

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA - UNESP

“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”

INSTITUTO DE ARTES

Humberto Hugo Villavicencio Garcia

**TEATRO NARRATIVO EM *BORANDÁ* E EM *NUESTRA*
*SEÑORA DE LAS NUBES***

SÃO PAULO,

2012

Humberto Hugo Villavicencio Garcia

**TEATRO NARRATIVO EM *BORANDÁ* E EM *NUESTRA*
*SEÑORA DE LAS NUBES***

Dissertação apresentada como requisito parcial para
obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-
Graduação em Artes do Instituto de Artes da
Universidade Estadual Paulista.
Área de concentração: Artes Cênicas.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Luiz Mate

São Paulo,

2012

Humberto Hugo Villavicencio Garcia

TEATRO NARRATIVO EM *BORANDÁ* E EM *NUESTRA*

SEÑORA DE LAS NUBES

Dissertação apresentada como requisito parcial para
obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-
Graduação em Artes do Instituto de Artes da
Universidade Estadual Paulista.
Área de concentração: Artes Cênicas.

Data da aprovação: __/__/____

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Alexandre Luiz Mate

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA - UNESP

Profa. Dra. Renata Pallottini

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO - USP

Prof. Dr. José Manuel Lázaro de Ortecho Ramírez

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA - UNESP

A experiência que passa de pessoa a pessoa
é a fonte a que recorrem todos os narradores.

Walter Benjamin - *O Narrador*

Vam' borandá que a terra já secou, borandá.
É, borandá que a chuva não chegou, borandá.
Vou me lembrando do meu lugar.
É, borandá.

Edu Lobo - *Borandá*

Ángel de los exiliados que esta tarde nieve
Un pájaro vuela al bosque de antaño.
Ángel de los desterrados, tu memoria teje
Una veleta oscura y otra celeste.

Alberto Caleris - *Nuestra Señora de las Nubes*

Resumo

O objetivo do presente trabalho é realizar um estudo sobre a incidência do teatro narrativo nas peças: *Borandá*, do autor brasileiro Luís Alberto de Abreu, e *Nuestra Señora de las Nubes*, do autor argentino Aristides Vargas. A análise desenvolvida privilegia primeiramente o contexto histórico que antecedeu a formação dos grupos teatrais com os quais os dramaturgos colaboraram. Apontamentos sobre os golpes de Estado na América Latina, que tiveram lugar no pós-guerra, servem para delinear o quadro de instabilidade social e política reinante na região. Descreve-se um cenário tomado por regimes autoritários, uns de natureza dinástico-patrimonialista e outros promovidos pelo intervencionismo estrangeiro, visando evitar revoluções sociais e apoiar contrarrevoluções conservadoras. À continuação, o estudo focaliza a questão artística, assinalando a origem, o processo de trabalho e o repertório de peças encenadas pelos grupos estudados. Enfoca o surgimento do grupo de teatro *Malayerba*, em 1979, como um coletivo de atores exilados na cidade de Quito, no Equador; e a fundação da *Fraternal Companhia de Arte e Malas-Artes* de São Paulo, em 1993, como um conjunto empenhado em pesquisar novas formas de comédia popular brasileira. Em seguida, o trabalho indaga as questões temáticas levantadas nas peças, abordando o fenômeno da migração interna e do exílio político e econômico, experimentado pelos cidadãos dos países latino-americanos na segunda metade do século XX. Aqui, o conceito de esperança utópica do geógrafo inglês David Harvey, a noção de identidade latino-americana do pesquisador argentino Néstor Canclini e o enfoque histórico do escritor uruguaio Eduardo Galeano significaram uma eficaz ferramenta de trabalho. Na sequência, a pesquisa encarrega-se de fazer um estudo comparativo entre as peças, procurando estabelecer convergências e divergências existentes entre elas. Apesar de ambas empregarem o recurso narrativo na sua elaboração, fica constatada a diversidade de procedimentos. Na peça brasileira o caráter narrativo fica explicitado pelo emprego da saga popular, enquanto na peça equatoriana o fator narrativo apresenta uma formulação memorialística. Finalmente, consolida-se a ideia de que as peças estudadas, o processo de criação das mesmas e o contato com o público conferem ao *Malayerba* e à *Fraternal Companhia* a condição de dignos representantes do teatro independente latino-americano, engajados na militância cultural da região.

Palavras-chave: Teatro latino-americano. *Fraternal Companhia*. *Malayerba*.

Resumen

El objeto de este trabajo es realizar un estudio sobre la incidencia del teatro narrativo en las piezas: *Borandá*, del autor brasileño Luís Alberto de Abreu, y *Nuestra Señora de las Nubes*, del autor argentino Arístides Vargas. El análisis desarrollado privilegia en primer lugar el contexto histórico que precedió la formación de los grupos teatrales con los cuales colaboraron los dramaturgos. Apuntes sobre los golpes de Estado en Latinoamérica durante la posguerra sirven para demarcar el cuadro de inestabilidad social y política reinante en la región. Se describe un escenario plagado de regímenes autoritarios, unos de naturaleza dinástico-patrimonialista y otros promovidos por el intervencionismo extranjero, intentando evitar revoluciones sociales y apoyar contrarrevoluciones conservadoras. A continuación, el estudio focaliza la cuestión artística, señalando el origen, el proceso de trabajo y el repertorio de piezas montadas por los grupos estudiados. Destaca el surgimiento del *Malayerba*, en 1979, como un colectivo de actores exiliados en la ciudad de Quito, en Ecuador, y la fundación de la *Fraternal Companhia de Arte e Malas-Artes* de São Paulo, en 1993, como un conjunto empeñado en investigar las nuevas formas de la comedia popular brasileña. Después, el trabajo trata de las cuestiones temáticas levantadas en las piezas, abordando el fenómeno de la migración interna y del exilio político-económico experimentado por los ciudadanos de los países latinoamericanos en la segunda mitad del siglo XX. Aquí, el concepto de esperanza utópica del geógrafo inglés David Harvey, la noción de identidad latinoamericana del estudioso argentino Néstor Canclini y el enfoque histórico del escritor uruguayo Eduardo Galeano, se constituyeron en una eficaz herramienta de trabajo. Después, se hace un estudio comparativo de las obras, intentando establecer convergencias y divergencias existentes entre ellas. Aunque ambas empleen el recurso narrativo en su elaboración, queda constatada una evidente diversidad de procedimientos. En la obra brasileña, el carácter narrativo es explicitado mediante el uso de la saga popular, mientras que en la obra ecuatoriana el factor narrativo presenta la fórmula memorialística. Finalmente, se consolida la idea de que las obras analizadas, el proceso de creación de las mismas y el contacto con el público, confieren al *Malayerba* y a la *Fraternal Companhia* la condición de dignos exponentes del teatro independiente latinoamericano, empeñados en la militancia cultural de la región.

Palavras-chave: Teatro latinoamericano. *Fraternal Companhia*. *Malayerba*.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
PRIMEIRO CAPÍTULO – PRELÚDIO HISTÓRICO	12
1. Uma longa história de lamentáveis repetições	12
2. Apontamentos sobre golpes de Estado na América Latina	13
3. Ditaduras dinásticas e patrimoniais.....	15
4. Mecanismos de intervenção estrangeira.....	23
5. Ditaduras, revoluções e contrarrevoluções	25
6. O cenário principal: Argentina, Brasil e Equador	36
SEGUNDO CAPÍTULO – OS GRUPOS	42
1. <i>Teatro Malayerba</i>	42
1.1. Apresentação.....	42
1.2. Sobre as fontes primárias	43
1.3. Fundação do grupo	44
1.4. O processo de trabalho	46
1.5. Procedimentos e repertório	47
1.6. À maneira de epílogo provisório	64
2. <i>A Fraternal Companhia de Arte e Malas-Artes</i>	65
2.1. Amizade singular em contexto adverso.....	65
2.2. Projeto Comédia Popular Brasileira	68
2.3. Comédia Épica Multicultural.....	72
2.4. Didática hilária e transição pirandelliana.....	74
2.5. Na zona sul de São Paulo	76
2.6. Nova fase	86
TERCEIRO CAPÍTULO – MIGRAÇÃO E EXÍLIO	88
1. Intróito.....	88

2. Instituições de controle e abrangência mundial	90
3. Utopia e esperança.....	100
QUARTO CAPÍTULO - ANÁLISE DAS PEÇAS	105
1. Nuestra Señora de las Nubes	106
2. Borandá – auto do migrante	132
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	157
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	162

INTRODUÇÃO

O presente trabalho propicia o estudo comparativo de duas peças significativas no panorama do teatro latino-americano contemporâneo, enfatizando a convergência temática e formal que existe entre elas. O tema do deslocamento populacional em direção à urbe moderna e, sobretudo, o tratamento narrativo empregado na elaboração dos textos colocam *Borandá*, do autor paulistano Luís Alberto de Abreu, e *Nuestra Señora de las Nubes* (*Nossa Senhora das Nuvens*), do ator e diretor argentino residente no Equador, Aristides Vargas, em evidente rota de aproximação.

A temática da migração provocada por problemas econômicos e políticos é a situação comum dos protagonistas de ambas as peças, que apresentam a trajetória de cidadãos que migram à procura de melhores condições de vida nos grandes centros urbanos, indicando também a perda do espaço vital no seu território de origem. Assim, os textos estudados simbolizam a exclusão social, política e econômica de amplos setores da população brasileira e da hispano-americana.

Outro aspecto da convergência entre as peças está relacionado ao seu processo de criação: elas surgiram mediante trabalho colaborativo entre atores, diretores e dramaturgos, realizado pelos núcleos independentes de teatro *Fraternal Companhia de Arte e Malas-Artes* de São Paulo (Brasil) e *Malayerba* de Quito (Equador). Esse espírito de cooperação foi uma escolha dos grupos como forma de harmonizar as relações entre os artistas e os técnicos envolvidos no ato da criação dos espetáculos.

Também nos deparamos com a excelência artística dessas realizações, que está manifesta na abundante crítica publicada pelos grandes veículos da mídia especializada, assim como nos estudos acadêmicos recentes e, sobretudo, na cordial recepção do público ao qual se destinavam esses espetáculos. Podemos evidenciar os trunfos alcançados e a repercussão no meio artístico. *Borandá*, de Luís Alberto de Abreu, foi merecedor do prêmio Shell 2003 na cidade de São Paulo e *Nuestra Señora de las Nubes*, de Aristides Vargas, foi considerado o melhor espetáculo do Festival de Teatro de Havana, Cuba, em 2001.

Ambas as peças foram apresentadas no ano de 2003 em São Paulo. Três anos depois, em 2006, o grupo *Conexión Latina de Teatro*, formado por atores hispano-americanos

residentes em São Paulo, encenou *Nuestra Señora de las Nubes* em espanhol, no Teatro de Arena Eugênio Kusnet da Funarte, dentro do projeto Parada das Maravilhas, dedicado ao teatro hispano-americano contemporâneo. O citado projeto foi organizado pelos grupos *Canhoto Laboratório de Artes da Representação*, *Teatro Kaus Companhia Experimental* e *Conexión Latina de Teatro*, que promoveram leituras dramatizadas, apresentações e debates sobre a atualidade do teatro latino-americano.

No eixo central da pesquisa, no corpo da dissertação, acabamos estabelecendo as linhas de entendimento que permitem o estudo comparativo das estruturas narrativas criadas na intertextualidade das obras, apontando possíveis aproximações, afastamentos e coincidências estilísticas. Promovendo, destarte, a prospecção dos elementos épicos que se encontravam inseridos no diálogo das personagens, na descrição do espaço cênico e nas circunstâncias dramáticas presentes nas didascálias.

Dessa forma, em um primeiro momento, concentramos a nossa atenção no processo de hibridização dos gêneros literários e dos diálogos, encontrado nas estruturas narrativas de ambos os textos. Especialmente no concernente à fusão de traços líricos, dramáticos e épicos e à criação do jogo dialógico das personagens; assim como também ao emprego alternado de recursos trágicos, cômicos e farsescos durante a encenação dos espetáculos.

Seguidamente, nosso interesse se transferiu para a análise das entrevistas coletadas pelos grupos, que serviram para a criação dos textos. Acreditamos que elas representam o meio de elucidar as múltiplas relações estabelecidas entre os relatos e os diálogos e sua posterior transformação em escrita dramático-narrativa. Defendemos, ainda, a ideia de que os relatos, além de cumprirem a função de ser a matéria-prima na elaboração dos traços psicológicos característicos de algumas personagens, são fonte temática fecunda que alimenta a síntese inspiradora entre realidade e ficção encontrada em ambas as encenações.

Concluindo a nossa tarefa, avaliamos o discurso construído em cada um dos textos estudados, no que se refere ao caráter complementar dos temas do exílio e da migração presentes neles. Assunto que também permeia a experiência de vida dos dois grupos, dignos representantes do teatro independente latino-americano. Abordando, finalmente, o contexto histórico-social no qual se processa a verbalização dos sonhos e das aspirações, das angústias e das frustrações dos protagonistas das duas peças.

O presente trabalho estabelece as características fundamentais de cada um dos agrupamentos pesquisados, procurando responder às indagações sobre quem são os integrantes dos grupos, qual é a sua formação e qual o papel que eles se atribuem no exercício da prática teatral. Para tanto, estuda a origem social dos integrantes de ambos os coletivos que, em uma primeira impressão, apresentam procedências comuns, pertencentes que são das classes médias dos seus respectivos países. Também são indagados os antecedentes que contribuíram na criação dos grupos e a formação profissional dos seus integrantes. A procedência amadora no caso da *Fraternal*, que teve suas raízes no grupo de teatro dos funcionários da empresa Siemens de São Paulo. E a experiência universitária contestatória no caso de *Malayerba*, cujos integrantes foram estudantes de cursos de teatro em universidades argentinas e espanholas.

Foi necessário fixar a gênese dos grupos, estabelecendo o contexto histórico e as circunstâncias políticas, sociais e artísticas que marcaram o surgimento desses coletivos no âmbito teatral dos seus respectivos países. O episódio que levou o grupo *Malayerba* a instalar-se na cidade de Quito, no Equador, depois de transitar por outros países da América Latina à procura de um espaço apropriado para dar continuidade a sua pesquisa teatral, foi motivado principalmente pela brutal perseguição política exercida pela ditadura argentina dos anos 1970. No caso da *Fraternal*, criada após o fim do regime ditatorial brasileiro, o seu transitar constante representa um exemplo do frequente movimento migratório dos grupos de “teatro independente”, que se deslocam das zonas periféricas da cidade em direção ao centro de São Paulo e vice-versa.

Os dois coletivos convergem no plano das ideias que servem de norte às suas práticas e no papel que se propõem a cumprir na atual realidade latino-americana. A grande importância atribuída por eles às questões levantadas no diálogo entre arte e sociedade nos leva a constatar o grau de engajamento dos grupos na militância cultural de seus respectivos países. Acreditamos que o estudo dessas duas experiências, construído a partir de um olhar atento e profundo sobre as suas produções artísticas recentes e levando em consideração a qualidade de suas realizações, pode contribuir positivamente no atual debate sobre as diferentes tendências e estratégias empenhadas em discutir a realidade social, política e econômica da região por meio da prática teatral.

A importância da presente pesquisa reside em se constituir num aporte para o estudo aprofundado da rica e variada cena latino-americana. Cena essa muitas vezes desconhecida por causa da barreira idiomática, pela falta de um contato permanente, e pelo indesejado distanciamento intercultural.

Outro aspecto que consideramos de vital importância para o aprofundamento da nossa pesquisa é a disposição de promover a discussão do conceito de teatro narrativo presente nas obras estudadas, e que hoje representa assunto de fundamental interesse no debate travado pelos mais diferentes teóricos e encenadores da atualidade.

Na sua *Teoria do drama moderno*, Peter Szondi aponta, à guisa de conclusão, que ainda não foi escrito o último ato da história da dramaturgia moderna, que ainda não caiu o pano sobre esse assunto. Szondi afirma, por meio desse comentário, que novas categorias de drama estão por surgir, por ser reveladas pelo intenso processo de criação contemporâneo. Essa ideia transformou-se numa bússola que orientou o estudo das peças propostas, tentando encontrar as evidências que confirmassem a validade de tão importante tese.

A formulação de Bertolt Brecht sobre o teatro épico também representou um aporte fundamental no estudo das obras que contribuíram para a construção do conceito de teatro narrativo. Assim como a definição que aponta que essa modalidade de teatro acentua o papel de narrador do ator, evitando qualquer identificação com uma personagem e estimulando a multiplicação das vozes narrativas. Temos que destacar ainda a posterior modernização desse conceito na pesquisa de autores como Tzvetan Todorov, quando aponta a substituição dos gêneros clássicos pelos modernos; como Mikhail Bakhtin, quando divide os gêneros em primários e secundários; ou ainda como Walter Benjamin, quando nos lembra que a experiência passada de pessoa para pessoa é a fonte de toda narração e que o narrador é a figura na qual o justo se encontra consigo mesmo.

Concluindo, a metodologia aqui empregada teve por objetivo estabelecer um território de confluência entre os procedimentos próprios da criação artística, o âmbito social que lhe é externo, porém significativo, e a presença constante do conceito de teatro narrativo nas peças e experiências estudadas.

PRIMEIRO CAPÍTULO – PRELÚDIO HISTÓRICO

A História se repete, a primeira vez como tragédia, a segunda como farsa.

Karl Marx. *O dezoito de brumário*¹

1. Uma longa história de lamentáveis repetições

A frase lapidar de Karl Marx (1818-1883) inicia o estudo fundamental sobre a prática do golpe de Estado na sociedade moderna, *O dezoito de brumário de Louis Bonaparte*. Nesse texto, Marx estuda o processo de tomada do poder como sendo resultado da luta de classes, e a instauração da ditadura militar como forma autoritária de governo. Louis Bonaparte tinha sido eleito presidente pelo sufrágio universal em 1848, mas deu um *coup de état* (golpe de Estado) anticonstitucional em 1851, encerrando de forma truculenta a Segunda República Francesa para tornar-se, um ano depois, o imperador Napoleão III. A análise marxista explica o fenômeno do surgimento da ditadura, não só a partir da figura do ditador, senão principalmente a partir da conjuntura política, econômica e social na qual o golpista está imerso e da qual ele é produto.

Quando são estudadas as ditaduras latino-americanas do século XX existe a tendência, principalmente no setor político conservador, de valorizar em demasia a figura do ditador, descuidando-se do contexto histórico ao qual ele pertence. “Inclinação” que leva a associar normalmente a natureza do regime autoritário apenas à personalidade do ditador. Indo mais longe nesse raciocínio, corre-se o risco de acreditar que essa forma de governo, por ser numerosa na nossa história, configuraria o traço fundamental e característico da vida política dos países ibero-americanos. Constata-se, lamentavelmente, tratar-se de uma longa história de lamentáveis reiteraões.

