condições. Minhas experiências no Brasil, na Argentina e no Chile tinham sido realizadas com estudantes ou com indivíduos de profissões liberais, às vezes com operários, mas operários de grandes centros industriais que individualmente tinham alcançado um nível suficientemente elevado para experimentarem a necessidade de realizar uma atividade cultural.

Foi mais ou menos na mesma época que começou a formar-se um outro grupo em Bogotá. Há pouco tempo, me reunindo em uma mesa redonda com um excelente diretor de teatro de Bogotá, compararmos nossas experiências diante de um público de estudantes. É assim que Santiago Garcia conta os princípios de “El Buho” (um teatro independente de Bogotá, depois desaparecido): *“Esta sociedade onde vivemos, diz ele, é particularmente fechada e conservadora. A repressão exerce-se em todos os domínios e é uma repressão que não deixa passar o mínimo sopro”*. “El Buho” nasceu como uma espécie de terapia. A ditadura, que necessitava de uma propaganda em grande escala, acabara de instalar a televisão. Não havia atores, não havia teatro, mas havia televisão. Mandamos vir do México, com grande escândalo, um encenador para formar atores. Afluiu então um grande número de estudantes, intelectuais, locutores de rádio, etc.; pessoas bem diferentes das que encontrávamos em Cali. A causa essencial dessa diferença deve ser atribuída à atração da televisão ou ao feito de que se trata de uma cidade muito grande e relativamente cosmopolita? Ambas as coisas, sem dúvida. Depois, logo que a ditadura começou a sentir que lhe fugia o terreno sob os pés, o encenador mexicano foi acusado de comunismo e expulso do país. Mas ele tinha reunido um grupo que não se dispersou e enveredou pelo que Garcia chamou o caminho da terapêutica: o teatro como meio de libertação para tudo o que está reprimido, de exorcismo, num sótão da avenida Jimenez. O grupo manteve-se um tempo graças à sociedade composta por grandes e pequenos burgueses que compartilhavam, pelo menos em certos aspectos, essa necessidade de expressão livre, embora fechada em si mesma. O repertório incluía autores

⁴⁶ Tradução de Marília Carbonari, material inédito no Brasil.

que, nessa época, apareciam como particularmente modernos e rebeldes: Adamov, Ionesco, Thornton Wilder, Saroyan, Ghelderode, etc.

O teatro de Cali devia afrontar outros problemas e procurar outras soluções. Quais eram as formas de teatro popular que sobreviviam em nossos campos e que estavam talvez em vias de desaparecer? Era sobre isso que pensávamos que deveríamos nos apoiar. Foi então que observamos, na época da festa dos Reis, que o povo conservava o costume de representar – numa forma muito deteriorada – cenas do nascimento de Cristo, da visita dos Reis Magos, do massacre dos Santos Inocentes e da fuga para o Egito. Era por aí que devíamos começar, pelos costumes teatrais existentes, indo até o povo em vez de pretender que o povo fosse ao teatro. Foi assim que se escreveu uma peça, muito influenciada pelo teatro medieval e pela *commédia dell'arte* no que diz respeito a técnica cênica: quadros sucessivos, cenários montados pelos próprios atores, coros e uma espécie de trovador que conta à história. A peça apresentava, com uma insistência deliberada, a santa família sob o aspecto de uma família miserável do nosso povo e utilizava o massacre dos Santos Inocentes como um panfleto contra o governo. Herodes era, evidentemente, um ditador tropical. Lembro de algumas de suas réplicas:

- O povo não está contente?
- Cassetete!
- Exige melhores salários?
- Cassetete!
- Exige a liberdade?
- Cassetete, cassetete e mais cassetete.

Lembro do dia em que fizemos o espetáculo em um quartel. Os soldados olhavam os oficiais, riam, faziam comentários, as famílias dos soldados aplaudiam e gritavam: Bravo! Os oficiais, muito aborrecidos, mexiam-se nas cadeiras, mas era uma peça religiosa e nada podiam fazer contra ela. Já disse que o trabalho artístico parece, por vezes, um luxo ao qual não temos direito, mas, muitas vezes, posto no meio de danças populares como o “curralao” da costa do Pacífico ou ouvindo os “cuenteros” (narradores), deixava claro não ter nada de luxo. Já que estes, negros, carregadores, pescadores, operários de curtume e de serralheria, dokers e marinheiros de pequenos barcos de cabotagem experimentavam a necessidade de dançar durante três dias