Apesar de o pensamento conservador acreditar no contrário, uma breve indagação histórica demonstra que não coube à América Latina a invenção do regime ditatorial. Mas, em todo caso, a pergunta que paira no ar é: onde e quando surgiu essa forma de exceção institucional? Visitar alguns vestígios históricos, portanto, é importante. Eles assinalam que o primeiro governo arbitrário apareceu, pelo menos no Ocidente, por volta do sexto século antes

¹ *O dezoito de brumário de Louis Bonaparte* foi escrito por Karl Marx entre dezembro de 1851 e março de 1852. Publicado na revista *Die Revolution*, de Nova Iorque, em 1852. A segunda edição, revista por Marx, foi publicada em forma de livro em Hamburgo, em 1869.

de Cristo, na Grécia antiga. Foi um período de trinta e seis anos de tirania em Atenas iniciado após as reformas promovidas por Sólon (638-558 a.C.), que contrariavam o poder da aristocracia, estendendo-se até a revolta de Clístenes (565-492 a.C.), que instaurou a democracia ateniense. Pisístrato (600-527 a.C.), representante da oligarquia rural, foi o tirano que comandou o primeiro golpe de Estado, em 546 a.C., e seu governo estendeu-se até 527 a.C. Naquela época, o tirano ganhou fama, entre outros feitos, por ter promovido em Atenas as primeiras Grandes Dionisiacas de 535 a.C. Seus filhos, Hípias e Hiparco, foram seus sucessores e ficaram no poder até 510 a.C.

Já em Roma foi o crescente poder político dos mandos militares que inaugurou a tradição da ruptura institucional. No ano 81 a.C. o general Sila (138-78 a.C.) tornou-se o primeiro ditador ao insurgir-se contra a República Romana. Outra figura política, essa de maior projeção histórica, que governou de forma ditatorial entre 48 a.C. e 44 a.C., foi o célebre Júlio César (100-44 a.C.) Alguns anos antes, ele tinha participado de outra modalidade de governo discricionário, o Triunvirato ou o governo dos três líderes. No primeiro Triunvirato participaram Júlio César, Pompeu (106-48 a.C.) e Marco Crasso (115-53 a.C.), que governaram de 59 a.C. até 53 a.C. O segundo Triunvirato, que ocorreu após a ditadura de Júlio César, comandado por Marco Antônio (83-30 a.C.), Lépido (c.89-13 a.C.) e Otávio (63 a.C.-14 d.C.), ficou dez anos no poder, de 43 a.C. até 33 a.C.

2. Apontamentos sobre golpes de Estado na América Latina

O preâmbulo anterior objetivou estabelecer, embora de forma sucinta, quais seriam as prováveis origens históricas dos regimes autoritários no Ocidente. Em todo caso, não se pretende promover aqui a apologia do despotismo. Buscamos apenas uma maneira, entre muitas outras, de tentar decifrar o surgimento da ditadura no complexo quadro da conturbada vida política dos países latino-americanos. Nesse sentido, o sociólogo brasileiro Octavio Ianni (1926-2004), no seu excelente livro *O labirinto latino-americano*, descreve a América Latina como sendo uma região submetida a uma instabilidade política crônica, reiterada e recorrente. “Há países cujas histórias estão marcadas por dezenas de golpes de Estado, revoluções e contra-revoluções, bem como constituições, governos com mandatos interrompidos, ditadores civis e militares” (IANNI, 1993, p. 16).

Sob outro prisma, porém de maneira complementar, o teatrólogo e pesquisador chileno Pedro Bravo-Elizondo estabelece uma cronologia bastante precisa dos acontecimentos políticos e sociais que marcaram a América Latina em um período que vai de 1930 até os anos 1970, no apêndice do seu *Teatro hispano-americano de crítica social*. Nesse trabalho ele estuda o teatro de conteúdo social por meio da análise de peças representativas dos anos 1950, 1960 e 1970. A sua tese principal defende a seguinte ideia: “El enfoque centrado sobre lo social, obedece a la íntima convicción personal de que las penurias y abusos que el ser latinoamericano soporta, no son producto de una maldición telúrica ni obedecen a un designio más allá de su entendimiento” (BRAVO-ELIZONDO, 1975, p. 11) ².

A convicção de Bravo-Elizondo impulsiona a procurar por uma possível resposta na própria história política latino-americana. Ao cotejarmos os dados apresentados por ambos os autores e confrontarmos com as informações fornecidas sobre o assunto pela *Enciclopédia Contemporânea da América Latina e do Caribe* (2006), organizada, entre outros, por Emir Sader e Ivana Jinkings, deparamo-nos com um panorama bastante atualizado dos movimentos sociais e dos golpes de Estado que eclodiram durante boa parte do século passado na América Latina. Esses antecedentes históricos, políticos e sociais influenciaram definitivamente a criação artística e o destino dos conjuntos teatrais que se caracterizam no objeto aqui estudado, na medida em que são grupos autônomos, empenhados em questionar, por meio do teatro, a realidade em que se encontram inseridos.

Ianni destaca uma questão de estirpe, de linhagem, na índole dos ditadores civis e militares do século XX. Tais traços, nos ditadores latino-americanos, subsistiriam decorrentes da antiga tradição dos colonizadores e escravocratas, no que se refere ao tratamento dado pelos seus governos à administração do público e do privado. Essa questão pode ser verificada estudando o surgimento do que parecem ser os mais antigos regimes patrimonialistas da América Latina, no século XX. A tese de Ianni sobre a ancestralidade predatória dos ditadores latino-americanos fica corroborada quando nos deparamos com os quarenta anos no poder da dinastia Somoza na Nicarágua, com os trinta anos de “Trujillismo” na República Dominicana. Outros exemplos são o período de poder da família Duvalier (Papa

² “O enfoque centralizado no social obedece à íntima convicção pessoal de que as penúrias e os abusos suportados pelo ser latino-americano não são produto de maldição telúrica nem obedecem a um desígnio que se encontra além do seu entendimento.” (BRAVO-ELIZONDO, 1975, p.11)

Doc e Baby Doc) no Haiti e o dos militares salvadorenhos, os vinte anos de influência política de Fulgêncio Batista, em Cuba, e de Alfredo Stroessner, no Paraguai.

O quadro cronológico esboçado a continuação tem a intenção de proporcionar referências históricas pontuais, relacionadas ao período que vai da década de 1930 até os anos 1970. Na medida em que a memória que nos concerne corresponde grandemente àquela nomeada “construída pelo alto”, mesmo correndo algum risco, apresentar, ainda que de modo panorâmico, as informações a seguir é fundamental para o entendimento da história recente da região. Foram quarenta anos durante os quais os países ibero-americanos sentiram efeitos desestabilizadores externos e internos que modificaram sua vida política, seu desenvolvimento econômico e sua ordem social. Lembremos que esse período iniciou-se com a desastrosa queda da Bolsa de Nova Iorque em 1929, que atingiu a maior parte da economia mundial. Continuou com o estouro da Segunda Grande Guerra, que contou com a pequena participação de algumas nações do continente. Teve seu prosseguimento com a Guerra Fria no pós-guerra, que dividiu o mundo em duas facções, e “encerrou-se” com a proliferação de regimes ditatoriais no continente, significativamente patrocinados pelo Departamento de Estado da então poderosa economia norte-americana. É verdade que tiveram de transcorrer alguns anos depois desse período para que acontecesse a fundação do *Teatro Malayerba* (1981) e da *Fraternal Companhia de Arte e Malas-Artes* (1993) e para que os dramaturgos e os coletivos estudados escrevessem e encenassem as peças, *Borandá* e *Nuestra Señora de las Nubes*. Contudo, acreditamos que esses anos representaram o tempo necessário para que acontecesse a maturação de suas experiências, que permitisse a transmutação artística de uma realidade agonizante em uma ficção perturbadora.

3. Ditaduras dinásticas e patrimoniais

A Nicarágua tornou-se independente da Coroa Espanhola em 1821 e tem uma história carregada de incertezas como a de todos os países da região centro-americana. Primeiro ficou vinculada ao Império Mexicano e depois fez parte da Confederação da Guatemala. Foi apenas em 1838 que conseguiu a sua definitiva independência política, que coincidiu com o fim da guerra civil iniciada em 1824. Em 1850 estimulou-se a chegada de empresas norte-americanas e de forças militares mercenárias, sob a alegação que o nascente país tinha necessidade de proteger-se dos governos europeus. No começo do século XX, a Nicarágua foi invadida militarmente pelos Estados Unidos que passou a explorar, com a

colaboração da oligarquia nativa, as suas riquezas naturais. Os setores liberais e populares, liderados pelo general Augusto César Sandino (1895-1934), decidiram enfrentar o invasor. Em primeiro de janeiro de 1933 os *mariners* abandonaram Manágua, com todos os seus barcos e aviões, derrotados por Sandino. Mas, três anos depois, o general patriota foi traído pelo chefe da Guarda Nacional, que impôs um sangrento e longo regime de exceção. A mais longa ditadura exercida nos padrões da exploração do país como se fosse um patrimônio particular é a da família Somoza, que conseguiu manter-se quarenta e três anos no comando da Nicarágua. O general Anastácio Somoza (1896-1956) chegou ao poder no ano de 1936. Dois anos antes, em 1934, quando ainda era chefe da Guarda Nacional – criada pelos fuzileiros navais norte-americanos para consolidar o seu domínio do país – Somoza ordenou o assassinato do general Augusto César Sandino, que tinha resistido bravamente à invasão militar dos EUA, iniciada em 1927.

Durante vinte anos, Somoza controlou o país como se fosse sua propriedade privada. Em 1956 morreu com um tiro no peito durante uma festa oficial na cidade de León, em atentado perpetrado pelo poeta Rigoberto López Pérez que foi crivado de balas no ato. O filho, Luis Somoza, terminou o mandato do pai e depois foi eleito presidente em 1957. No ano de 1960 a Nicarágua assinou o tratado de incorporação ao Mercado Comum Centro-Americano. Sete anos depois, em 1967, o chefe das Forças Armadas, Anastácio Somoza Debayle (1925-1980), foi eleito presidente após a morte do seu irmão Luis, que também sofrera um atentado. Em 1969 eclodiram manifestações de protesto contra a dinastia Somoza, em todo o país. Em 1970 a Nicarágua subscreveu um tratado com os Estados Unidos outorgando aos norte-americanos o direito de construir um canal entre o oceano Pacífico e o Atlântico. Em 1979 a Frente Sandinista de Libertação Nacional derrubou a tirania dos Somoza, iniciando um processo revolucionário que foi largamente sabotado pela administração Reagan com o auxílio da temida *Central Intelligence Agency* (CIA).

A independência do Paraguai do domínio espanhol aconteceu em 1811, mas após curto período de anarquia produzido por lutas internas entre caudilhos, em 1814, José Gaspar Rodríguez Francia (1776-1840), teólogo, advogado e pai da pátria, implantou uma ditadura no país que durou até 1840. Vinte e cinco anos depois, em 1865, durante o governo de Francisco Solano Lopes (1827-1870), estourou a guerra contra a Tríplice Aliança, formada por Argentina, Brasil e Uruguai, que contavam com o apoio da Inglaterra, o que foi fundamental

para a derrota do Paraguai. Na primeira metade do século XX o país envolveu-se em outra guerra, dessa vez contra a Bolívia, a chamada Guerra do Chaco, da qual saiu vitorioso em 1932. Nos anos seguintes iniciou um período de reformas políticas e sociais, frente ao qual surgiu posteriormente um processo de restauração conservadora.

Depois de uma longa sucessão de ditadores no poder e da repercussão negativa da guerra civil de 1947, o Paraguai encontrava-se alinhado aos interesses do setor latifundiário que, por sua vez, defendia abertamente o capital estrangeiro. Em 1954 o general Alfredo Stroessner (1912-2006) comandou com êxito um golpe de Estado contra o presidente Federico Chávez (1882-1978), político nacionalista, defensor de reformas sociais e econômicas contrárias às receitas do Fundo Monetário Internacional (FMI). Depois do golpe, Stroessner investiu-se presidente da República, sem precisar enfrentar qualquer oposição. Em 1958 Stroessner continuou sem opositores e foi reeleito para a Presidência por um período de mais cinco anos. É necessário explicar que todos os sessenta membros do Congresso Nacional eram seus correligionários, membros ativos do tradicional Partido Colorado paraguaio. Stroessner governou o Paraguai durante trinta e cinco anos consecutivos, em perpétuo estado de sítio. Essa restrição era suspensa unicamente para a realização de eleições que, invariavelmente, o reelegiam. Entre 1959 e 1960 tropas governistas desarticularam de forma violenta e feroz os escassos movimentos de contestação que haviam surgido no país. Em 1964 fracassou a chamada “conspiração dos coronéis” organizada por oficiais paraguaios exilados na Argentina, com a intenção de derrubar Stroessner. O movimento dos coronéis conspiradores terminou em prisão, tortura e morte.

Em 1967 foi promulgada por Stroessner uma nova Constituição, que permitia a redistribuição das cadeiras do Congresso entre os partidos participantes da disputa eleitoral. No ano seguinte, 1968, Stroessner foi reeleito para seu quarto mandato consecutivo (chegaria a exercer um total de sete). Pela primeira vez, desde 1954, os partidos de oposição conseguiram participar das eleições, porém o Partido Colorado de Stroessner obteve a maioria tanto na Câmara de Deputados como na de Senadores. Entre 1969 e 1970 a Igreja Católica paraguaia conclamou em vão o regime de Stroessner a realizar reformas. Essa atitude da Igreja deixava em evidência a erosão do controle monolítico do Partido Colorado. O general Stroessner governou o Paraguai com mão de ferro durante 35 anos, desde 1954 até 1989. Depois de perder o apoio dos Estados Unidos, acusado de graves violações dos direitos

humanos, acabou asilado no Brasil, onde morreu em consequência de complicações pós-cirúrgicas.

A República Dominicana é uma ilha caribenha descoberta por Cristóvão Colombo (1451-1506), no século XV, e batizada com o nome de *Hispaniola* em homenagem à rainha Isabel de Castela (1451-1504). Hoje a ilha também comporta o Haiti, à época colônia francesa, mas o país francófono ocupa menos de um terço do território insular. A República Dominicana deixou de ser colônia espanhola em 1821, porém um ano depois amargou a invasão do Haiti, que durou até 1844. Transcorridas quase duas décadas, em 1861, o país voltou ao domínio espanhol, do qual finalmente se tornou independente em 1865.

A partir de 1884 padeceu doze anos de ditadura do presidente Ulisses Heureaux (1845-1899), filho de pai haitiano, que acabou assassinado em 1899. Posteriormente, diversos caudilhos locais tentaram perpetuar-se no poder durante os primeiros anos do século XX, contribuindo para a instabilidade do país. Mas o pior ainda estava para acontecer, a invasão do capital americano. Em 1916, durante a Primeira Guerra Mundial, aconteceu a invasão militar norte-americana que ocupou o país, transformando-o em uma economia monoprodutora de açúcar. Oito anos depois, em 1924, no fim da chamada “dança dos milhões”, os Estados Unidos deixaram Santo Domingo, depois de constatarem a queda dos preços do açúcar no mercado internacional e também por causa do aumento considerável da resistência armada do povo dominicano contra a sua presença.

Nesse contexto pouco alentador surge uma figura sinistra, que tomará conta do cenário político nacional durante mais de trinta anos: é o antigo chefe do Exército e colaborador incondicional dos interesses norte-americanos na ilha, Don Rafael Leônidas Trujillo Molina (1891-1961). Em 1930, na condição de único candidato à Presidência, o general Trujillo “ganhou” as eleições e foi ungido presidente da República Dominicana para beneplácito próprio e de Washington. Durante trinta e um anos governou o país com mão de ferro, cultuando a fama de ser o primeiro anticomunista da região. Grande perseguidor de hereges e negros, Trujillo transformou o país em uma verdadeira fazenda particular. O ditador, que sempre contou com o apoio do Departamento de Estado Norte-Americano, chegou ao poder, segundo comenta Eduardo Galeano em *O século do vento*, no meio de duas catástrofes: uma natural, o ciclone, e outra provocada pelo homem, a queda da Bolsa de Nova Iorque. “Assim passam os primeiros dias do governo do general Rafael Leônidas Trujillo, que chegou ao

poder na véspera do ciclone, trazido pela não menos catastrófica queda do preço internacional do açúcar” (GALEANO, 2010, p. 130).

Trujillo tomou as rédeas da República Dominicana em 1930, perpetuando-se no poder até sua morte, em um atentado no seu carro, em 1961. O tema é tratado de maneira ficcional pelo escritor peruano Mario Vargas Llosa no seu romance *La fiesta del chivo (A festa do bode)*, de 2000. Trujillo acumulou fortuna à custa da exploração do povo dominicano, agindo sempre de forma implacável na repressão aos seus opositores. Ao término da ditadura, a família Trujillo possuía 70% das terras cultivadas do país e era dona do monopólio do sal, do tabaco, do azeite, do cimento, da farinha e dos fósforos. O patriarca Rafael Trujillo, que em 1936 trocou o nome da capital, de Santo Domingo para Cidade Trujillo, inspirava-se declaradamente no regime de outro ditador, o general Francisco Franco, o tristemente célebre caudilho que nesse mesmo ano promoveu a cruenta Guerra Civil Espanhola.

No “pós-trujillismo”, em 1962, Juan Bosch – do Partido Revolucionário Dominicano, representante dos setores democráticos e populares – ganhou as eleições, mas foi deposto em setembro de 1963 por um golpe “cívico-militar” de clara inspiração anticomunista. O coronel constitucionalista Francisco Caamaño (1932-1973) rebelou-se contra a cúpula militar e os setores oligárquicos que apoiavam o candidato derrotado, Joaquim Balaguer (1906-2002), antigo redator dos discursos de Trujillo, desencadeando a guerra civil de 1965, entre duas facções do Exército. No dia 28 de abril desse mesmo ano, com o pretexto de restabelecer a ordem no país, quinhentos fuzileiros navais e dois batalhões da 82^a Divisão Aerotransportada do Exército dos Estados Unidos invadiram a República Dominicana, pela segunda vez, e colocaram no poder Balaguer, que governou o país até 1978.

No final do século XVIII diversas sublevações culminaram na libertação dos escravos na colônia francesa do Haiti, localizada na parte oeste da ilha *Hispaniola*. O líder dessa insurreição foi o ex-escravo Toussaint Louverture (1743-1803) que, além de enfrentar as tropas mandadas por Napoleão Bonaparte, conseguiu unificar o povo haitiano, mas acabou detido e morto na prisão da metrópole francesa. No ano de 1804 o Haiti sagrou-se o primeiro Estado soberano da América Latina e três anos depois se tornou uma República, a segunda a ser proclamada no continente, depois dos Estados Unidos. Durante o século XIX o Haiti foi perdendo a condição de ter sido um pioneiro nas lutas pelo abolicionismo, pela independência

e pela República. Furacões, ocupação estrangeira, secas, ditaduras sanguinárias, massacres e corrupção marcaram a história do país durante o século XX.

Em 1957 o médico de classe média François Duvalier (1907-1971), mais conhecido como Papa Doc, foi eleito presidente pelo sufrágio universal. Porém, a seguir estabeleceu uma cruenta ditadura contando com a cumplicidade da sua polícia secreta, os sanguinários *Tontons Macoute* (tios bicho-papão, em uma tradução livre), e empregando práticas de vodu contra seus adversários. Em 1964 Duvalier promulgou uma nova Constituição e proclamou-se presidente vitalício do Haiti. Quatro anos depois, em 1968, um grupo de haitianos exilados fracassou no intento de invadir o país. Em 1969 Duvalier sofreu um forte ataque cardíaco e foram divulgados rumores sobre a sua possível morte. Mas ele reapareceu envolto no misticismo africano que cultuava para receber pessoalmente o governador norte-americano Nelson Rockefeller (1908-1979), enviado especial para a América Latina, designado pelo presidente Richard Nixon (1913-1994). Por outro lado, a Organização dos Estados Americanos (OEA) acusou Duvalier de governar usando métodos aterrorizantes. Em 1970 três velhos barcos da marinha haitiana bombardearam o palácio presidencial em um falido intento de golpe militar, mas também fracassaram. Depois da morte de Papa Doc, em 1971, seu filho, Jean Claude Duvalier (1951), conhecido como Baby Doc, o substituiu na Presidência vitalícia do Haiti, empregando os mesmos procedimentos repressivos do pai. Baby Doc ficou no poder até 1987, ano em que fugiu para a França, deixando em seu lugar o general Henri Namphy. A dinastia Duvalier completou vinte e nove anos de exploração do Haiti em regime patrimonial e de constante perseguição política.

Cuba foi estratégica para o Império Espanhol como praça militar e de comunicações durante três séculos, e continuou sendo de vital importância para os interesses norte-americanos durante a primeira metade do século XX. Em 1933, três anos depois de a ditadura Trujillo ter irrompido na República Dominicana, em outra ilha do Caribe, na estratégica Cuba, fazia sua aparição outra liderança militar, porém dessa vez o caudilho provinha dos setores subalternos do Exército. A saga de Fulgêncio Batista y Zaldívar foi conhecida como a história do sargento que conseguiu chegar ao generalato comandando um golpe de Estado. A chamada Revolta dos Sargentos, de 1933, em Havana, foi apoiada pelos Estados Unidos com o propósito de afastar do poder o então incômodo general Gerardo Machado (1871-1939), ex-herói da guerra de independência e sexto presidente cubano. Fazendo uma rápida

retrospectiva da história cubana de fim de século, é importante destacar que a Ilha começou a sua luta pela independência da metrópole espanhola na segunda metade do século XIX, na década que vai de 1868 até 1878, também conhecida como a da Grande Guerra. Contudo, sem ter conseguido o seu objetivo, os independentistas cubanos iniciaram uma nova insurreição em 1895, conduzida dessa vez pelo herói nacional José Martí (1853-1895), à frente do Partido Revolucionário Cubano. Martí morreu em combate, junto a quase 20% da população da Ilha. A esse genocídio colonialista espanhol seguiu-se a guerra e a invasão norte-americana de 1898. As tropas permaneceram em Cuba até 1902, ano em que foi instaurada a Emenda Platt, que estabelecia o direito dos Estados Unidos de invadir Cuba no momento em que os interesses econômicos norte-americanos fossem ameaçados. Assim, a estratégica ilha do Caribe viveu na condição de protetorado estadunidense até o ano de 1933.

Em 1934 o sargento do Exército cubano Fulgêncio Batista y Zaldívar (1901-1973) depôs o ditador Gerardo Machado (1871-1939), convertendo-se na presença dominante da política cubana durante vinte e cinco anos. Batista governou por intermédio de várias testas de ferro, em absoluto regime de exceção, de 1934 até 1940. Nesse ano promulgou uma nova Constituição e conseguiu ser eleito o décimo terceiro presidente de Cuba por um período de quatro anos, sendo apoiado dessa vez por uma coalizão de diversos partidos. Em 1952 Batista retomou o poder por meio de um golpe de Estado, transformando-se em peça-chave da geopolítica norte-americana de pós-guerra na região do Caribe. Ícone da Guerra Fria, o seu governo tirânico, corrupto e repressor contou com o apoio irrestrito das administrações Roosevelt, Truman e Eisenhower, na medida em que defendia como um cão de guarda os interesses norte-americanos na Ilha. Posteriormente, o seu regime tornou-se incômodo às autoridades americanas e passou a ser repudiado pelo povo cubano e pelo movimento rebelde comandado por Fidel Castro (1926). Castro, depois de comandar o ataque ao Quartel Moncada em 1956, foi preso e exilado no México, porém voltou à Ilha com um grupo de revolucionários, entre eles o argentino Ernesto Che Guevara, internando-se na Sierra Maestra. De lá comandou uma guerra de guerrilhas contra a ditadura de Batista, que foi obrigado a fugir para Miami no ano novo de 1959, data que se constituiu no marco inaugural da Revolução Cubana. No ano seguinte agentes da CIA e seus aliados locais realizaram uma série de atentados, sabotagens e ações terroristas visando desestabilizar o processo de transformações promovido pela Revolução. As mudanças propostas consistiam, basicamente, na nacionalização da economia, na aplicação da reforma agrária, na ampla redistribuição da

riqueza nacional e numa profunda revolução educacional. Em 1961 começou o bloqueio econômico de Cuba, que continua até os dias de hoje, e foi promovida a invasão da Praia Girón, conhecida também como Baía dos Porcos, que foi esmagada em três dias pelas Milícias e Forças Armadas Revolucionárias. Em outubro de 1962 deflagrou-se a crise dos mísseis, que pôs o mundo à beira da guerra nuclear e que acabou com a retirada dos mísseis, pactuada entre os Estados Unidos e a União Soviética. Até o final dos anos 1980 Cuba consolidou-se como o principal baluarte da utopia socialista na América Latina.

A República de El Salvador tornou-se independente da Espanha em 1811, mas ficou vinculada ao Império Mexicano de 1821 até 1823, quando passou a fazer parte da Federação de Províncias Unidas da América Central, para finalmente ser reconhecida como uma República independente em 1838. Desde o começo do século XX, a história de El Salvador foi conduzida pela ação devastadora de uma série de militares conservadores que exerceram desastrosa influência política no país. A Presidência da República, portanto o Poder Executivo, esteve continuamente nas mãos das famílias da elite latifundiária, que administrava o país como se fosse seu patrimônio particular.

Durante treze longos anos, entre 1931 e 1944, El Salvador esteve sob a ditadura do general Maximiliano Hernández Martínez (1882-1966). Sucederam-se vários outros governos militares, surgidos no meio da crise econômica que provocou a migração massiva de milhares de salvadorenhos. El Salvador continuou a naufragar na instabilidade política provocada por inúmeros golpes de Estado, entre os anos de 1945 e 1961. Em 1961 um diretório cívico-militar assumiu o poder. No ano seguinte uma nova Constituição foi promulgada e o tenente-coronel do Exército Adalberto Rivera (1921-1973) foi eleito presidente. Durante o governo de Rivera a moeda ficou estabilizada, promulgaram-se novas leis referentes aos impostos e adotaram-se medidas de proteção ao trabalho. Em 1967 o coronel Fidel Sánchez Hernández (1917-2003), ex-embaixador nos EUA, foi eleito presidente de El Salvador. Em 1968 o Partido da Conciliação Nacional, criado por Sánchez Hernández, perdeu espaço para o Partido Democrata Cristão, que ganhou a maioria das cadeiras do Parlamento. O regime debilitou-se ainda mais com a renúncia do ministro da economia, que admitiu publicamente o total fracasso das reformas prometidas pelo governo. Para agravar a situação, no ano de 1969, El

Salvador e Honduras envolveram-se na chamada Guerra do Futebol.³ Posteriormente, ambos os países decidiram criar uma zona desmilitarizada entre suas fronteiras como forma de acabar com o conflito.

Afirma-se que as influências da Revolução Cubana e da guerrilha de esquerda em outros países da América Central empurraram o Exército salvadorenho firmemente para a direita. Porém, a situação de miséria no campo facilitou o surgimento de vários movimentos guerrilheiros de esquerda. Medidas repressivas e violação dos direitos humanos pelo Exército, durante os anos 1970 e 1980, foram documentadas por várias agências internacionais e o número de refugiados acarretou um grande problema para o país. El Salvador esteve mergulhado em uma sangrenta guerra civil entre a Frente Farabundo Martí de Libertação Nacional (FMLN) e o Exército, durante treze anos, de 1979 até 1992, deixando um saldo de setenta e cinco mil vítimas em ambos os lados.

4. Mecanismos de intervenção estrangeira

Aqui se faz necessária uma breve pausa na resumida cronologia do autoritarismo latino-americano em processo de descrição, para apresentar detalhes do intervencionismo norte-americano na região desde os anos 1930. Cabe ressaltar que as aspirações hegemônicas dos Estados Unidos no hemisfério americano datam do século XIX, em termos expressos claramente na doutrina James Monroe de 1823: “América para os [norte] americanos”.

Na primeira metade do século XX destaca-se, por exemplo, a política de boa vizinhança, o *New Deal*, que foi uma iniciativa do governo norte-americano, presidido na época por Franklin D. Roosevelt (1881-1945), apresentada em dezembro de 1933 durante a Conferência Pan-Americana de Montevideu. O *New Deal* transformou-se na principal ferramenta da política estadunidense para com os países da América Latina, desde os anos 1933 até 1945. Sua influência ultrapassou o final da Segunda Guerra Mundial, estendendo-se até o governo do presidente Harry Truman (1884-1972). Oficialmente, essa política consistia em promover investimentos e venda de tecnologia norte-americana para os países latino-americanos em troca do apoio irrestrito à política externa dos Estados Unidos. No entanto, ela

³ A Guerra do Futebol, também conhecida como a Guerra das Cem Horas, foi um conflito militar de curta duração – cerca de cinco dias – envolvendo Honduras e El Salvador, em 1969. (SADER; JINKINGS, 2006, p. 560)

surgiu como um claro esforço para promover a aproximação entre EUA e América Latina, visando melhorar as desgastadas relações devido ao forte intervencionismo norte-americano durante a política do *Big Stick* (Grande Porrete), segundo a qual: “Speak softly and carry a big stick” ou “Fale com suavidade e tenha na mão um grande porrete”, defendida por Theodoro Roosevelt (1858-1919) em 1904, bem no início do século XX. Além da política do *New Deal* e do *Big Stick*, os EUA aplicaram uma grande quantidade de outras doutrinas nos anos seguintes, entre as quais podemos destacar: Ponto IV (1949), da administração Truman, que enfatizava a necessidade de ajuda às economias subdesenvolvidas; Segurança Mútua (1951), que autorizou programas de ajuda militar e econômica aos regimes da região; Aliança para o Progresso (1961), do presidente Kennedy, promovendo cooperação econômica para evitar a “cubanização” do continente; Relatório Rockefeller (1967) sobre o posicionamento ideológico das Igrejas Católicas no continente; Comitê de Santa Fé (1980, 1988 e 1996) durante as administrações Nixon, Reagan e dos Bush, pai e filho, que apoiavam dissidentes cubanos, grupos paramilitares da Guatemala, de El Salvador e os “contra” nicaraguenses; Relatório Kissinger (1974), que apontava que o crescimento da população mundial era uma real ameaça para os Estados Unidos; e Operação Condor (1970-1980), com o objetivo de coordenar a repressão aos opositores das ditaduras instaladas no Cone Sul do continente. Todas elas:

[...] secundadas por multinacionais e instituições multilaterais, tais como a Organização dos Estados Americanos, OEA; o Banco Interamericano de Desenvolvimento, BID; o Tratado Interamericano de Assistência Recíproca, TIAR; o Mercado Comum do Sul, MERCOSUL; o North American Free Trade Agreement, NAFTA; o Fundo Monetário Internacional, FMI; e o Banco Mundial, BM. (IANNI, 1993, p. 25)

Aplicando essas doutrinas, os Estados Unidos enquadraram, invadiram e manipularam a maioria dos países latino-americanos na sua incansável cruzada contra a suposta ameaça do comunismo internacional, consolidando dessa maneira a sua hegemonia política, econômica e militar no hemisfério. As ações tiveram como pano de fundo, como justificativa, a chamada Guerra Fria entre as potências mundiais, Estados Unidos e União Soviética. Esse confronto entre o capitalismo e o socialismo provocaria um surto de violência generalizada em diversos países latino-americanos e guerras localizadas no resto do planeta como na Coreia (1950-1953), no Vietnã (1962-1975), além da inconclusa guerra do Afeganistão, iniciada em 1979.

Vale ainda incluir aqui alguns detalhes sobre o Plano Marshall, também conhecido como Programa de Recuperação Europeia, e sobre a Doutrina Truman, que pretendia defender o mundo capitalista da ameaça socialista. Em março de 1948 o Congresso norte-americano

havia aprovado o Plano Marshall, que começou a vigorar em abril do mesmo ano, criando a Organização Europeia de Cooperação Econômica (OECE), incumbida da reconstrução da Europa destruída pela guerra. Alemanha Ocidental, França, Inglaterra, Itália e Holanda foram os principais países beneficiados por esse programa. Eles receberam empréstimos que chegaram à soma de US\$ 13 bilhões. O objetivo político do plano era conter uma suposta expansão da influência soviética na Europa e no resto do mundo.

A frase do presidente Truman, “Guerra fria ou paz quente”, referindo-se à necessidade de conter a ameaça comunista, ganharia notoriedade e se transformaria na maneira simplista de nomear o confronto geopolítico, a corrida espacial e o embate ideológico entre os EUA e a URSS. No contexto da Guerra Fria, a Doutrina Truman criou uma estratégia para a consolidação da hegemonia econômica e política dos EUA na América Latina. Deslocava-se assim o conflito entre capitalismo e socialismo para os países do Terceiro Mundo, também chamados, eufemisticamente, de países em vias de desenvolvimento.

Apesar de utilizar diferentes discursos, a estratégia principal era semelhante à empregada na Europa: conceder empréstimos, ajuda logística e assessoria militar aos governos dispostos a lutar contra a ameaça vermelha. Em junho de 1949 o presidente Harry Truman (1884-1972) enviou uma mensagem ao Congresso norte-americano que foi conhecida como a doutrina Ponto IV ou *Act for International Development* (Ação para o Desenvolvimento Internacional). Destacava-se nela a necessidade imperiosa de auxiliar as economias dos países subdesenvolvidos, independente do regime de governo existente neles. Vale dizer, não importando se eram ditaduras ou governos autoritários. Acompanhem alguns desdobramentos dessas políticas durante o pós-guerra latino-americano, lembrando a frase de Eduardo Galeano no seu livro *As veias abertas da América Latina*, que qualifica essas práticas: “O que são os golpes de Estado na América Latina senão sucessivos episódios de uma guerra de rapina?” (GALEANO, 2010, p. 364)

5. Ditaduras, revoluções e contrarrevoluções

A Bolívia, após declarar-se independente da Coroa Espanhola em 1809, enfrentou dezesseis anos de guerras até o estabelecimento da República, que foi proclamada a 6 de agosto de 1825, pelo libertador Simón Bolívar (1783-1830). Desde então, o país passou por inúmeros períodos de instabilidade política, ditaduras e problemas econômicos. Em 1951 o

advogado Victor Paz Estenssoro (1907-2001), candidato de um partido antioligárquico e anti-imperialista comprometido com a justiça social, o Movimento Nacionalista Revolucionário (MNR), ganhou legitimamente as eleições presidenciais, porém foi impedido de tomar o poder pelos mandos militares. Uma junta militar comandada pelo general Hugo Vallivián tomou o poder provocando uma onda de descontentamento generalizado, que acabou radicalizando os eternos conflitos sociais do país. No ano seguinte uma mobilização popular, conhecida como a Revolução Boliviana de 1952, conduziu Paz Estenssoro à Presidência da República.

A revolução triunfante decretou a nacionalização das minas de estanho exploradas por companhias estrangeiras, principalmente norte-americanas e inglesas, e iniciou o processo de reforma agrária no país. A resposta dos setores oligárquicos, aliados incondicionais dos interesses estrangeiros, chegou em 1964, durante o segundo mandato de Paz Estenssoro, na forma de golpe de Estado. A ação foi desferida por uma junta de governo comandada pelo general da Força Aérea René Barrientos Ortuño (1919-1969), o mesmo militar que com a ajuda da *Central Intelligence Agency* (CIA), criada em 1947, assassinou Ernesto Che Guevara na localidade de Vallegrande. Um grande número de generais sucedeu Barrientos no poder depois da sua morte: Alfredo Ovando (1918-1982); Juan José Torres (1920-1976); Hugo Banzer (1926-2002); Juan Pereda (1931); David Padilla (1931); Alberto Natush (1933-1994); Celso Torrelio (1933-1999); Luis Garcia Meza (1929) e Guido Vildoso (1937). Esse período ditatorial boliviano durou dezoito anos, de 1964, com a derrubada de Paz Estenssoro, até 1982, quando foi restabelecida a democracia no país com a eleição do advogado Hernán Siles Suazo (1914-1996), da aliança interpartidária Unidade Democrática e Popular.

O Chile iniciou o seu processo de independência da tutela espanhola em 18 de setembro de 1810, situação que veio a ser concluída em 12 de fevereiro de 1818, sob a liderança do general Bernardo O'Higgins (1778-1842). Mas, “[...] depois de um período de titubeios e ensaios constitucionais de corte liberal e federalista, os grupos autoritários e conservadores se impuseram” (SADER, JINKINGS, 2006, p. 279), na vida política do país.

No ano de 1964, enquanto os presidentes João Goulart (1919-1976), o Jango, do Brasil e Victor Paz Estenssoro da Bolívia estavam sendo forçados a exilar-se por causa dos truculentos golpes de Estado desferidos nos seus países pelos militares, no dia 3 de novembro, o candidato do Partido Demócrata Cristão, Eduardo Frei Montalva (1911-1982), foi eleito

presidente do Chile. Frei contou com a ajuda da CIA para derrotar o demonizado candidato socialista, Salvador Allende (1908-1973). É importante destacar que a ideologia desse partido cristão está vinculada à encíclica *Rerum Novarum* (1891), promulgada pelo Papa Leão XIII (1810-1903), que trata sobre a condição dos operários no final do século XIX, durante a Revolução Industrial, defendendo a propriedade privada e o direito dos trabalhadores a formarem sindicatos, mas rejeitando completamente o socialismo. Como resultado da eleição de Frei, o Partido Demócrata Cristão passou a controlar também a Câmara de Deputados, neutralizando a oposição composta por uma coalizão de partidos de esquerda, enquanto o novo presidente, por sua vez, ensaiava uma tímida reforma agrária empregando o *slogan* “Revolução em Liberdade”, medida que em realidade não atingia os grandes proprietários de terras.

Cinco anos depois, em 1969, as eleições parlamentares expressaram o descontentamento generalizado da nação. Frei conseguiu continuar com o apoio da maioria dos deputados, porém acabou perdendo mais de um terço das cadeiras que seu partido possuía na legislatura anterior. A essa altura dos acontecimentos, o conservador Partido Nacional, representante da direita tradicional chilena, recuperava o espaço político perdido e começava a reagir com irritação ao discurso pseudorrevolucionário do governo Frei. A companhia de mineração Anaconda, controlada por interesses norte-americanos, estabeleceu um acordo político com o governo para realizar uma lenta, gradual e maquiada nacionalização do cobre.