seguidos, de fazer teatro e pantomima, a arte devia ser necessária, não devia ser uma atividade reservada aos 'intelectuais'. Começamos a estudar estas formas, gravamos as histórias dos "cuenteros", como os contos de "Tio Conejo" que contam as habilidades do povo para sobreviver. Foi assim que nasceu o ballet-ópera-pantomima-teatro: "Tio Conejo zapatero", cuja música foi escrita por José Antônio Escobar. Será esta linha a seguir? Nessa época assim nos pareceu. Depois, procurando na literatura popular, encontramos a obra de um grande escritor dos fins do último século: Tomás Carrasquilla. Escolhemos o seu conto mais conhecido e o mais ligado à tradição popular: "À direita de Deus", e o transformamos em peça, nos moldes ocidentais. Constituiu uma verdadeira bomba no II Festival de Teatro, em Bogotá. Levamos todos os prêmios e a crítica celebrou unanimemente o nascimento de um teatro nacional. Mas sentíamos que podíamos ir mais longe. Foi então que descobrimos Brecht; aqui tudo nos chega com anos de atraso. Pareceu-nos que a forma usada por Brecht estava muito próxima do que procurávamos. Escrevemos, então, uma segunda versão de "À direita de Deus" e, simultaneamente, montamos o "Édipo rei", de Sófocles. Por que o Édipo? Pensamos que a tragédia grega poderia ser um espetáculo popular. Num país sem tradição teatral? Com um público de analfabetos? Fui ver o governador do Departamento e lhe pedi 5 mil pesos para montar o Édipo. Expliquei as minhas teorias sobre o caráter popular da tragédia grega, dizendo pacientemente quem era Sófocles. Nesse momento o telefone tocou. Atendeu ao telefone e disse: "Sim...muito bem...exatamente como prevíamos". Desligou, voltou-se para mim e disse, com um sorriso de raposa politqueira: "Veja, disse ele, enquanto você me falava do "Édipo rei", apanhamos o "El Mico".

"El Mico" era um dos inúmeros bandidos que a ditadura utilizava para aterrorizar o povo. Isso fez com que eu voltasse a terra e me sentisse como um marciano. Mas concedeu-nos os 5 mil pesos. Era uma boa época, apesar da sobrevivência de alguns "micos". Durante a segunda versão de "À direita de Deus" e a montagem do "Édipo rei" não fazíamos só teatro; trabalhamos também contra a ditadura. Conspiramos ao lado dos burgueses cujos interesses eram, momentaneamente, opostos aos interesses dos militares. A queda da ditadura foi aclamada por milhares de buzinas. Era uma sublevação com automóveis, e o automóvel é, aqui, a menos que seja um táxi, um

privilégio de classe. Devíamos sentir remorsos? Não, a ditadura suave (realmente suave por alguns meses) era um progresso, é sempre um progresso comparado à ditadura dura.

“Édipo rei” coincidiu com essa euforia. Apresentamos na praça Bolívar, de Bogotá, para milhares de espectadores. O cenário era pseudogrego “capitólio” ou onde os nossos greco-colombianos “pais da pátria” fazem o seu teatro quando o espetáculo não é exclusivamente militar. Alberto Larras, que vive atualmente e definitivamente nos Estados Unidos e trabalha para o departamento de Estado, foi nomeado presidente. Esse foi, de qualquer maneira, um momento de trégua.

O nosso “Édipo”, cuja música foi feita por Roberto Pineda Duque, era simples e sóbrio (longe de ser um grande espetáculo), era um “Édipo” otimista. A luz que Édipo procura e o leva as trevas libertadoras tinha, talvez para nós, um sentido bem específico. De qualquer modo, “Édipo” foi o começo de uma nova orientação cujo clímax foi o “Rei Ubu”. Mas irei me afastar da cronologia e retomarei a orientação e o que buscávamos nela.

Influência de Brecht

Fomos a Paris em 1960, a convite do Teatro das Nações, e apresentamos “Histórias para ser contadas”, de Oswaldo Dragún, jovem escritor argentino, e a segunda versão de “À direita de Deus Pai”. A companhia voltou para Cali e eu fiquei na Europa quase dois anos. Dois acontecimentos marcaram esta estadia: o espetáculo do “Berliner Ensemble” e o meu casamento com uma francesa.

Quando regresssei, a influência de Brecht aprofundou-se. Brecht representava para mim, como escritor, simultaneamente um estímulo e um entrave. Falarei sobre isso um pouco mais, porque esse fenômeno marcou a maioria dos escritores da minha geração na América Latina. A necessidade urgente de um teatro ao mesmo tempo “útil” e esteticamente válido conduzia-nos inevitavelmente a Brecht. A resistência tenaz de Brecht, que escreveu as suas melhores obras no exílio, e num momento em que o mundo atravessava a sua mais sombria aventura, é para nós um exemplo. Não somos nós também uns exilados, embora no nosso próprio país? O cidadão de um país colonial é

um exilado no seu país, pois as formas predominantes de cultura foram importadas e impostas, e quando são assimiladas, importam-se outras novas que são novamente impostas. A nossa vida é uma luta contra essas formas meio-assimiladas e contra as novas importações, parecendo-se muito com a vida do que foi obrigado a deixar o seu país. A diferença é que, em geral, se está muito mais seguro num país estrangeiro.

Já disse que essa influência era um entrave e que essa foi a experiência de muitos escritores latino-americanos. Quisemos retomar a atitude estética de Brecht perante a realidade e caímos num erro que é, creio eu, especificamente contemporâneo: confundir a atitude política e a atitude estética. Começamos por ver em Brecht a identidade destas duas atitudes. Depois pensamos – sem o formular abertamente – que a atitude estética era um resultado da atitude política. Acreditamos, sem o confessar, que as obras de Brecht só “ilustravam” as suas idéias políticas, ou que eram “demonstrações” quase tangíveis de suas idéias. Este modo de ver as coisas convinha-nos perfeitamente, pois, como o disse, a situação exigia severamente que o nosso trabalho apresentasse uma “utilidade” imediata, concreta, política.

Mas o mundo de Brecht não era exatamente o nosso, e suas obras, como as dos verdadeiros escritores, são feitas da realidade vivida muito mais do que de suas idéias. Essas obras não “ilustram” a justeza, a retidão dos fatos, pelo contrário, são comprovadas na realidade em constante transformação e pela experiência, e nós não podemos fazer, em nome da nossa atitude “revolucionária”, aquilo que fazem os críticos antimarxistas, com intenções “reacionárias”, ou seja, separar em Brecht as suas idéias das suas experiências.

Nada há nada em comum entre o nosso caos e a sua disciplina, a nossa abundância e a sua sobriedade, o nosso exagero e a sua rigorosa seleção. E quando tentamos servir-nos dessas qualidades, elas traduzem-se em ingenuidade e pobreza de meios. Por outro lado, esses são os resultados que obtemos ao aplicarmos as técnicas brechtianas de interpretação e encenação. Podemos concluir disto que a influência de Brecht foi inexistente ou nociva? É óbvio que não. Mas quer dizer que devemos assimilá-lo, conservando uma posição independente e crítica. Creio que estamos nesse sentido.

Voltando ao meu caso pessoal, a influência de Brecht constituiu uma das razões principais do fracasso da segunda versão de “À direita de Deus Pai”. Foi assim que começamos a discutir e examinar os erros desta segunda versão. Alguns pensavam que deveríamos retomar a primeira. A segunda parecia-lhes intelectualmente ambiciosa e teatralmente inautêntica. Tinham razão. Mas não era questão de voltar à primeira, tínhamos necessidade de uma terceira. Acho que será necessário explicar um pouco essa famosa peça para compreender esta história das duas versões. É a história de um camponês bom e caridoso que Nosso Senhor Jesus Cristo decide recompensar e ajudar para que ele continue a praticar a caridade. Jesus e São Pedro descem então a terra, vestidos de camponeses e visitam Peralta (é o nome do personagem). Cristo revela a sua identidade, assim como a do seu companheiro, permitindo ao nosso Peralta, estupefato, formular cinco desejos. Peralta deseja “ganhar um jogo sempre que lhe apeteça, ver a morte quando esta se aproximar, imobilizar uma pessoa da sua escolha o tempo que quiser, ganhar às cartas com o diabo e tornar-se minúsculo quando quiser”. O plano divino da caridade torna-se um plano humano. Cristo fornece o dinheiro das reformas, mas é Peralta que administra. A experiência fracassa lamentavelmente e o único que se salva do desastre é a alma de Peralta, que vai para o céu.

Tive então ocasião de assistir a um espetáculo chamado “Mojiganga”, feito pelos camponeses da região de Antióquia (Colômbia). Foi esse o ponto de partida da terceira versão. A peça devia ser, como o “Mojiganga”, uma mascarada. Nada havia de “natural”, tudo devia ser teatral ou carnavalesco. Adotei o “abanderado” que apresenta as mojangas e pede autorização para começar a representação, utilizei as máscaras de S. Pedro, Cristo, o diabo e a morte. A música era executada pelos próprios atores.