No ano de 1970 as forças de esquerda conseguiram organizar-se em torno da coalizão Unidade Popular (UP) e o candidato socialista Salvador Allende ganhou as eleições presidenciais por uma pequena margem de votos, mas de forma limpa e democrática. Allende foi empossado pelo Congresso Nacional apesar do descontentamento dos setores conservadores. Três anos depois, sempre sofrendo constantes boicotes internos e diversas campanhas externas de desestabilização, o presidente Salvador Allende foi deposto e morto por um golpe militar, comandado pelo general Augusto Pinochet (1915-2006), em 11 de setembro de 1973. Essa ditadura duraria dezessete anos, porém a cruenta figura do ditador continuaria a influir no cenário político chileno até sua morte em 2006, por ter-se autoproclamado senador vitalício no ano de 1990. Segundo o texto *Chile, el golpe y los gringos: crónica de una tragédia organizada* (*Chile, o golpe e os gringos: crônica de uma tragédia organizada*), de Gabriel Garcia Márquez (1927), escrito para ser lido no programa

sobre o Chile da rádio La Primerísima de Manáguá, em 11 de setembro de 2006, o ditador Pinochet deixou um rasto de vinte mil pessoas assassinadas, trinta mil presos políticos torturados, vinte e cinco mil estudantes expulsos e duzentos mil operários demitidos. Em 1990 o Chile voltou ao regime democrático com a eleição de Patricio Aylwin (1918), do Partido Democrata Cristão.

A Colômbia ficou independente da Espanha em 1819. O antigo Vice-Reinado de Nova Granada converteu-se na Grã-Colômbia, formada pelos territórios que hoje correspondem ao Equador, Venezuela e Panamá; o primeiro presidente do novo país foi Simón Bolívar. A partir de 1830 passou a chamar-se Estado de Nova Granada, mudando para Confederação Granadina em 1858, e depois para Estados Unidos da Colômbia em 1863. Só em 1886 o país adotou o nome de República da Colômbia, que ostenta até os dias de hoje.

Na Colômbia existe um episódio que certamente pode ajudar a entender o surgimento e a permanência da violência na vida política do país. O fato ocorreu três anos depois do final da Segunda Guerra Mundial e entrou para a história latino-americana com o nome estrondoso de *Bogotazo* (*Bogotaço*) de 1948.⁴ O escritor Gabriel García Márquez fornece detalhes dessa insurreição popular no seu livro de memórias, *Vivir para contarla* (*Viver para contá-la*):

Apenas si tuve alientos para atravesar volando la avenida Jiménez de Quesada y llegar sin aire frente al café El Gato Negro, casi en la esquina con la carrera Séptima. Acababan de llevarse al herido a la Clínica Central, a unas cuatro cuerdas de allí, todavía con vida pero sin esperanzas. Un grupo de hombres empapaban sus pañuelos en el charco de sangre caliente para guardarlos como reliquias históricas. (GARCIA MÁRQUEZ, 2003, p. 215)⁵

Na fria cidade de Bogotá, capital da Colômbia, um atentado que culminou no assassinato do candidato do Partido Liberal, o progressista Jorge Eliécer Gaitán (1898-1948), provocou uma revolta popular sem precedentes no país, ficando conhecida simplesmente como o *Bogotazo*, aludindo à quase literal explosão da cidade. A morte de Gaitán desencadeou uma onda de violência política que se alastrou por todo o país durante dez anos, deixando um saldo de cerca de duzentas mil vítimas. “Coincidentemente”, naquela mesma

⁴ [...] o assassinato do líder liberal Jorge Eliécer Gaitán, em 9 de abril de 1948, provocou uma revolta popular conhecida como *Bogotaço*. (SADER, JINKINGS, 2006, p. 324)

⁵ “Mal consegui ter fôlego para atravessar voando a Avenida Jiménez de Quesada e chegar ao café *El Gato Negro*, quase na esquina com a Rua Sétima. Tinham acabado de levar o ferido à Clínica Central, a quatro quarteirões daqui, ainda vivo porém sem esperanças. Um grupo de homens encharcava seus lenços na poça de sangue quente para guardar como relíquia histórica.” (GARCIA MÁRQUEZ, 2003, p. 215)

época, outubro de 1948, estava sendo realizada em Bogotá a Nona Conferência dos Países Americanos, que contava com a organização e a presença do secretário de Estado norte-americano, o general George Marshall (1880-1959), que foi escolhido o homem do ano pela revista *Times*. Por obra e graça do intervencionismo, dois anos depois, em 1950, o político conservador Laureano Gomez (1889-1965) foi eleito presidente da Colômbia, porém acabou deposto, em 1953, por um golpe militar comandado pelo general Gustavo Rojas Pinilla (1900-1975).

O general governou o país com mão de ferro até 1957, ano em que foi deposto por uma junta militar que prometeu eleições presidenciais e parlamentares para 1958. No mesmo ano foi criada a Frente Nacional (interpartidária) que aprovou uma emenda constitucional estabelecendo a alternância no poder entre liberais e conservadores, por um período de doze anos, estendido depois para dezessete anos. A Frente conciliatória surgiu depois da assinatura do Pacto de Sitges, em Barcelona, que selava a paz entre ambos os partidos e tentava dar um fim à guerra civil que consumia a Colômbia desde o *Bogotazo*. Nos anos sessenta, líderes opositores ao pacto aderiram aos grupos armados remanescentes da chamada *La Violencia* e deram uma orientação marxista a esses movimentos. Em maio de 1964 o povoado de Marquetália, em Caldas, ao sul do país, foi violentamente reprimido pelo Exército colombiano, deixando um rastro de inúmeras vítimas. A resposta armada dos camponeses da região, aliados ao Partido Comunista da Colômbia, foi a reação para tal evento, que acabou marcando o nascimento das hoje controversas Forças Armadas Revolucionárias da Colômbia (FARC) lideradas por Manuel Marulanda, *Tirofijo*, “Tiro certo” (1930-2008).

A Costa Rica ficou independente da Espanha em 1821 e em 1824 passou a fazer parte da República Federal da América Central, junto à Guatemala, Honduras, El Salvador e Nicarágua. Em 1833 abandonou a federação por causa dos intermináveis conflitos entre liberais e conservadores, transformando-se em Estado independente em 1848. Na Costa Rica do fim do século XIX as plantações de banana da *United Fruit Company*, dos EUA, concorriam em importância econômica com as de cana-de-açúcar e de café. No começo do século XX foram assentados os alicerces de um estado de direito, que outorgou ao país um período de estabilidade política, que o diferenciava do resto dos países centro-americanos, sujeitos à frequente interferência militar e à cobiça de interesses estrangeiros. Mas a queda da Bolsa de 1929 e a Segunda Guerra Mundial impactaram profundamente o país. A primeira

grande greve dos trabalhadores da *United Fruit*, deflagrada em 1934 e conduzida pelo Partido Comunista costa-riquenho, trouxe melhoras importantes nas condições de trabalho dos assalariados.

Apesar da crise econômica e do mal-estar social, na Costa Rica prevaleceu a democracia. A greve geral dos trabalhadores de 1947 só foi encerrada com a promessa da convocação de eleições presidenciais para o ano seguinte. Destarte, resultou eleito o líder oposicionista Otilio Ulate (1891-1973), entretanto o presidente em exercício, Teodoro Picado (1900-1960), conseguiu anular as eleições por meio de manobras jurídicas. Isso provocou uma guerra civil entre os costa-riquenhos. Os combates terminaram devido à instalação de uma junta de governo encabeçada pelo caudilho civil José Figueres Ferrer (1906-1990), que ficou no poder durante um ano e meio. Em 1949, a junta civil fundadora da Segunda República convocou o Congresso Constituinte e empossou Ulate, que governou até 1953. Ele foi sucedido por José Figueres que, voltando ao poder, nacionalizou os bancos, impôs restrições à *United Fruit* e enfrentou a invasão lançada por seus adversários exilados na Nicarágua de Somoza. Figueres inscreveu seu nome na história da América Latina realizando um fato extraordinário, único na região: extinguiu o Exército da Costa Rica. Ele trabalhou durante décadas em prol de reformas sociais, da conciliação política e da afirmação de relações internacionais independentes, tendo sempre como suporte ideológico os princípios socialdemocratas.

A Guatemala tornou-se independente da Coroa Espanhola em 1821, participou da República Federal da América Central até 1838, mas foi somente a partir da chamada Revolução Liberal de 1871 que conseguiu afastar-se de sua antiga condição colonial. O café passou a ser o maior produto de exportação, vinculando a Guatemala ao mercado mundial. Duas décadas depois apareceu a banana como outro produto de exportação. A criação de uma economia exportadora e o início da formação do Estado nacional foram possíveis graças à vitória dos setores liberais e à derrota militar e política dos grupos conservadores. Os liberais governaram o país até 1945 e, apesar da Constituição de 1876, de caráter progressista, fizeram-no de maneira muito autoritária. Como o atesta o governo ilegítimo de 21 anos do ditador civil Manuel Estrada Cabrera, que assinara contratos entregando terra, portos e serviços de energia elétrica ao capital norte-americano, além de favorecer os cafeicultores alemães.

No ano de 1951 foi eleito presidente da Guatemala, pelo voto popular, o coronel de tendência esquerdista, Jacobo Arbenz Guzmán (1913-1971). Seu governo promoveu a reforma agrária e outras mudanças sociais, expropriou as extensas plantações de banana da *United Fruit Company*. Essas ações serviram de desculpa ao “bom vizinho do norte” para testar a eficácia do seu mais novo porrete, a CIA. De acordo com o governo norte-americano, foi a influência comunista no governo do coronel Arbenz que forçou a primeira intervenção da CIA em um país latino-americano. Com esse apoio explícito, o coronel Carlos Castillo Armas (1914-1957) depôs Arbenz em 1954 e devolveu as terras para a companhia norte-americana. Castillo Armas foi assassinado por opositores em 1957. Entre 1958 e 1963 a Guatemala foi governada por várias juntas militares, que provocaram uma cruenta guerra civil que se estendeu por mais de trinta anos. Nesse período foram vitimadas 42.276 pessoas, entre homens, mulheres e crianças, em choques entre o Exército e a guerrilha. Dessas, 23.671 sofreram execução sumária e 6.159 foram vítimas de desaparecimento forçado, além dos milhares de camponeses obrigados a deixar suas terras, segundo informa o relatório *Guatemala: Memoria del Silencio* da *Comisión de Esclarecimiento Histórico* (CEH, 1999, p.1).

Honduras também ficou independente da Espanha em 1821 e participou da República Federal da América Central até 1838. A República de Honduras é o segundo maior país centro-americano, depois apenas da Nicarágua: possui 111.890 km² de extensão territorial e um perímetro de 2.401 km. Entre os séculos V e IX da era cristã floresceu no extremo oeste de Honduras, próximo à fronteira com a Guatemala, a cidade-estado maia de Copán.

Até os dias de hoje Honduras é pouco industrializada, não dispendo de uma burguesia poderosa nem de um numeroso proletariado. A atividade econômica começou a se desenvolver na primeira metade do século XIX, quando as multinacionais bananeiras diversificaram seus investimentos no país. Na mesma ocasião, alguns imigrantes, especialmente norte-americanos, árabes e judeus, montaram pequenas fábricas. Em 1957 Ramón Villeda Morales (1908-1971) foi eleito o primeiro presidente do Partido Liberal, depois de vinte e cinco anos na oposição. Mas ele foi deposto a poucos dias de concluir o seu mandato por Osvaldo López Arellano (1921-2010). Em 1965 Honduras retornou ao sistema democrático quando a Assembléia Constituinte elegeu presidente López Arellano. Nos anos 1960 impulsionou-se a industrialização substitutiva de importações, no marco da integração

centro-americana, e aplicou-se uma política de incentivo aos investimentos no setor. Em 1969 a visita do governador de Nova Iorque, Nelson Rockefeller (1908-1979), ao país provocou violentas manifestações estudantis. Honduras foi invadida pelo Exército salvadorenho. Em julho daquele mesmo ano Honduras e El Salvador entraram na já citada “Guerra do Futebol”. Em 1970 ambos os países acordaram desmilitarizar as suas fronteiras.

A independência do México foi declarada em 1810, pelo padre Miguel Hidalgo Costilla, mas só foi reconhecida pela Coroa Espanhola em 1821. O general Agustin de Iturbide, que fora inicialmente apoiado pelo último vice-rei espanhol e depois se aliara aos sediciosos, proclamou-se Primeiro Imperador do México após assinar o Tratado de Córdoba, que encerrava a guerra independentista. Iturbide caiu em 1823 e foram estabelecidos os Estados Unidos Mexicanos. O Segundo Império Mexicano também teve curta duração: o mandato de Maximiliano I de Habsburgo começou em 1864 e terminou com o fuzilamento do imperador em 1867. A ditadura do general Porfírio Dias estendeu-se de 1876 a 1910, e foi a antessala da Revolução Mexicana, a primeira experiência revolucionária da América Latina a projetar os nomes de dois líderes populares na luta pela reforma agrária e pela justiça social, Emiliano Zapata e Pancho Villa. No ano de 1967 o governo de Gustavo Diaz Ordáz (1911-1979), do Partido Revolucionário Institucional (PRI), no poder desde 1929, continuava a reforma agrária distribuindo dois milhões e meio de acres de terra para os camponeses. Em 1968 aconteceu o massacre de Tlatelolco,⁶ quando centenas – entre milhares de estudantes e populares que protestavam contra a repressão governamental e a violação dos direitos constitucionais – foram assassinados pela força pública e pelo Exército, às vésperas do início dos Jogos Olímpicos na Cidade do México. O protesto representava também um desdobramento de maio de 1968 no México, que encontrava eco na organização de passeatas e manifestações estudantis no mundo todo. Em 1970 Luis Echeverría Alvarez (1922), candidato do partido do governo e ex-secretário do Interior de Diaz Ordáz, foi eleito o décimo presidente do PRI.

Até 1903 o Panamá era uma província da Colômbia, mas os interesses norte-americanos representados pelo presidente Theodore Roosevelt (1858-1919) promoveram a

⁶ Episódio ocorrido em 2 de outubro de 1968, na Cidade do México, quando tropas militares cercaram e dispararam nos estudantes que se concentravam na Praça das Três Culturas para protestar contra a invasão militar do *campus* da Universidade Nacional Autônoma do México (UNAM). O número de mortos e feridos foi calculado entre 150 e 500 pessoas. (SADER; JINKINGS, 2006, p.1157)

“independência” da região com a invasão dos fuzileiros navais e retomaram os trabalhos para a construção de um canal de navegação entre os oceanos, Pacífico e Atlântico, projeto que tinha sido iniciado e posteriormente abandonado, no século XIX, pela empresa francesa Companhia Universal do Canal Interoceânico. No ano de 1959 multidões de jovens invadiram a Zona do Canal protestando contra a soberania americana sobre ele, exigindo a revisão total e imediata do tratado de ocupação. Cinco anos depois, em 1964, o não acatamento do acordo assinado pelos EUA de hastear a bandeira do Panamá junto à americana na Zona do Canal provocou uma série de motins do povo panamenho. As relações diplomáticas entre ambos os países foram interrompidas durante dois meses, março e abril. No ano de 1967 os Estados Unidos e o Panamá subscreveram um novo tratado sobre a administração do canal. Em 1968 Arnulfo Arias (1901-1988) assumiu pela terceira vez a Presidência da República por um curtíssimo período de onze dias de governo, de 1 a 12 de outubro, e pela terceira vez foi deposto por um golpe de Estado, comandado naquela ocasião pelo coronel José Maria Pinilla (1919-1979), que assumiu provisoriamente a Presidência. Em 1969 fracassou um golpe contra o general Omar Torrijos (1929-1981), chefe da Revolução Panamenha, e Demetrio Lakas (1925-1999) foi nomeado novo presidente provisório, ficando no cargo de 1969 até 1978.

O Peru tornou-se independente da Coroa Espanhola em 1821, com o concurso do Exército libertador comandado pelo general argentino José de San Martín e pelo venezuelano Simón Bolívar. Durante o século XIX, podem ser assinaladas cinco conjunturas: 1) a independência; 2) o retraimento, de 1821 a 1850; 3) a exploração do guano, de 1850 a 1879; 4) a Guerra do Pacífico, de 1879 a 1884; 5) e a reconstrução e a “República Aristocrática”, de 1890 a 1929.

Na metade do século XX, em 1956, o ex-presidente Manuel Prado (1889-1967), representante da oligarquia nacional, foi eleito presidente com o apoio da Aliança Popular Revolucionária das Américas (APRA), partido inicialmente de tendência social-democrata. Prado decreta a anistia ao partido que havia sido banido da vida política peruana pelo ditador, general Manuel A. Odría (1897-1974), em 1948. Victor Raul Haya de la Torre (1895-1979), líder histórico da APRA, ganhou as eleições de 1962, de forma apertada, e tentou criar uma coalizão de governo, mas acabou deposto pelos militares peruanos. Em 1963 a junta militar, comandada pelo general Ricardo Perez Godoy (1905-1982), promoveu novas eleições elegendo o moderado Fernando Belaúnde Terry (1912-2002) como novo presidente. O

governo de Belaúnde enfrentou forte oposição no Congresso por causa de uma situação econômica bastante deteriorada. Em 1968 Belaúnde Terry foi deposto por uma junta militar presidida pelo general nacionalista Juan Velasco Alvarado (1909-1977), que nacionalizou o petróleo que estava em mãos de empresas norte-americanas. Instaurou-se o Governo Revolucionário das Forças Armadas que promoveu uma série de medidas destinadas a modernizar o sistema produtivo da nação, como a reforma agrária e a trabalhista, encorajando antigas reivindicações pela justiça social no país. No ano de 1969 Velasco Alvarado expropriou a *Internacional Petroleum Company* e capturou barcos de pesca norte-americanos que operavam no litoral peruano. Estabeleceu-se assim uma crise diplomática entre ambos os países, mas depois Washington adotou uma atitude aparentemente conciliadora com o governo peruano, passando a conspirar de maneira dissimulada contra Alvarado, que será substituído pelo general Francisco Morales Bermudez (1921) em 1975. Bermudez, na época comandante militar da cidade de Tacna, na fronteira do Peru com o Chile, desfechou um golpe de Estado contra Alvarado, em 29 de agosto de 1975, iniciando a chamada “segunda etapa da Revolução Peruana”, ficando no poder até 1980. O regime de Bermudez encarregou-se de desfazer as reformas promovidas por Alvarado.

Porto Rico tornou-se independente da Espanha no final do século XIX, em 1898. No mesmo ano foi invadido por tropas norte-americanas e transformou-se em protetorado dos Estados Unidos, encerrando a Guerra Hispano-Cubana-Americana. Um potente movimento nacionalista durante os anos 1950 converteu Porto Rico em Estado livre associado aos EUA. Luis Muñoz Marín (1898-1980) foi o primeiro governador (1948-1954) eleito pelos porto-riquenhos sob a tutela dos Estados Unidos, e exerceu o cargo durante quatro mandatos consecutivos. Em 1967 foi realizado um plebiscito que apontava 60% de votos a favor da continuidade do regime de Estado Associado contra 40% a favor da criação de um Estado Independente. Um ano depois, em 1968, Luis A. Ferrer (1904-2003), um político republicano partidário de um Estado Independente, ganhou as eleições com mais de 44% dos votos. Apesar de sua plataforma eleitoral defender a condição de Estado Independente para Porto Rico, Ferrer acabou fechando questão em torno da necessidade de realizar um plebiscito sobre o assunto, independente do resultado das eleições presidenciais.