Fugindo à influência de Brecht para encontrarmos a nós mesmos, estávamos na terceira versão mais próximos de Brecht do que na segunda.

A Nossa Política

Para acabar este longo ensaio, gostaria de voltar a um ponto que deixei em suspenso. Trata-se da direção que seguimos de “Édipo rei” (de Sófocles) até “Rei Ubu” (de Alfred Jarry). Há alguns meses atrás, durante uma estadia no

Chile, ouvi Eugênio Dittborn, diretor do Teatro da Universidade Católica de Santiago, dizer que o teatro é um fenômeno nacional e que, a menos que se encenem as obras européias, só fazemos “pastiches” e que o público (pelo menos o público popular) só as poderá ver como fenômenos “culturais”, ou seja, como um ensino que não os atinge realmente, que não os toca e não se relaciona com eles de modo algum. Confesso que a franqueza de Dittbron me abalou e me deixou pensativo: que é que faziam os espanhóis do Século de Ouro, que fazia Shakespeare? Roubavam, apropriavam-se totalmente das obras de outros países convertendo-as em obras nacionais. Entre os contemporâneos, apenas Brecht (até onde posso julgar) se permitiu ser, até certo ponto, um “clássico”. Pensei que foi um pouco isso que nós tínhamos feito com “Édipo”, mas inconscientemente. Não forçamos a peça com nossos problemas; pelo contrário, foram esses problemas que se inseriram na peça. Era necessário agora realizar esse postulado conscientemente: a primeira tentativa foi “Celestina”, de Fernando Rojas. Mas “Celestina” coincidia tão claramente com o nosso meio e problemas, que não permitia uma reflexão rigorosa. Por outro lado, os problemas de montagem eram tão importantes que subjugarão todo o resto.

A verdadeira tentativa foi o “Ubu rei”. Compreendemos desde o princípio que não se tratava de fazer uma “adaptação”, no sentido convencional do termo. Na Europa, e mais particularmente na França, vi um grande número de “adaptações”. As mais audaciosas são as adaptações de vestuário e de ambiente. Procura-se na obra o que é eterno, o que se supõe pertencer a todas as épocas e a nenhuma em particular. Procura-se também o que é universal, o que se supõe pertencer a todos os países e a nenhum em particular. O resultado disto parece-se, para mim, como uma “salada” (um pouco como a comida e a música dos aviões – versão moderna da “música das esferas de cristal”) sem nenhum sabor e satisfazendo apenas o gosto condicionado, atrofiado, dos turistas.

As adaptações menos audaciosas são as de estilo “teatro francês”, isto é, um mundo fechado e bem definido com seus próprios habitantes: os funcionários da cultura, os críticos e o público habitual e habituado.

Não se tratava disto, mas de algo bem diferente. Algo que fosse ao mesmo tempo Jarry, o seu país, a sua época, o seu mundo e nós próprios, a

nossa América Latina, o nosso mundo. Escrevemos para França para pedir documentos e o T.N.P. mandou-nos um “dossier” de inestimável valor; recebemos também da Hungria um grande número de artigos e fotos. Curiosamente, “Ubu” estava sendo representada na mesma época na Inglaterra e nos U.S.A. Lendo todos esses artigos sobre as diferentes montagens, pudemos constatar que em toda a parte – mesmo na França – a peça fora expurgada das suas circunstâncias particulares, das circunstâncias temporais e locais em que fora escrita, e que o seu autor era considerado um fenômeno estranho, um caso de universalidade e de “eternidade” bastante insólito, que criara uma grande farsa da “condição humana”. Jarry não era o alegre inventor da “pataphysica”, mas tornara-se um monstruoso produto de patafísica. A sua obra mostrara o eterno ridículo da humanidade e o seu caráter cômico, considerado como um valor em si, tornara-se o essencial da peça. Um pouco mais e estaríamos em pleno circo; a crítica de Jarry tornara-se cômoda e inofensiva, dada a sua vastidão e profundidade.

Para nós que não podemos (feliz ou infelizmente) fazer “teatro puro”, que devemos responder pelos nossos atos frente a um público e a uma geração jovem que exige que nos debruçemos sobre o nosso próprio drama, o pai Ubu significava algo muito diverso. Era necessário conhecer as experiências conscientes ou inconscientes que levaram Jarry a conceber esta peça. Não pensamos que a obra teatral seja um “reflexo” da realidade, mas não podemos crer na “invenção pura”. Demos a Jarry o que é de Jarry e à sua época a sua influência.