O Uruguai conquistou sua independência entre 1810 e 1828, após uma guerra entre Espanha, Argentina e Brasil. A partir da década de 1870 o país viveu uma onda de governos

autoritários e nacionalistas, liderados por diversos caudilhos políticos, tanto de caráter reformista quanto conservador. Em 1919, temendo o surgimento de novas ditaduras, o Uruguai promulgou uma Constituição que restringia o poder do Executivo e outorgava amplos poderes para um Conselho Administrativo. Em 1934 uma série de conflitos internos levou o Estado uruguaio a restituir amplos poderes presidenciais. Em 1951 o cargo de presidente chegou a ser abolido e o Poder Executivo passou a ser exercido pelos nove membros de um Conselho Nacional cujo presidente foi escolhido pelo partido majoritário no Congresso.

No ano de 1958 o Partido Branco, conservador, venceu as eleições gerais e tirou do poder o Partido Colorado, agrupação liberal que governava o país há 90 anos. Em 1965 uma greve geral paralisou a vida econômica do Uruguai. A forma presidencial de governo foi restaurada por meio de um plebiscito que acompanhou as eleições gerais de 1966, que outorgaram a vitória aos Colorados. Em 1967 o vice-presidente Jorge Pacheco Areco (1920-1998) assumiu depois da morte do presidente Oscar Diego Gestido (1901-1967), vítima de um ataque cardíaco. Pacheco decretou estado de sítio como forma de enfrentar greves generalizadas e revoltas de estudantes. Em março de 1969 o estado de sítio foi suspenso, porém medidas de emergência localizadas foram retomadas em junho devido a uma nova onda de greves. O fechamento de um jornal de esquerda provocou a paralisação da imprensa nacional e promoveu novas greves de apoio aos jornalistas, enquanto o Congresso tentava encontrar medidas constitucionais contra Pacheco. Nos anos 1970 a guerrilha marxista conhecida como os Tupamaros⁷ realizou diversas ações políticas como o rapto do cônsul brasileiro Aloysio Dias Gomide e do agente norte-americano Dan Mitrone (1920-1970), da Agência Internacional para o Desenvolvimento (USAID), conhecido torturador que depois foi encontrado morto em Montevideu.

A independência da Venezuela foi proclamada em 1811, mas só foi reconhecida de fato em 1821. Os líderes desse processo foram Francisco de Miranda (1750-1816) e Simón

⁷ O Movimento de Libertação Nacional - Tupamaros (MLN-T), ou simplesmente Tupamaros, foi uma organização de guerrilha urbana que operou nas décadas de 1960 e 1970, durante a ditadura militar no Uruguai (1973-1985). O nome deriva da expressão pejorativa empregada pelos espanhóis, durante o século XVIII, para designar os insurgentes do regime colonial. Especificamente provém de Tupac Amaru II (1738- 1781), nascido José Gabriel Condorcanqui, líder indígena do povo inca que comandou a luta pela independência do Peru contra a Coroa Espanhola. Morto em 18 de março de 1781, seu nome, sua história e sua coragem inspiraram o movimento revolucionário Tupamaro.

Bolívar (1783-1830). Durante o século XIX uma série de caudilhos regionais e latifundiários disputou o poder, desestabilizando o país. Em 1922, durante a ditadura de Juan Vicente Gómez (1857-1935), foram descobertas as primeiras jazidas de petróleo, que transformariam definitivamente a atrasada economia do país. O coronel Marcos Pérez Jiménez (1914-2001) tomou o poder por meio de um golpe de Estado em 1952. Seis anos depois, em 1958, Pérez Jiménez foi deposto durante uma rebelião organizada por elementos liberais do Exército. Uma junta cívico-militar governou interinamente o país, deixando o poder para o presidente Rômulo Betancourt (1908-1981), que havia sido eleito democraticamente em 1959.

A Venezuela promulgou uma nova Constituição em 1962, limitando o mandato presidencial para cinco anos. Os comunistas promoveram ações subversivas com o objetivo de derrubar Betancourt por ele ter apoiado o bloqueio norte-americano a Cuba. Em 1964 Raul Leoni Otero (1905-1972) assumiu a Presidência da Venezuela. Sua plataforma eleitoral apontava para a realização de reformas sociais e econômicas. Em 1967 ele suspendeu as garantias constitucionais como forma de enfrentar a guerrilha de orientação castrista, as Forças Armadas de Libertação Nacional (FALN). Em 1968 Rafael Caldera (1916-2009), candidato do Partido Social Cristão, foi eleito presidente enquanto o Partido Ação Democrática controlava o Congresso Nacional. Em 1969 o presidente Caldera anunciou a “venezuelização” da indústria petrolífera de acordo com as circunstâncias políticas. Em 1970 foi declarada uma moratória de doze anos na disputa pelas fronteiras entre Venezuela e Guiana.

6. O cenário principal: Argentina, Brasil e Equador

Finalizaremos a nossa cronologia realizando o levantamento mais detalhado da conjuntura política e social da Argentina, do Brasil e do Equador durante o pós-guerra. Acreditamos que a história recente desses três países representou o cenário simbólico principal, onde se movimentaram o *Malayerba* e a *Fraternal*, constituindo-se também na sua temática privilegiada e no caldo de cultura que nutriu direta e indiretamente a criação artística das peças estudadas.

A República Federativa do Brasil é o maior país da América do Sul e o quinto maior do mundo em área territorial: possui 8.456.510 km² e ocupa 47% do território sul-americano. A sua população é de 192.376.496 habitantes. É o único país de língua portuguesa na América

e o maior país lusófono do mundo, além de ser uma das nações de maior diversidade étnica e multicultural do planeta. O Brasil, descoberto em 1500 por uma expedição portuguesa liderada por Pedro Álvares Cabral, torna-se, a partir daí, colônia do império ultramarino português. O vínculo colonial foi quebrado em 1808, quando a capital do reino foi transferida de Lisboa para o Rio de Janeiro, depois das tropas francesas comandadas por Napoleão Bonaparte invadirem Portugal. Em 1815 o Brasil tornou-se um reino unido com Portugal sob a regência de Dom João VI. A independência se deu em 1822, criando-se o Império do Brasil, comandado por Dom Pedro I, na forma de uma monarquia constitucional parlamentarista. O país tornou-se uma República em 1889, em consequência de um golpe militar liderado pelo marechal Deodoro da Fonseca.

No início do século XX, o ano de 1930 foi decisivo para o Brasil, pois deu início ao período de influência política do controvertido “pai dos pobres e mãe dos ricos”, Getúlio Vargas (1882-1954), nos destinos do país. Em outubro daquele ano foi deflagrado o golpe de Estado conhecido eufemisticamente como a “Revolução de 30”, que promoveu Vargas ao papel de principal protagonista político do país por cerca de um quarto de século. O golpe de 1930 encerrou a chamada República Velha sustentada pela política do “café com leite”, ou seja, do acordo político entre os estados de São Paulo e Minas Gerais para governar o país de forma alternada. Os efeitos da queda da Bolsa de Nova Iorque em 1929 e sua repercussão na queda do preço do café, à época principal produto de exportação brasileiro, não podem deixar de ser levados em consideração ao se fazer um estudo do período histórico.

Após quinze anos, em 1945, um golpe militar derrubou a ditadura Vargas, que também era conhecida com o nome de Estado Novo. Porém, seis anos depois, em 1951, Getúlio Vargas voltou a ser eleito presidente da República. Dessa vez, após enfrentar forte oposição do Exército e sendo pressionado a renunciar por forças e interesses internacionais, Vargas acabou suicidando-se em 1954, entrando definitivamente para a história, como preveu em sua carta-testamento. Transcorridos dez anos de relativa democracia e ímpeto desenvolvimentista, retornou de maneira drástica a ingerência militar. Em 1964, durante um período de caos econômico e político, o governo constitucionalmente eleito de Jango (1919-1976), que assumiu após a renúncia do presidente Jânio Quadros (1917-1992), foi derrubado por um golpe de Estado civil-militar comandado pelo general Humberto de Alencar Castello Branco (1897-1967). A conspiração contou com o auspício do presidente norte-americano

Lyndon Johnson (1908-1973) e do embaixador Lincoln Gordon (1913-2009).⁸ O Comando Geral dos Trabalhadores (CGT), as Ligas Camponesas, a União Nacional dos Estudantes (UNE), e muitas outras instituições políticas foram fechadas por serem consideradas comunistas pelos golpistas. No ano de 1967 o marechal Arthur da Costa e Silva (1899-1969) foi empossado como o segundo presidente do regime militar. Em julho do mesmo ano morreu o general Castello Branco, vítima de um acidente aéreo que nunca foi bem explicado nos inquéritos militares. No ano seguinte, em 13 de dezembro de 1968, Costa e Silva promulgou o Ato Institucional número cinco (AI-5), suprimindo as liberdades democráticas. O ato fechou o Congresso Nacional e os partidos políticos, promoveu a tortura e a repressão generalizada contra todo tipo de oposição. Em agosto de 1969 o general Costa e Silva morreu em consequência de um colapso cardíaco fulminante e um triunvirato militar assumiu o poder no seu lugar.

No dia 4 de setembro do mesmo ano, o embaixador dos Estados Unidos, Charles Burke Elbrick (1908-1983), foi sequestrado por guerrilheiros esquerdistas do Movimento Revolucionário 8 de Outubro (MR-8) no Rio de Janeiro. Quarenta e oito horas depois o embaixador norte-americano foi libertado na mesma cidade, após terem sido libertados quinze presos políticos brasileiros. Em outubro do mesmo ano, o general Emílio Garrastazu Médici (1905-1985) foi nomeado presidente pelo Congresso Nacional controlado pelos setores militares. Durante a década de 1970, a ditadura militar no poder desencadeou a mais feroz repressão política da história do Brasil, conhecida como os “anos de chumbo”, enquanto anunciava aos quatro ventos as maravilhas do “milagre econômico” brasileiro. O prodígio não significava outra coisa senão o controle dos sindicatos, a implantação do arrocho salarial, a abertura da economia para o capital estrangeiro, que acabaram provocando o aumento extraordinário da concentração de renda em mãos de poucos à custa da desavergonhada pobreza de muitos.

O Equador ficou independente da Espanha em 1830. Hoje ocupa uma superfície de 276.840 km² e tem uma população de cerca de 13 milhões de habitantes. Limita-se ao norte com a Colômbia, ao sul e ao leste com o Peru e a oeste com o oceano Pacífico. A sua economia é baseada na exportação de petróleo, banana, camarão, flores, cacau, atum e café. A

⁸ “Os outros generais vão-se somando, um após outro. Enquanto isso, avançam rumo ao Brasil, dos Estados Unidos, um porta-aviões, numerosos aviões, vários navios de guerra e quatro petroleiros: é a Operação Brother Sam, para ajudar o levante.” (GALEANO, 2010, p. 256)

Enciclopédia Contemporânea da América Latina e do Caribe afirma que: “A produção industrial é mínima, concentrada na área têxtil, [...] as desigualdades sociais são intensas: os 20% mais ricos da população detêm mais de 50% da riqueza nacional, enquanto os 20% mais pobres ficam com apenas 2%” (SADER, JINKINGS, 2006, p. 477).

No ano de 1948 Galo Plaza Lasso (1906-1987), ex-embaixador equatoriano nos Estados Unidos, formado nas universidades de Marylans e Berkeley, foi eleito presidente da República do Equador. Seu mandato terminou em 1952, estabelecendo liberdades políticas sem precedentes na história do país. Porém, em 1961, o presidente José Maria Velasco Ibarra (1893-1979), durante seu quarto mandato, foi forçado pelo seu vice, Julio Arosemena Monroy (1919-2004), a deixar o governo. Arosemena, por sua vez, foi deposto em 1963, pela intervenção da junta militar comandada pelo contra-almirante Ramón Castro Jijón (1915-1984). Os militares fecharam o Congresso, decretaram a Lei Marcial, suspenderam a Constituição e baniram o Partido Comunista Equatoriano da vida política do país. No ano de 1967 a ditadura vigente promulgou uma nova Constituição. Em 1968 foi realizada a primeira eleição no Equador depois de sete anos de regime de exceção. Velasco Ibarra foi eleito presidente pela quinta vez, enquanto o país experimentava forte recessão econômica e política. Oito meses depois de assumir a Presidência ele enfrentou quatro crises políticas na composição do seu gabinete, o que repercutiu na perda do apoio do Partido Liberal que o alçara ao poder. Dois anos depois, em 1970, o presidente Velasco Ibarra assumiria poderes ditatoriais, com o propósito de conter distúrbios sociais e prolongados enfrentamentos entre estudantes e policiais.

A República Argentina é o segundo maior país da América do Sul em território (2.766.890km²) e o terceiro em população (36.260.130 habitantes), constituída como uma federação de 23 províncias e uma cidade autônoma, Buenos Aires. É o oitavo maior país do mundo em área territorial, e o maior entre as nações de língua espanhola, embora México, Colômbia e Espanha, que possuem menor território, sejam mais populosos.

A Argentina começou seu processo de independência da Espanha em maio de 1810, em um episódio denominado Revolução de Maio. O movimento promoveu a guerra contra os espanhóis e seus partidários, terminando no ano de 1816. O general José de San Martín ingressou no movimento em 1812 e criou um Exército que posteriormente libertou Chile e Peru do domínio espanhol. Após a derrota dos espanhóis, começaram as disputas internas,

iniciando-se um período conflituoso para determinar o futuro do país. Em 1820 foi estabelecida a autonomia das províncias de La Plata, seguida de uma curta guerra civil que terminou com a assinatura de tratados interprovinciais. Em 1826 foi escolhido Bernardino Rivadavia como o primeiro presidente constitucionalista do país.

Em meados do século XX, nas eleições de 1946, o general Juan Domingo Perón (1895-1974) apresentou-se como candidato do Partido Laborista (Trabalhista). A aliança peronista era heterogênea, aglutinava sindicalistas, nacionalistas e conservadores. Perón resultou eleito com 56% dos votos e foi reeleito em 1951 apesar da crise econômica que assolava o país. A Argentina sofreu uma forte comoção política em 1952, quando a primeira-dama Eva Perón (1919-1952), a “mãe dos descamisados”, faleceu vítima de câncer deixando “órfão” o povo argentino. Três anos depois, em 1955, o presidente Juan Domingo Perón foi deposto por um golpe militar comandado pelo general José Domingo Molina Gómez (1896-1969). Perón, líder máximo do Partido Justicialista, acabou recebendo asilo na Espanha franquista. Seguiu-se um ciclo de presidentes civis e militares no comando do país que terminou no ano de 1966, quando as Forças Armadas depuseram o presidente civil Arturo Illia (1900-1983). Em junho de 1966 assumiu o poder o general Juan Carlos Onganía (1914-1995), dando início a um longo período de controle militar. Dois anos depois, em 1968, a ditadura Argentina, que contava com o apoio manifesto da polícia, aumentou consideravelmente o seu controle sobre a atividade política do país, censurando a imprensa, reprimindo universidades e sindicatos operários. A polícia e o Exército realizaram operações de infiltração e destruição da guerrilha criada pelo movimento peronista (Montoneros, 1970-1979)⁹ e de grupos simpatizantes da revolução cubana (Exército Revolucionário do Povo – ERP – 1966-1978).¹⁰ Em 1969 ressurgiu a disputa territorial entre Argentina e Uruguai pela posse da ilha Martín

⁹ Montoneros foi uma organização político-militar argentina que praticou a luta armada, na forma de guerrilha urbana, entre 1970 e 1979. Teve seu período de máximo poder em 1976. Sua origem está vinculada à situação política do país na década de 1960 e seus objetivos foram a desestabilização da ditadura militar governante, a autodenominada “Revolução Argentina” (Onganía, Levingston, Lanusse, 1966-1973); o retorno ao poder do general Juan Domingo Perón; e a instauração na Argentina de um sistema político que denominavam *Socialismo Nacional* e que consideravam como a evolução histórica natural do peronismo.

¹⁰ Movimento esquerdista argentino influenciado por Trotsky e Che Guevara e uma das duas principais organizações guerrilheiras do país na década de 1970. De tendência trotskista e braço armado do antigo Partido Revolucionário dos Trabalhadores (PRT), foi fundado em 1969 por Roberto M. Santucho (1936-1976). Durante a ditadura na Argentina, levou a cabo numerosas ações, tanto no campo como na cidade, contra alvos militares. Em meados de 1976, seu foco rural de Tucumán foi aniquilado pelo Exército e, em julho, Santucho foi assassinado pela polícia. Assim, o movimento foi derrotado na “guerra suja” dos militares contra os esquerdistas.

García,¹¹ de 141 acres, no Rio de la Plata, marcando o confronto entre os regimes ditatoriais de ambos os países por causa de informes que indicavam a existência de petróleo na região. O Uruguai acusou a Argentina de ter desembarcado tropas e tomado posse da ilha ilegalmente. Enquanto se alastrava o conflito que muitos acreditavam ser apenas uma cortina de fumaça para desviar a atenção da opinião pública sobre a repressão generalizada em ambos os países, na cidade de Buenos Aires, estudantes e sindicalistas organizavam uma greve geral contra o governo Onganía. Intensa violência política e protestos de rua antecederam a visita ao país do governador de Nova Iorque, Nelson A. Rockefeller (1808-1979). Mas o sequestro e o assassinato do ex-presidente general Pedro Aramburu (1903-1970) aprofundou a crise interna do regime militar. O general Onganía foi deposto pelo comando militar que decidiu eliminar de vez o movimento guerrilheiro. No lugar de Onganía, o brigadeiro-general Roberto Marcelo Levingston (1920) foi alçado ao poder. Em setembro de 1973 iniciou-se um breve período democrático. Perón voltou do seu exílio espanhol tornando-se presidente pela segunda vez e sua terceira esposa, Isabel Martinez, vice-presidenta da República Argentina, fato inédito na história latino-americana.

¹¹ Na primeira metade do século XIX, França e Inglaterra ocuparam a ilha, como forma de pressão sobre os Estados do Prata. A partir de 1856, no entanto, Argentina e Uruguai acertaram que a posse da ilha deveria caber a um dos dois países, sendo garantida a livre navegação no Rio da Prata. Ao longo da segunda metade do século XIX, Argentina e Uruguai não chegaram a um acordo. Apenas em 1910 é firmado um protocolo que preservava a livre navegação e o uso comum das águas do Rio da Prata. O problema era a marcação exata do canal principal do rio Paraná. Tarefa difícil devido a grande quantidade de sedimentos arrastados pelos rios Paraná e Uruguai que vão assoreando os canais. Em junho de 1988 ficou estabelecido entre ambos os governos uma fronteira seca na ilha Martín García – Timoteo Domínguez, atualmente unidas pelos sedimentos dos rios.

SEGUNDO CAPÍTULO – OS GRUPOS

1. *Teatro Malayerba*

1.1. Apresentação

O grupo equatoriano *Malayerba*, fundado em 1981, completou trinta anos de existência em 2011, na condição de um dos mais prestigiados grupos de teatro hispano-americano, tendo marcado presença significativa em numerosos festivais no Equador e no exterior; além de realizar trabalhos para o cinema e para a televisão. Depois de uma longa trajetória em que enfrentou grandes dificuldades para se estabelecer e progredir, goza hoje de um merecido reconhecimento que pode ser verificado, por exemplo, no seu extenso e variado repertório composto por uma vintena de montagens teatrais, entre criações coletivas, adaptações e textos próprios. O *Malayerba* (expressão cujo sentido refere-se a algo semelhante a erva daninha) também tem se comprometido com o ensino de novas técnicas teatrais e com a livre experimentação artística, promovendo a colaboração entre grupos independentes¹ da América Latina, trabalhando sempre pela preservação das culturas comunitárias.

Em 1989 o grupo criou o Laboratório *Malayerba*, com o intuito de contribuir para a formação de novas gerações de atores equatorianos e de realizar uma pesquisa permanente sobre diversas teorias e práticas do teatro experimental. Em sua atual sede no centro da cidade de Quito, a Casa *Malayerba*, adquirida em 1996 com recursos provenientes de suas excursões pela Europa, o grupo tem organizado oficinas e cursos voltados para o estudo de interpretação teatral, direção e dramaturgia, e tem realizado palestras, seminários e debates sobre os rumos do teatro contemporâneo. A Casa dispõe de um aconchegante teatro com capacidade para setenta espectadores. Desde 2001 o grupo edita a revista *Hoja de Teatro* (Folha de Teatro), uma publicação dedicada à divulgação do teatro nacional, que funciona como um fórum para a teorização, crítica e disseminação de práticas teatrais no Equador.

¹ Desde a sua origem, os grupos de teatro independente da América Latina caracterizaram-se pela pesquisa artística e pelo seu envolvimento com as questões sociais. O uruguaio El Galpón, fundado por Atahualpa del Cciopo (1904-1996) em setembro de 1949, a partir da fusão dos grupos La Isla (1936) e Teatro del Pueblo (1948), é provavelmente o mais antigo grupo independente ainda em atividade.

O *Malayerba* concebe o fazer teatral como um território onde confluem as áreas artística, ética e técnica, tendendo a se engajar em experiências criativas significativas com o propósito de entender e questionar os processos sócio-políticos da contemporaneidade. Segundo o *Hemispheric Institute of Performance and Politics*, da Universidade de Nova Iorque, o trabalho realizado pelo grupo propicia a integração de atores de diversas nacionalidades, apostando na questão multicultural como uma proposta plausível e enriquecedora na mesma medida em que demonstra a viabilidade e a riqueza dessa experiência. Desse modo, as diferenças de origem têm levado os integrantes do grupo a conhecer novas realidades, que por sua vez promovem, por meio do teatro, a materialização dos seus sonhos, memórias e abstrações que são ao mesmo tempo locais e universais.

Os fundadores e diretores do *Malayerba*, Charo Francés e Aristides Vargas, realizam um importante trabalho de colaboração artística com grupos de teatro independentes e companhias de outras nacionalidades do continente, tais como os equatorianos *Callejón del Agua* e *Tragaluz*, ambos de Quito, e *La Trinchera* da cidade de Manta; *Justo Rufino Garay* da Nicarágua; *El Sótano* do México; *Sudakaribe* de Porto Rico; e a *Companhia Nacional de Teatro* da Costa Rica. O grupo de teatro *Malayerba* pertence à estirpe dos coletivos hispano-americanos que, desde longa data, engajaram-se na militância teatral, promovendo a necessária renovação da linguagem cênica e organizando o debate democrático sobre o papel da cultura na América Latina e no mundo. Grupos como o *Teatro del Pueblo* e *La Campana* da Argentina; *El Galpón* do Uruguai; *Teatro Experimental de Cali* e *La Candelaria* da Colômbia; e *Yuyachkani* do Peru; entre muitos outros.

1.2. Sobre as fontes primárias

No ensaio *100 años de dramaturgia en El Ecuador (100 anos de dramaturgia no Equador)*, publicado na revista *Hoja de Teatro (Folha de Teatro)*, em dezembro de 2002, o dramaturgo, ator, diretor e pesquisador teatral Patricio Vallejo Aristizábal exalta a excelência artística da obra do autor argentino de nascimento e equatoriano por opção, Aristides Vargas. O trabalho de Aristizábal representa uma importante fonte para o estabelecimento da gênese acerca do grupo *Malayerba*. A entrevista *Un espacio oscuro alumbrado por relámpagos (Um espaço escuro iluminado por relâmpagos)*, concedida por Vargas à pesquisadora cubana Rosa Ileana Boudet, durante o XI Festival Ibero-Americano de Cadiz, e publicada pela revista *Conjunto*, número 108 (1998), também contribui para desenhar o perfil do grupo e seus

integrantes. Outra relevante fonte para nossa pesquisa foi a dissertação de mestrado da pesquisadora equatoriana Consuelo Maldonado Toral, *A poética da diferença na montagem de uma suave cor branca do grupo de teatro Malayerba: um exercício da liberdade no coletivo*. Essa dissertação foi defendida na Universidade Federal da Bahia, em 2010. Encontramos ainda farta documentação audiovisual no *Malayerba Collection*, na forma de documentários, registro de espetáculos e entrevistas com os diretores do grupo. Esse material encontra-se disponibilizado na biblioteca *on-line* do *Hemispheric Institute of Performance and Politics* da Universidade de Nova Iorque. Por outro lado, a nossa participação no *II Encuentro Internacional de Maestros y Escuelas de Teatro*, coordenado por Jorge Mateus, diretor do Departamento de Teatro da Universidade Central de Quito, em 2005, nos proporcionou o indispensável contato direto com os integrantes do grupo na Casa *Malayerba*, espaço que hoje é dedicado à criação e ao ensino. Isso posto, passemos a destrinchar as informações dessas fontes, assim como de outras que mencionaremos ao longo deste trabalho. Consideramos que este esboço de estudo pode ajudar a conhecermos melhor a fascinante trajetória desse notável representante do assim chamado teatro de grupo latino-americano.

1.3. Fundação do grupo

O *Teatro Malayerba* foi fundado em 1979 e oficializado em 1981 na cidade de Quito, Equador, pelos atores argentinos Aristides Vargas e Susana Pautasso, e pela atriz espanhola María del Rosario “Charo”² Francés, todos vivendo na condição de imigrantes. Alguns meses depois incorporaram-se os atores equatorianos, Lupe Acosta e Carlos Michelena. Desde o início, no limiar da década de 1980, o coletivo congregou artistas de diversas nacionalidades como forma de estabelecer um diálogo permanente entre a pujante diversidade teatral da América Latina e a sólida tradição do teatro europeu. Inicialmente o coletivo dedicou-se à tarefa de resolver questões próprias da sua condição de grupo independente, como, por exemplo, a questão da profissionalização dos seus integrantes, o estudo sistemático do processo de criação teatral, a procura por uma metodologia própria e por um espaço físico para a experimentação. Desde o princípio, o *Malayerba* desenvolveu uma linha de trabalho teatral voltada para os temas que se tornariam marcantes na sua trajetória: a migração econômica, o exílio político, a violência do Estado, a perseguição ideológica, a repressão

² O vocábulo *Charo* é produzido pela contração da palavra Rosário na pronúncia infantil que em espanhol funciona como apelido carinhoso substituindo o nome completo.

familiar, a fragilidade da existência humana, e principalmente um trabalho pautado na memória e no esquecimento do homem latino-americano contemporâneo.

No documentário *Malayerba 25 anos de teatro*, realizado em 2004 pela Biblioteca Virtual do *Hemispheric Institute Video Digital Library* (HIVDL), de Nova Iorque, Charo Francés e Aristides Vargas relatam suas impressões sobre o encontro com os companheiros de profissão e exílio, que algum tempo depois resultou na criação do *Malayerba*:

Éramos três pessoas [...] que nos encontramos aqui [em Quito] no ano de 1978, [...] e no ano seguinte os três já começamos a trabalhar na primeira montagem de *Malayerba* [*Robinson Crusoe*] que estreou em julho de 1981. Bom, éramos três pessoas que não éramos daqui, éramos de fora, eu tinha acabado de chegar, Aristides acho que tinha um ano e meio [aqui] e Susana Pautasso quase um ano. Naquela época eles dois eram exilados políticos, mas os três éramos atores [...] Percebemos que teatralmente nos entendíamos, então quando saímos do grupo anterior [o *Mojiganga* de Carlos Theus] formamos o *Malayerba* num contexto um tanto desgarrado. Porque éramos três pessoas sós que estavam neste país e não tínhamos a nossa família por perto. Acho que precisávamos desesperadamente fazer teatro. (FRANCÉS, 2004)

O relato de Charo Francés abre o documentário demonstrando afeto e carinho para com seus companheiros de empreitada, ao mesmo tempo em que descreve o infortúnio dos seus pares, provocado sobretudo pela situação de desterro que atravessavam os três jovens. É preciso considerar que, naquela época, os jovens atores encontravam-se distanciados geograficamente de seus países de origem por motivos políticos. Esse trecho do relato também destaca a determinação deles em concretizar suas convicções pessoais conjugando a prática teatral, que se revelava então uma necessidade imperiosa, com a criação de um projeto artístico próprio, por meio do qual pudessem firmar-se nesse novo território, que agora lhes concedia hospedagem.

Mas era possível sobreviver nesse novo país fazendo outra coisa que não fosse teatro? O comentário de Aristides Vargas tenta responder a essa questão refletindo sobre a incerteza inicial ao constatar as poucas chances de sobrevivência que se apresentavam para ele, naquele momento agitado da vida política e cultural da América Latina que lhe tocava viver:

Quando cheguei aqui [em Quito] não tinha certeza do que ia ser da minha vida. Porque tinha se precipitado uma série de circunstâncias que não deixavam perceber claramente o que ia acontecer com a minha vida aos vinte anos que [era o que] eu tinha naquela época. O certo é que quando saí da Argentina percebi que o que eu mais ou menos podia fazer era teatro. Comecei fazendo teatro. Nos anos seguintes da minha chegada trabalhei num grupo chamado *Mojiganga*. Não me sentia capaz de ser professor, porque eu tinha vinte anos e sabia pouco de teatro. Realmente, eu sempre falo que a minha verdadeira formação [artística] foi no interior de um grupo

e esse grupo [foi] o *Malayerba*. Tudo o que sei foi produto da pesquisa prática que esse grupo realizou. (VARGAS, 2004)

A principal “circunstância” que impedia o jovem Aristides Vargas de enxergar com clareza o seu futuro próximo, naquela época, era a brutal ditadura militar comandada pelo general Jorge Rafael Videla, imposta à nação argentina em 24 de março de 1976. A sua aparente insegurança é completamente justificável quando constatamos que esse mesmo regime ficou tristemente célebre pela perseguição, tortura e assassinato dos seus opositores, deixando um saldo irreparável de mais de 30 mil desaparecidos, segundo grupos defensores dos direitos humanos como o Servicio Paz y Justicia na América Latina (Serviço Paz e Justiça) e as Madres de la Plaza de Mayo (Mães da Praça de Maio). Um outro aspecto importante a ser destacado nesse trecho do relato refere-se à valorização que ele faz do trabalho de grupo como sendo o eixo primordial da sua formação profissional. Processo de trabalho que vai repercutir positivamente no seu desempenho futuro pautado pela excelência artística seja como ator versátil, diretor criativo e dramaturgo competente.

1.4. O processo de trabalho

Em outro trecho do documentário *Malayerba 25 anos*, Charo Francés revela os detalhes do trabalho diário do grupo, destacando que a longa duração do processo de ensaios produzia uma repercussão negativa sobre as inquietações artísticas dos atores. A situação modifica-se com a escolha do método de criação coletiva de Enrique Buenaventura (1924-2003), diretor do *Teatro Experimental de Cali*, que passou a ser, posteriormente, o principal pressuposto criativo do *Malayerba*.

Trabalhávamos pela manhã e cada dia era um de nós três que ensinava [algo] aos outros. Ensinava o que era, segundo ele ou segundo ela, um ensaio, uma preparação física, uma pesquisa de linguagem. Assim, a gente foi se revezando até adquirir uma cultura mestiça (sic), uma cultura abalizada pela informação que cada um de nós três trazia [da sua experiência anterior]. [Depois] decidimos que o melhor seria estudar algo, que no meu caso eu desconhecia ou conhecia apenas pelo nome e que no caso de Suzana e Aristides [também] conheciam pouco. (FRANCÉS, 2004)

Decidiram dedicar-se a estudar com afinco o escasso material que Enrique Buenaventura havia escrito sobre criação coletiva. Eram algumas páginas mimeografadas que na época circulavam entre a maioria dos grupos de teatro independente da América Latina. O documento era um esboço geral da teoria que depois, no começo dos anos 1980, se transformaria no elaborado método de criação coletiva do encenador colombiano. Baseados nessas parcas anotações, surgidas durante o estudo da peça *La Maestra* (A Professora) pelo

Teatro Experimental de Cali (TEC), dirigido por Buenaventura, os fundadores do *Malayerba* decidiram realizar a sua primeira montagem: *Robinson Crusóé*, uma adaptação do célebre romance de Daniel Defoe (1660-1731). Inventando o seu próprio método de trabalho participativo, e depois de um longo período de ensaios, conseguiram estrear o espetáculo no dia 12 de novembro de 1981, no Teatro Prometeu da Casa da Cultura Equatoriana. Foram quase dois anos de ensaios que contaram também com a participação dos atores equatorianos, Carlos Michelena e Lupe Acosta. Charo Francés relata que os trabalhos começavam logo pela manhã, com atividades práticas, e continuavam à tarde com estudos teóricos. Depois dos primeiros oito meses de atividade contínua, porém infrutífera, não conseguindo esboçar uma estrutura básica para a peça, instalou-se uma crise de criação no grupo. Foi então que, num ato corajoso, decidiram livrar-se das improvisações e das cenas trabalhadas até aquele momento. Tudo indica que só depois desse ato de desapego, o grupo conseguiu retomar o rumo do processo de montagem. Foi um esforço longo e exaustivo, porém fundamental, porque significou para o conjunto de atores a materialização daquela forma idealizada de trabalho, que eles tanto perseguiam. Além disso, o procedimento representou também a descoberta de uma nova maneira de pensar o grupo, que permitiu a reformulação das relações entre seus integrantes. O esforço coletivo serviu principalmente para criar uma sólida cumplicidade entre os fundadores do *Malayerba*. As diferenças surgidas entre eles durante a crise foram superadas pela generosa disposição para o experimentalismo por parte de todos os integrantes do projeto de montagem que, dessa forma, conseguiram transformar um romance, ícone do isolamento humano, em um espetáculo teatral divertido e participativo.

1.5. Procedimentos e repertório

Estudando o repertório das peças encenadas pelo grupo *Malayerba*, no período que vai de 1981 até 2010, encontramos três procedimentos básicos empregados na montagem dos espetáculos. Esses se alternam entre os espetáculos que foram concebidos por meio da criação coletiva, os que empregam textos de autores consagrados e os que surgiram na fase de consolidação de uma dramaturgia própria. Assim, as montagens transitam, por exemplo, da significativa primeira criação coletiva, *Robinson Crusóé* (1981), ícone da solidão humana escrito por Defoe, passando pelo teatro épico brechtiano com o *Senhor Puntila e seu criado*

Matti (1986), pelo esperpento³ *Luces de Bohemia* (1993) de Valle Inclán; até *Jardín de pulpos* (1992), *Nuestra Señora de las Nubes* (2000), *La razón blindada* (2005), *Bicicleta Lerux* (2007) e *De un suave color blanco* (2010), espetáculos concebidos a partir das peças de Aristides Vargas transformado no amadurecido dramaturgo do grupo.

Robinson Crusoe – No ano de 1981 o grupo começou suas atividades públicas com a montagem de *Robinson Crusoe*, empregando para tal esforço o método de criação coletiva. O espetáculo foi o resultado de um processo de trabalho pautado em improvisações, laboratórios práticos e nos escritos sobre criação coletiva do citado Enrique Buenaventura. A diretora do espetáculo, Charo Francés, defende a ideia de que a encenação foi produto da ousadia de quem ainda desconhecia o longo caminho que tinha de percorrer. Segundo ela, a montagem da peça significou um excelente pretexto para o *Malayerba* poder refletir sobre o sentido da sua nascente proposta artística, que valorizava desde o início a cooperação entre os integrantes do grupo. Serviu também para que a equipe de direção e os atores imaginassem possíveis soluções cênicas durante o processo de transposição da narrativa original à linguagem teatral. A montagem contribuiu principalmente para a realização de um exercício cênico que promoveu o trabalho integrado das diferentes fases do processo de criação de um espetáculo, centralizando no coletivo a responsabilidade total pela sua elaboração desde a criação das personagens, do texto dramático, do figurino, até a cenografia. “Fizemos tudo, tudo mesmo, fizemos o texto, os figurinos, a cenografia, tudo, nós criamos tudo” (CHARO FRANCÉS, 2004).

Mujeres – No ano de 1982 o *Malayerba* voltou-se para a discussão da condição feminina encenando o espetáculo *Mujeres* (*Mulheres*), criado a partir da peça *Tutta casa, letto e chiesa* (*Toda casa, cama e igreja*)⁴ de Dario Fo e Franca Rame. A peça abordava, na forma de monólogos, diversos aspectos da vida da mulher numa sociedade machista, dando destaque para os conflitos no lar, na cama e na igreja. Dessa vez, Charo Francés encarregou-se da

³ Esperpento: Experimento estético criado pelo dramaturgo espanhol Ramón del Valle-Inclán, da geração de 1898, “[...] caracterizado pelo uso do recurso grotesco da deformação hiperbólica de personagens e situações” segundo o crítico Juan Guerrero Zamora na sua *História do teatro contemporâneo* da Juan Flors-Editor, Barcelona: 1961. O expediente, de acordo com o escritor Valle-Inclán compreende o “rebatimento” do herói clássico por meio de imagens côncavas e convexas. Portanto, resulta do procedimento uma imagem sempre deformada e grotesca.

⁴ No Brasil, a diretora e atriz Denise Stoklos fez uma adaptação de quatro monólogos do original de Dario Fo e Franca Rame, intitulada *Um orgasmo adulto escapa do zoológico*, em 1983.

preparação dos atores e Aristides Vargas da direção do espetáculo. Essa montagem representou a primeira incursão na direção de Aristides Vargas que, na época, começava a indagar-se sobre o significado da interpretação teatral, o papel da direção e os caminhos da dramaturgia.

No final dos anos 1970 surgiram as minhas primeiras inquietações sobre dramaturgia. Perguntas que não conseguia responder naquela época. Só quando passaram um monte de anos, [quando] chegaram os anos 1990, consegui ter uma resposta prática. Mas tudo nasceu naquela época, naquela experiência. Especialmente [descobrir] quais eram os elementos ou níveis [constitutivos] que confluíam numa obra de teatro no momento em que acontece o fenômeno. Um era a direção, outro a interpretação dos atores e outro, no meu ponto de vista, a dramaturgia. (VARGAS, 2004)

Nessa segunda peça o grupo não contaria mais com a participação de Carlos Michelena, que saiu do *Malayerba* para fazer teatro de rua. O elenco ficou reduzido a quatro atores, mas a cena final da peça demandava a participação de muitos atores. Então, o que fazer? A solução foi convidar gente jovem para participar da montagem. Assim, os alunos que estavam realizando o laboratório de interpretação ministrado pelo *Malayerba* integraram-se prontamente ao projeto. Nessa montagem o grupo adaptou-se aos mais diferentes lugares de ensaio: aconchegantes casas de amigos, repartições públicas como a Casa da Cultura Equatoriana, galerias de arte, a Aliança Francesa de Quito ou mesmo a Escola de Teatro da Universidade Central do Equador. Apesar desse rodízio de salas de ensaio, o grupo conseguiu realizar uma oficina sobre as técnicas de Grotowski com um discípulo do mestre polonês, cujo nome infelizmente Charo não menciona em seu relato. Foi muito complicado administrar as diferentes expectativas criadas entre os integrantes do grupo, mesmo quando os problemas pareciam de fácil solução. Era algo parecido ao que acontece com o sonho de todo casamento, comenta Charo, o sonho sempre está vinculado à ilusão de algum dia ter uma casa própria, um espaço próprio.