Foi assim que começamos a estudar o processo histórico que vai da Revolução de 1789 até a Guerra do 14. Para resumir, direi que encontramos um Ubu. Pouco importa que seja ou não o modelo de Jarry; o importante é o modo como este Ubu marcou a história da França, o modo como foi feito e que fez por seu lado uma época, ligada à formação de Jarry. O modo como ele cristalizou essa época e como esta cristalização lhe sobreviveu. Trata-se, como é óbvio, de Napoleão III, “O Pequeno”. Era um ponto seguro, uma referência concreta. O nosso propósito não era o de reduzir Ubu a Ratapoil, empobrecê-lo, torná-lo mais humilde, por assim dizer, mas, ao contrário, enriquecer a nossa imagem do pai Ubu, a nossa visão do urso das finanças, a fim de ver as raízes da mitologia de Jarry. O absurdo de Jarry não tem as suas fontes no

absurdo de Napoleão III, tão querido de Daumier? Ubu não seria a dimensão gigantesca desta caricatura que era o “Pequeno”, e não serão ambos as “phynanças” grotescamente coroadas? Não admitem os próprios “puristas” que Jarry anunciava, através de Ubu, Hitler e Mussolini? E Napoleão III não os anunciava?

Em resumo, eu não sei se víamos com tudo com clareza, mas a partir daí procuramos os pontos de contato entre Napoleão III e os nossos ditadores. Temos, como sabem, uma fauna muito variada e bastante rica. Em poucas palavras: se a teoria nos contradisse, a prática nos deu razão. O público viu os nossos ditadores e, ao mesmo tempo, viu como eles surgem e de que substância são feitos. Talvez não tenha visto a “estupidez humana”, mas viu bem como alguns a exploram na perfeição, tirando daí um proveito substancial sem deixarem de se incluir nela.

A peça foi apresentada para 30.000 espectadores, num teatro ao ar livre. O público vinha dos mais diversos locais, dos mais miseráveis bidonvilles (periferias) e também da “melhor sociedade”. Intelectuais, estudantes, burgueses e pessoas do povo se vangloriavam rindo muito, mas cada um reagindo segundo a sua condição: houve violentas discussões e algumas das grandes firmas que financiaram as nossas tournées comunicaram-nos *sotto voce* que seria melhor mudarmos de repertório.

Outros aspectos do nosso trabalho foram também postos à prova no decurso da série de experiências que começou com o “Édipo” e cuja última foi “Ubu”: repertório, encenação, interpretação e, conseqüentemente, a formação dos atores e a orientação da Escola de Arte Dramática.

O trabalho de montagem

Durante a montagem de “Celestina” começamos a trabalhar à base de improvisação: divide-se o texto em certas cenas que se improvisam sem texto. Os resultados da improvisação formam a armadura da encenação. Pouco a pouco, todos os membros do grupo tomaram parte da montagem e, finalmente, chegávamos à encenação de equipe. Este processo não suprime o encenador, mas tem a vantagem de transpor para a cena o que nós podemos chamar de *praxis* dos ensaios, o combate permanente entre concepção do encenador e a

realização da peça. Este combate já não está sozinho em busca da solução. O problema põe-se à equipe de encenação e, através da improvisação, a todos os atores, e cada um ajuda a resolvê-lo não somente representando, mas também criticando o seu próprio papel, o dos outros e o do encenador.

Isto nos leva a examinar metodicamente as possibilidades da improvisação: a do estudante, pela sua formação, e a do ator, durante a montagem da peça. Sei que isto não é novidade nenhuma e que muitas experiências, talvez mais audaciosas, já se realizaram neste sentido na América Latina e na Europa. Mas ninguém as pode fazer por nós e pouco importa que estejamos adiantados ou atrasados.

Eu falei de Santiago Garcia, que dirige o grupo da “Casa de la Cultura” de Bogotá. Vimos como ele, numa conferência na Universidade de Santiago de Cali, explicou que o grupo de Bogotá via o teatro como uma terapia, como uma procura de um meio de expressão que permitisse lutar contra todas as formas de repressão que nos aprisionam. Julgo que é esta, atualmente, a orientação seguida por eles. em linhas gerais. E a última peça que fizeram, “Marat-Sade” de Peter Weiss, parece-me totalmente de acordo com esta orientação.

Onde devemos procurar a razão para esta diferença entre nossos dois teatros? Serão somente as tendências de dois encenadores? As diferenças entre os membros que constituem cada grupo, a sua extração social? Ou as tradições culturais das duas cidades, que são tão diversas? É um ponto que esclareceremos algum dia, ou que talvez outros o façam.