Dídola, pídola, pon – Esse foi o único espetáculo infantil realizado pelo grupo, dirigido por Charo Francés. Era uma adaptação do *Higglety, Pigglety, Pop!* ou *La vida debe ofrecer algo más* (A vida deve oferecer algo mais), do escritor e ilustrador norte-americano Maurice Sendak (1928). A peça conta a história de uma inconformada cadelinha chamada Jennie que, mesmo possuindo tudo o que uma cadelinha pode possuir, teimava em querer algo mais; assim, um dia ela larga tudo e decide partir para viver novas aventuras. Curiosamente, a fundadora do *Malayerba* fala pouco sobre esse espetáculo no documentário *Malayerba Collection*. Isso nos leva a pensar que talvez o resultado do trabalho de adaptação não tenha

sido de seu agrado. Por outro lado, existem controvérsias com relação à data de estreia da peça; segundo o relato de Charo a peça teria sido o segundo espetáculo do grupo, portanto seria de 1982. Porém, segundo a cronologia estabelecida pelo *Hemispheric Institut Digital Video Library* no *Malayerba Collection*, esse foi o terceiro espetáculo do grupo o que significa que teria estreado no ano de 1983. De qualquer forma, a peça contou com a entusiástica participação dos jovens formandos do primeiro curso livre ministrado pelo laboratório teatral estabelecido pelo grupo *Malayerba*.

La fanesca (A fanesca) – Sobre esse espetáculo, apresentado em 1984, a pesquisadora equatoriana Consuelo Maldonado Toral aporta uma profusão de informações na sua dissertação de mestrado para a Universidade Federal da Bahia (UFBA). A respeito do nome da peça ela faz o seguinte comentário:

Fanesca, este nome bastante peculiar designa uma típica comida equatoriana: sopa feita de nove tipos de grãos andinos e preparada durante a Páscoa. [...] A Fanesca, [tanto] a montagem e o prato, reflete a pluralidade de culturas e a complexidade social que conformam o país. (MALDONADO, 2010, p. 4)

Em 17 de junho de 1984 *Malayerba* estreou o espetáculo *La Fanesca* com o auspício do Banco Central do Equador, o mesmo que dois anos antes tinha promovido a viagem de *Robinson Crusoe* pelo interior do país. O texto foi escrito por Maria Escudero (1926-2005), diretora argentina do Livre Teatro Livre de Córdoba, figura emblemática do teatro latino-americano, que na época também residia em Quito. O processo de criação durou sete meses e foi dirigido pela atriz Suzana Pautasso. Contou ainda com a participação dos ex-alunos do curso *Malayerba*: Kiko Denis, Amparo Valencia, Pancho Olmedo e Oswaldo Silva, além dos três fundadores do grupo. O espetáculo, construído a partir de improvisações sobre o texto-base de Maria Escudero, e utilizando máscaras semelhantes às da *Commedia dell'Arte*, consegue desenhar um jocoso painel sobre a pluralidade cultural equatoriana, condenando, por meio do riso e do recurso paródico, o complexo de inferioridade das classes dirigentes do país, como o demonstra o trecho proferido pelo personagem mestiço: “Se este país fosse governado por Napoleão, todos seríamos franceses, compatriotas, todos falaríamos francês, caminharíamos como os franceses, das nossas relações nasceriam ‘*Allons enfants de la patrie*’”. Essa imagem esnobe e ridícula contrasta com o monólogo de um vendedor ambulante que desfalece de fome na porta de um estádio: “São cinco Sucres [moeda local] senhor, cinco Sucres apenas, cinco Sucres ‘papito’[meu senhorzinho]. O senhor não percebe que estou morrendo? Que estou cheio de tanta esquina [...] O senhor não percebe que não

suporto mais ficar esperando na frente do estádio?” Mas a temática do excluído agonizante ante a mirada indiferente dos transeuntes tomaria um rumo diferente no próximo trabalho.

O Senhor Puntilla e seu criado Matti – A montagem da peça de Bertolt Brecht data de 1986. A preparação do espetáculo dirigido por Charo Francés propiciou o estudo da teoria do distanciamento e das técnicas brechtianas de interpretação, pesquisa na qual o grupo se empenhou de forma decidida como destaca Aristides Vargas. Nesse sentido, Vargas revela que o coletivo de atores costumava realizar estudos aprofundados sobre os autores que encenavam, e afirma que foi organizada uma espécie de escola Brecht, onde estudaram tudo sobre o autor alemão quando montaram sua peça, assim como uma escola Lorca quando encenaram *Doña Rosita*, de Federico Garcia Lorca. O grupo levou um ano e meio para realizar a montagem definitiva da peça de Brecht. O trabalho contou com a assessoria de sociólogos e historiadores, que ajudaram a contextualizar a época em que foi escrita a peça e a estudar a grande propriedade rural equatoriana que serviu de cenário à encenação. A investigação foi a mais rigorosa que fizeram até aquele momento e ajudou a organizar o próprio processo de trabalho do grupo. Não obstante, a teoria de Brecht não propunha fórmulas ou receitas a serem seguidas. O grupo experimentou, por conta própria, o distanciamento brechtiano ao promover o rodízio permanente entre atores e personagens durante todo o processo de ensaios, visando construir essas figuras dramáticas a partir de diferentes ângulos e perspectivas contraditórias. Como resultado desse exercício, todos os atores experimentaram todas as personagens e a compreensão da obra tornou-se mais abrangente.

Por outro lado, o tratamento do texto passou por um longo processo de adaptação para a realidade equatoriana, transmutando a original campina finlandesa na subdesenvolvida fazenda equatoriana, tendo como pretexto a diversidade de locais de ação propostos pela peça. O grupo realizou com louvor a “lição de casa” pesquisando em uma fazenda perto de Quito, onde ficaram estudando os mais diversos aspectos, desde a bela topografia da paisagem andina, passando pelos costumes ancestrais do homem dos Andes, até conhecer os detalhes da vida dissoluta dos proprietários de terras e os dissabores dos trabalhadores rurais, em sua luta pela sobrevivência. Essa investigação sociológica e histórica acabou repercutindo de maneira complementar na pesquisa teatral, ajudando o grupo *Malayerba* a entender melhor o seu próprio processo de trabalho. A partir desse novo e intenso procedimento, o trabalho passou a

ser encarado como uma totalidade expressiva, um lugar onde estão estreitamente vinculados os diversos aspectos do processo criativo. Vale dizer, o estudo teórico interagindo com a pesquisa de campo, que por sua vez estimulou a questão da interpretação dentro do âmbito da encenação épica, somando-se ao emprego do recurso narrativo como expediente dramático. O grupo conseguiu, dessa vez por conta própria, organizar uma turnê internacional com os espetáculos *Mujeres e Punita*, participando do Festival Ibero-Americano de Teatro em Cádiz, Espanha, em 1987.

Doña Rosita, la soltera (Dona Rosita, a solteira)– Peça de Federico Garcia Lorca, encenada em 1988, sob a direção de Maria Escudero, representou a última participação de Kiko Denis, que viajou para estudar na França e depois foi morar na Venezuela. O objetivo de Charo e de Aristides era estudar direção teatral com a Escudero e o convite à diretora do Livre Teatro Livre tinha esse objetivo. O grupo queria encontrar uma forma de dar continuidade aos seus estudos sobre encenação, pesquisa que já tinha focalizado o trabalho do ator enquanto um ser criativo e agora pretendia pôr em prática o papel da direção desvinculado da interpretação. Isso significava superar a confusão de papéis dentro e fora do palco, pois vinha se tornando cada vez mais difícil para Charo e Aristides dirigirem e atuarem no mesmo espetáculo. Os fundadores tinham a intenção de acompanhar o processo completo de direção, de fora. Eles acreditavam que a experiência serviria para ajudá-los a sistematizar uma metodologia própria. A ideia de ter uma diretora convidada surgiu em função dessa necessidade, uma vez que ela já tinha colaborado com o grupo, escrevendo o texto de *La Fanesca*. Mas a prática foi desastrosa, pois, segundo Charo Francés, Maria Escudero entendia tanto ou menos de direção que eles próprios. Em todo caso, parece que houve uma somatória de caos criativos: ao de *Malayerba* somou-se o da diretora convidada. Contudo, *Doña Rosita* participou dos festivais de Caracas e Bogotá. Nesse mesmo ano *Malayerba* organizou o seu Laboratório Teatral permanente, que era itinerante, pois o grupo ainda não possuía um espaço próprio, razão pela qual as aulas eram ministradas nos mais diversos lugares.

Galería de Sombras Imaginarias (Galeria de sombras imaginárias) – No ano seguinte, em 1989, o grupo *Malayerba* amargou o seu mais rotundo fracasso de público e de crítica. O espetáculo era uma seleção de cenas das peças *Fausto*, de Goethe; *O pequeno retábulo de Dom Cristovão*, de Federico Garcia Lorca; e *Ubu Rei*, de Alfred Jarry. Todas adaptadas por Aristides Vargas com o nome enigmático de *Galería de Sombras Imaginarias*.

O público, que antes acompanhava o grupo, dessa vez ausentou-se do *Teatro Malayerba*. Em uma das noites apenas sete pessoas assistiam à peça, e entre elas havia um jornalista crítico teatral. No final do espetáculo esse jornalista interpelou o grupo, dizendo que eles não tinham o direito de fazer uma coisa dessas, porque a peça tinha provocado uma forte dor no seu fígado. Mas para Charo foi um belo fracasso que, em contrapartida, promoveu uma significativa transformação do grupo. O insucesso teria provocado os primeiros contatos com o universo dramático de Aristides Vargas e teria funcionado como um catalisador das mudanças no interior do *Malayerba* que, a partir de então, afasta-se da linguagem realista e começa a pesquisar pela primeira vez, de maneira consciente, o conceito de espaço vazio, próximo da proposta do diretor inglês Peter Brook.⁵ Esse lugar seria preenchido a partir da memória, da trajetória histórica de seus integrantes e, principalmente, da rememoração poética do dramaturgo que estava começando a nascer no interior do *Malayerba*.

Añicos – Em 1990 Suzana Pautasso comunicou ao grupo o seu desejo de realizar um espetáculo solo e foi escolhido o monólogo *Añicos (Cacos)*, do autor equatoriano Wuilo Ruales. O espetáculo foi realizado na Casa de La Peña, no centro histórico de Quito, um belo e centenário casarão colonial que emprestava suas janelas e balcões como cenário natural para o monólogo da vizinha, a protagonista da peça, observada pelo público que assistia do pátio interno da casa na condição de *voyeur*. Depois de trabalhar com um texto equatoriano, que não correspondia ao tipo de linguagem que o grupo queria experimentar, o próximo passo foi dado na direção de promover uma dramaturgia própria, mais próxima do que seria o estilo expressivo do *Malayerba*. Esse intento já havia começado na primeira montagem do grupo, *Robinson Crusoe*, quando Charo ficou encarregada de fixar o texto que brotava das intermináveis improvisações. Parece que para ela a experiência foi calamitosa, chegou a escrever dezessete versões para uma única cena, sem conseguir agradar aos atores participantes da empreitada. Depois de certo tempo, diante das constantes reclamações do grupo pela falta de uma dramaturgia própria, ela desafiou o “negro” (termo carinhoso para designar amigo ou parente de pele escura e traços indígenas) Aristides a escrever um texto e dar fim às reclamações.

⁵ Para Peter Brook, pode-se “[...] tomar qualquer espaço vazio e chamá-lo de cenário desnudo. Um homem caminha por esse espaço vazio enquanto outro o observa, isso é tudo que se precisa para realizar um ato teatral” (BROOK, 1973, p. 09).

Francisco de Cariamanga – Já há algum tempo, Aristides Vargas tinha em mente fazer uma adaptação do *Woyzeck*, de Georg Büchner. Dessa vez, no ano de 1991, Aristides decidiu aceitar o desafio de Charo e concretizar o velho sonho de adaptar a peça do precursor do expressionismo. Assim, acabou criando o seu primeiro texto teatral, *Francisco de Cariamanga*. A peça tinha como cenário a fronteira entre Equador e Peru, dentro do contexto histórico da guerra de 1941 e das eternas desavenças territoriais entre ambos os países. A desintegração física e mental do germânico soldado Woyzeck atingiu a alma do seu duplo, Francisco, o miserável recruta equatoriano. A versão de Vargas recria o poder simbólico da poesia de Büchner, transportando a fábula da peça para um lugar de inimaginável solidão e traduz o diálogo telegráfico do original em uma linguagem tragicômica que deixa em evidência a perda irremediável da condição humana. Essa fragilidade inerente a todo ser humano permanecerá como uma constante nos textos posteriores de Aristides Vargas. Além de ser uma peça cuja montagem coincidia com o quinquagésimo aniversário da guerra entre o Equador e o Peru, o que deve ter ajudado na procura por patrocínio, a obra falava também sobre a repressão exercida pela tradição, o cotidiano e os costumes sociais no corpo do indivíduo comum, submetido ao treinamento militar. Francisco/Woyzeck era cobaia de uma professora/cientista muito interessada no estudo do comportamento do homem latino-americano.

Luces de Bohemia – O próximo trabalho do grupo consistiu na montagem de um clássico da modernidade espanhola, em português *Luzes de Bohemia*, do autor galego Don Ramón del Valle-Inclán, o cáustico inventor do esperpento teatral. Acreditamos que essa peça serviu para o *Malayerba* retomar o trabalho com autores próximos da sua proposta estética, fazendo dessa vez uma ponte criativa entre a linguagem onírica do espetáculo anterior e a deformação metafórica da realidade que encontramos no gênero criado por Valle-Inclán. Nesse novo trabalho *Malayerba* contou com uma nova configuração, pois Suzana Pautasso tinha deixado o grupo no início dos ensaios de *Jardín de pulpos* e não chegou a estreitar a peça. Novos integrantes ingressaram no coletivo, dispostos a ensaiar *Luces de Bohemia*. Foram eles: Ximena Ferrin, Carmen Vicente, Carlos Valencia, Francisco Olmedo, Gerson Guerra e Susana Nicolalde. E foi convidado um novo diretor, Wilson Pico, antigo amigo do grupo e pioneiro da dança contemporânea equatoriana, que também se encarregou do trabalho plástico dos corpos em cena. Charo afirma que a experiência com Wilson Pico foi ótima, “[...] queríamos que o trabalho com os corpos fosse significativo e Wilson sabia disso muito mais

do que ninguém. [...] Aprendemos muito com ele sobre [o trabalho] do corpo no espaço” (FRANCÉS, 2004).

Jardín de pulpos – A montagem de *Jardín de pulpos* (*Jardim de polvos*), em 1992, certamente constituiu-se em um marco na história do *Malayerba*, representando o início do que poderíamos denominar como a terceira fase de trabalho ou o momento de reconhecimento nacional e internacional. Segundo o relato de Aristides Vargas no documentário já citado, *Jardín* proporcionou ao grupo um merecido reconhecimento, premiando dessa maneira o esforço coletivo e servindo para ele próprio como um importante incentivo que o levaria a prosseguir com a função de dramaturgo do *Malayerba*. É a partir do sucesso dessa peça que Aristides Vargas deixaria de fazer adaptações de outros autores e começaria a escrever suas próprias histórias, que eram ao final as histórias do grupo. A peça começou como um conto. Ele afirma que era apenas uma fábula com espaços narrativos vazios, que acabaram sendo preenchidos durante o processo de montagem com a participação dos outros atores do grupo.

Jardín de pulpos acabou sendo um texto muito bem estruturado: o retrato de um país imaginário que acreditamos conhecer, mas o esboço dessa realidade é desprovido de qualquer regionalismo tornando-se, dessa forma, um território alegórico e universal. Encontramos, na página 36 do número 106 da revista cubana *Conjunto*, a reprodução de uma série de comentários elogiosos publicados pela imprensa latino-americana junto com a publicação integral da peça. No jornal *Hoy* (*Hoje*) de Quito, de 31 de dezembro de 1993, a crítica Natasha Salguero escreveu que a proposta mais importante do ano “[...] foi encenada pelo grupo *Malayerba* [...] constituindo o mais sério aporte para o teatro nacional enquanto idealização, trabalho de conjunto, dramaturgia, direção, interpretação e aprofundamento da problemática equatoriana contemporânea”. Wilson Escobar Ramirez escreveu no jornal *La Patria* (*A Pátria*) de Manizales, Colômbia, em 23 de outubro de 1994, que a peça “[...] tem como suporte uma dramaturgia inteligente que reconhece o ator como o único instrumento capaz de habitar o espaço cênico”. E no diário *La Jornada* (*A Jornada*) da Cidade do México, de 16 de maio de 1995, encontramos a excelente frase de Patrícia Vega destacando que se trata de “[...] uma teatralidade poética que consegue entrar na alma da gente”. No mesmo número da citada revista cubana, Aristides Vargas escreveu um belo artigo intitulado *Una pieza contra el olvido* (*Uma peça contra o esquecimento*). Nele resume a fábula da obra como a história de um homem que tendo perdido a memória consegue recobrá-la, reconstituindo

fatos fundamentais da sua vida por meio de sonhos. Essa luta contra o esquecimento traz de volta a lembrança daqueles que desapareceram, imaginando um mundo mais justo, para que seu legado não fique reduzido apenas às páginas policiais dos jornais, senão para que eles vivam eternamente felizes no jardim das utopias. Charo Francés afirma que a peça tratava, ao mesmo tempo, do Equador, da América Latina e de cada um dos integrantes do grupo. Para ela era a primeira vez que o “negro” Vargas falava sobre o que tinha acontecido em seu país durante a ditadura Argentina, dos anos 1970. Perseguição, tortura e assassinato de opositores, também conhecida como a guerra suja que dizimou a juventude latino-americana inconformada daquela época.

Pluma y Tempestad – No ano de 1995 Aristides Vargas escreveu *Pluma y Tempestad* (*Pluma e Tempestade*). Foi seu primeiro exercício sobre o tema do exílio, mas o fez incorporando todas as formas de exílio vivenciadas e relatadas pelos integrantes do *Malayerba*. Charo Francés afirma que nesse espetáculo o mais interessante foi que todos os integrantes do grupo, os novos e os antigos, transformaram-se no protagonista da peça. O texto final foi escrito exclusivamente por Aristides Vargas, mas contou com a ativa participação do coletivo. Assim o trabalho acabou estabelecendo uma única história que pertencia a todos e falava por todos. O protagonista coletivo, Pluma, apresenta-se dizendo que ele é pelo menos alguma coisa, leve, mas alguma coisa ao fim, porque existem outros, lamenta-se, que não são simplesmente nada. Ele chegou ao mundo na escuridão quando os pais dormiam e depois de reconhecer o céu e a terra, declara que se tivesse sabido o que lhe esperava não teria chegado a este lugar fedorento. Pluma nasceu e cresceu nos abismos do tempo, levou poucos minutos para ter o aspecto que ostenta, sabe que sua aparência não é das melhores, mas intui que para este mundo não carece de nada melhor. Saindo da escuridão do ventre materno vai diretamente para a escuridão das ruas noturnas. Ao enumerar seus pertences, cabeça, coração e pés, lança seu grito primordial, clamando pela mãe. A orfandade de Pluma remete invariavelmente à orfandade do homem contemporâneo, perdido na solidão das cidades. A pesquisadora equatoriana já citada, Consuelo Maldonado Toral, atribui a sua identificação com o monólogo inicial de Pluma como sendo a motivação principal que a levou, treze anos depois de assistir a peça no Teatro da Universidade Central de Quito, a escrever sua dissertação de mestrado sobre o trabalho do grupo *Malayerba* para a Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia em 2010. A força da peça também atingiu um antigo integrante do grupo, o cenógrafo José Rosales, o Pepe, que revelou a sua escondida vocação

para ser ator. Eu também sou Pluma, teria confessado para Charo Francés que o interpelara por conta das inesperadas lágrimas que tomaram conta dele no meio de um ensaio, que ele assistia na condição de colaborador como artista plástico.

La edad de la ciruela – A peça, em português *A idade da ameixa*, escrita em 1996, representa o intercâmbio epistolar entre duas irmãs, Celina e Eleonora, em que uma conta à outra os detalhes da agonia da mãe doente. Mas as cartas vão tratando de outros assuntos também, como a infância, a adolescência e a época adulta de ambas. No texto, a memória reconstrói o convívio tragicômico com as tias e com as avós, em um universo familiar totalmente matriarcal. As lembranças do passado materializam-se em cenas cheias de poesia, solidão e afeto, deixando em evidência a capacidade artística que possui Aristides Vargas para perceber e expressar os meandros da sensibilidade feminina, sem empregar qualquer tergiversação de caracteres. Sobre esse assunto Charo Francés comenta que existem alguns dramaturgos como Aristides Vargas “[...] que tem um conhecimento visceral da mulher, tem um olhar que não é paternal, acredito que é um profundo conhecimento da mulher”. (FRANCÉS, 2004). No Brasil a peça foi montada em 2003, com o nome de *A idade da ameixa*, pela *Companhia Cangaral* de Belo Horizonte, e apresentada no Teatro Tucarena de São Paulo em 2005, dirigida por Guilherme Leme.

El agitado paseo del señor Lucas – A peça, em português *A agitada caminhada do senhor Lucas*, apresenta um estudo sobre as ações cotidianas do senhor Lucas, um homem pacato que sai da sua casa para trabalhar pela manhã e volta à noite para descansar. Nesse prosaico dia a dia não existem maiores surpresas, mas como sempre há um dia em que as coisas saem do lugar, tudo começa a dar errado e instala-se um caos infernal. A partir desse momento, inicia-se um processo de dúvidas e questionamentos que leva o senhor Lucas a refletir sobre a vida pacífica e harmoniosa a que estava habituado. Interroga-se sobre o poder dos meios de comunicação que impingem aspirações ilusórias às pessoas comuns. O medo toma conta do senhor Lucas, que não consegue entender qual é o engenho misterioso que movimentava um brinquedo de criança, um carrinho a controle remoto. Chega a se perguntar qual é o mecanismo que determina o movimento dos homens nas suas vidas miseráveis e conclui de maneira pessimista que não passamos de brinquedos de plástico manipulados por um Deus que talvez também seja de plástico. A peça insere-se na linha de pesquisa do teatro popular, desenvolvida pelo grupo *Malayerba* junto aos setores de classe e às organizações

comunitárias da cidade de Quito. A estreia de *El agitado paseo del señor Lucas* aconteceu em 1997 e o texto foi construído mediante processo misto de criação coletiva e assinatura autoral de Aristides Vargas.

Nuestra Señora de las Nubes – Com *Nuestra Señora de las Nubes* (Nossa Senhora das Nuvens) a trajetória do *Malayerba* transformou-se em um espaço que permitia diferentes formas de encaminhamento para as propostas de trabalho desenvolvidas pelo coletivo. Era um espaço artístico democrático, que dava voz e voto aos seus participantes, onde os atores propunham textos, cenário, figurinos, iluminação, apropriando-se do processo de criação teatral como um todo. De uma forma muito peculiar, o grupo estava assentando as bases de uma vertente latino-americana da técnica denominada de dramaturgia do ator, cuja autoria é atribuída por alguns estudiosos ao discípulo mais notável de Grotowski, o italiano Eugenio Barba. Mas é importante mencionar que no teatro popular o ator de rua sempre foi um dramaturgo, impelido a isso pelo concreto fluxo de troca a que estava submetido. Desse modo, o conceito contemporâneo apenas batizou aquilo que a experiência popular sempre fez. Em todo caso, a peça que proporcionou o reconhecimento definitivo do grupo *Malayerba* dentro e fora do Equador, assim como também o de Aristides Vargas como dramaturgo, foi *Nuestra Señora de las Nubes*, o segundo exercício sobre o exílio, montada em 1999, no limiar do século XXI. Entendemos que essa peça encerrou um período de trabalho muito fecundo para o grupo, ao mesmo tempo em que sinalizou o amadurecimento de seus integrantes, transformando-o no grupo mais representativo do teatro equatoriano contemporâneo.

O segredo do sucesso da peça talvez esteja no fato de ser uma história de lembranças e esquecimentos reais dos fundadores do grupo, Charo Francés e Aristides Vargas, que foram poeticamente expostos pela linguagem teatral, propiciando o compartilhamento estético de outros homens e mulheres de qualquer lugar do planeta que experimentaram alguma forma de exílio durante suas vidas. É muito significativo que o *Malayerba*, depois de vinte anos de árduo trabalho, encontre o caminho de volta para suas origens com essa peça de cunho memorialista, rememorando a situação de expatriados dos seus fundadores. A passagem do tempo os tornou experimentados atores e diretores donos de uma dramaturgia própria que hoje consegue falar sobre sua antiga condição de exilados de uma forma bela, serena e contundente. Não podemos deixar de mencionar a esplêndida contribuição musical de Alberto Caleris, músico argentino residente no Equador, que criou temas especiais para o espetáculo.

A peça foi montada em São Paulo pelo grupo *Conexión Latina*, no Teatro de Arena Eugênio Kusnet da Funarte. Mais adiante analisaremos em detalhe *Nuestra Señora de las Nubes*, fazendo um estudo comparativo com *Borandá* de Luís Alberto de Abreu.

El deseo más canalla – A próxima peça do grupo, em português *O desejo mais canalha*, produzida no ano 2000, deu continuidade ao processo de trabalho baseado na dramaturgia do ator. Charo Francés relata que os atores e as atrizes do grupo improvisavam uma sequência de cenas para as quais Aristides Vargas criava o texto. O espetáculo foi o resultado do que poderíamos chamar de técnica mista, onde o processo de criação coletiva ficou amalgamado com os procedimentos narrativos próprios da dramaturgia do ator. A fábula da peça conta sobre um grupo de seres imaginários, talvez poetas, que se encontram todos os dias em uma biblioteca, também imaginária, para intercambiar impressões e, sobretudo, fugir da chuva de cinzas provocada por um vulcão em constante erupção. É difícil deixar de comparar a situação da peça com o retrato do próprio coletivo como sendo um grupo de artistas que se encontra diariamente para tecer seus sonhos criativos no interior de um território chamado Casa *Malayerba*, ou mesmo de um continente latino-americano que se encontra em estado de permanente ameaça de explosão. Uma das personagens afirma desafiante: “[...] não interessa que chova cinzas lá fora, nesta biblioteca nós continuamos imaginando”.

La muchacha de los libros usados – A peça, em português *A garota dos livros usados*, foi encenada em 2003. Segundo Aristides Vargas, durante o processo de montagem da peça o coletivo não percebeu o grau de violência e degradação que estava sendo liberado pela temática. Por outro lado, a montagem serviu para consolidar a excelência da prática teatral alcançada pelo grupo. Foi essa consolidação do ofício do ator, desprovida de preconceitos, que permitiu desenvolverem aquela história sórdida e subterrânea na qual estava inserida *La muchacha*: um mundo que a maioria dos espectadores prefere esquecer, mas que inegavelmente subsiste na sua imaginação. Charo Francés comenta que algumas cenas um tanto violentas a inquietaram um pouco no início dos trabalhos, mas depois superou a rejeição, enfrentando as cenas de maneira terapêutica. A ideia da peça surgiu em Berlim, quando o grupo foi convidado para ministrar uma oficina sobre seu método de trabalho. A cidade revelou-se para eles como um lugar que abrigava pessoas e edifícios no passado, mas que hoje eles só existiam na memória dos sobreviventes da guerra. Quando o grupo encontrou

uns livros de fotografias, com operários alemães e famílias de emigrantes do começo do século XX rumo a América, ficou impressionado ao ponto de sentir a necessidade de falar sobre essas fotos. O trabalho não pretendia falar sobre a vida dos emigrantes alemães, porém sobre as fotos tiradas deles, mais sobre a ideia do que significa o registro fotográfico do que sobre as pessoas retratadas. Vargas selecionou algumas fotos de crianças que o tinham tocado sobremaneira e as mostrou ao grupo propondo dar uma existência própria, voz e movimento a essas imagens. Desde sua fundação o *Malayerba* encorajou seus participantes a terem uma atitude favorável à experimentação teatral, aqui não seria diferente. A montagem no início não tinha qualquer pretensão feminista, mas no final acabou tendo, na medida em que falava sobre a crueldade exercida contra a mulher na família e no casamento.

Donde el viento hace buñuelos – Escrito em 2003, o texto *Onde o vento faz bolinhos* trata de uma profunda e longa amizade nascida em 1994, na cidade de Manizales, Colômbia, entre a atriz espanhola Charo Francés e a atriz porto-riquenha Rosa Luisa Márquez. Foi uma amizade muito peculiar que superou distâncias e desencontros, pois uma morava no Equador e a outra em Porto Rico; elas só se encontravam nos festivais de teatro de que participavam. Os ensaios aconteciam em Madri, Caracas, Berlim, Paris, no lugar em que elas conseguiam se encontrar. A estreia foi no Festival de Teatro Hispânico de Los Angeles. A peça conta a história de duas amigas, Catarina e Miranda. A primeira está agonizante, mas elas se encontram no reino do afeto, em um território imaginário: um hospital, onde o tempo e o espaço foram abolidos. O título da peça em espanhol tem duplo sentido, alude ao popular bolo de farinha recheado de mel da sobremesa espanhola e ao mesmo tempo ao cineasta surrealista Luís Buñuel. Miranda, a amiga que está de visita, conta que criou um cachorro imaginário ao qual deu o nome de “Buñuelo” para acompanhá-la na sua solidão, porque as freiras da escola onde estudava descobriram que ela gostava dos filmes de Buñuel e a botaram de castigo por isso. Apesar de Aristides Vargas falar sobre essa peça como uma simples conversa entre amigas, sem qualquer pretensão de ser transcendental, o jogo dialógico da peça revela questões maiores, como as fissuras traumáticas das relações familiares, a falência dos casamentos, as diversas formas de opressão vivenciadas pelas mulheres, o peso da religião na educação das pessoas, o medo da morte e a brevidade da vida.

El Lazarillo de Tormes (*O Lazarilho de Tormes*) – Em 2004 o grupo *Malayerba* recriou um clássico da literatura espanhola do Século de Ouro, o romance picaresco *El*

Lazarillo de Tormes, de 1554, que relata a vida e as desventuras do pícaro que dá nome à narrativa anônima. Na versão de Aristides Vargas o título alude à fusão do tema bíblico da ressurreição de Lázaro com as “agonias” que sofre o Lazarillo, o ardiloso criado e guia de cegos e outros patifes, para conseguir sobreviver em um meio que lhe é totalmente adverso. O nome do espetáculo remete pela sua extensão aos utilizados no século XVI: *De como moría y resucitaba Lázaro, el Lazarillo* (*De como morria e ressuscitava Lázaro, o Lazarilho*). Dessa vez, o dramaturgo e o grupo tiveram de trabalhar a partir de uma estrutura narrativa estabelecida mais de quatro séculos atrás e possuidora de uma singularidade linguística onde predomina o tom popularesco e a voz coloquial da época. Isso influenciou parte do processo de adaptação à realidade latino-americana, os levou a trabalhar formas e modismos do espanhol falado nas Américas junto com antigas expressões castelhanas. Outro aspecto marcante foi a recriação bastante livre do espaço e do tempo narrados no original, esses elementos foram ressignificados cenicamente, permitindo uma divertida leitura contemporânea. Por exemplo, a cena do primeiro patrão de Lazarillo, o mendigo cego que ensina ao astuto rapaz a pedir esmola em inglês aos turistas. Essa referência à língua anglo-saxônica certamente não existe no original, mas a licença poética que se permite Aristides Vargas provoca não só o riso do público por causa da situação inescrupulosa na qual estão envolvidas as duas personagens, como também pela evidente alusão à dolarização vigente na economia equatoriana. Devido a que o texto original não se propõe realizar um estudo psicológico das personagens que descreve, na medida em que se trata de um jogo cômico muito próximo das personagens da *Commedia dell’Arte*, a montagem acabou construindo uma divertida comédia de situações e embustes com destaque para a figura do serviçal enquanto um ser social. Por outro lado, o espetáculo representou para o *Malayerba* a retomada de suas raízes linguísticas junto ao estabelecimento de um clima de total liberdade criativa.

Segundo afirma Charo Francés, o “negro” Aristides praticamente não teve que dirigir a peça, ele permitiu aos atores criarem livremente as personagens e as situações do enredo, sugerindo aos comediantes que se entregassem com alegria e determinação ao jogo da representação teatral sem maiores preocupações técnicas. Claro que é preciso relativizar esse comentário. O aparente abandono de qualquer metodologia não pode ser entendido ao pé da letra; afinal, trata-se de um coletivo que na época da montagem acumulava nada menos que vinte e cinco anos de experiência. Acreditamos que a grande qualidade do espetáculo consistiu em mostrar uma falsa precariedade que encobria uma estrutura artística sofisticada,

repleta de desconstruções narrativas, de jogos temporais e potentes imagens cênicas que incendiava a imaginação dos espectadores.

La razón blindada – No ano de 2005 estreia a peça *La razón blindada* (*A razão blindada*). Nela tem continuidade o jogo da intertextualidade do romance clássico espanhol com a realidade latino-americana. A peça surgiu de um pedido e de uma viagem. O pedido partiu da solicitação do Festival de Teatro Clássico de Almagro, Espanha, que incumbiu Aristides Vargas de escrever uma peça sobre *El Quijote* (*O Quixote*) de Miguel de Cervantes (1547-1616). Já a viagem aconteceu em 2004, reconstruindo a trajetória que era feita pelo seu pai para visitar seu irmão Chico Vargas, que se encontrava detido numa prisão da Patagônia argentina durante a ditadura. No contato com seu irmão e outros presos políticos libertados, Vargas ficou sabendo que os detentos faziam teatro dentro da cadeia de uma forma muito peculiar. Dois prisioneiros/atores sentavam frente a frente e falavam o texto de uma peça para outros dois prisioneiros/público assistirem sentados em uma mesa próxima. Os prisioneiros tinham de ficar sempre alertas à aparição intempestiva dos guardas.

A posterior encenação do espetáculo pelo grupo *Malayerba* incorporou com extraordinário engenho esse jogo de sobrevivência dos presos políticos de Rawson. Aristides Vargas indica outra influência no jogo intertextual que o ajudou a escrever a peça, o conto *A verdade sobre Sancho Pança* de Franz Kafka (1883-1924). No conto é Sancho Pança quem inventa Dom Quixote como seu herói e salvador. A peça apresenta dois prisioneiros, De La Mancha e Pança, que em determinados momentos contam a história do Quixote e em outros falam das suas desventuras enquanto são constantemente vigiados por guardas invisíveis. Dessa forma, as figuras lendárias de Dom Quixote de La Mancha e do seu fiel escudeiro Sancho Pança fundem-se na aparência humana dos presos políticos e servem como veículo de evocação da desventurada história dos militantes de esquerda encarcerados por defender seus “sonhos impossíveis”, no contexto das recentes ditaduras do continente.

Bicicleta Lerux, apuntes sobre la intimidad de los héroes – Em 2007 o grupo montou *Bicicleta Lerux, apuntes sobre la intimidad de los héroes* (*Bicicleta Lerux, anotações acerca da intimidade dos heróis*), uma peça livremente inspirada na mitologia grega, cujo argumento centra-se nas lembranças, nos aborrecimentos e na solidão infinita de um Ulisses contemporâneo, perdido na mesmice da vida prosaica. O anti-herói da história enfrenta a odisseia pessoal de organizar as suas lembranças, com o detalhe revelador de que o Ulisses

moderno do *Malayerba* nunca sai fisicamente da sua casa. O protagonista transita alucinado à procura por Lerux nas rodas da sua bicicleta/memória entre a sala, a cozinha, o banheiro e as paredes da casa onde mora. Mas quem é Lerux? Uma pessoa, um lugar, uma ideia? Não sabemos. Por outro lado, a paciente Penélope original é parodiada como a representação da mulher imersa em um vasto mar de futilidades. Longe de recriar o clássico mito grego, a peça apresenta a viagem à procura por Lerux como sendo um percurso pela topografia humana da memória, vislumbrando dramáticas cordilheiras e campos de felicidades.

Análisis perfecto dado por um loro – Em agosto de 2007 Santiago Villacís, ator, diretor e professor do grupo, dirigiu *Análisis perfecto dado por um loro* (Análise perfeita dada por um papagaio), um texto curto de Tennessee Williams (1911-1983). A peça trata sobre a falta de comunicação produzida pela relação desgastada entre duas amigas muito próximas. Paty e Flora, duas mulheres maduras, marcam um encontro em um bar na cidade de Saint Louis, onde participam de uma convenção nacional, para comemorar os vários anos de amizade que as unem. No início a conversa gira em torno de temas aparentemente superficiais e depois avança expondo os verdadeiros sentimentos e os profundos conflitos que existem no convívio das amigas. A revelação do verdadeiro sentido da amizade no universo feminino corre por conta das entrelinhas, daquilo que não é revelado no diálogo entre elas que, invariavelmente, falam sobre os homens idealizados que gostariam de ter. É o retrato tragicômico de duas mulheres imersas em uma profunda solidão, incapazes de lidar com a alteridade e que teimam em não reconhecer a perda das suas ilusões juvenis. As atrizes do grupo encarregadas de defender essas personagens foram Cristina Marchán interpretando Paty e Manuela Romolerux no papel de Flora.

De un suave color blanco – O grupo *Malayerba* participou do Festival de Cádiz 2010 com o espetáculo *De un suave color blanco* (De uma suave cor branca). A pesquisadora Consuelo Maldonado, participante das oficinas orientadas para a criação do espetáculo em 2009, informa que a peça foi inspirada nos contos, *Un hombre muerto a puntapiés* (Um homem morto a pontapés), *La doble y única mujer* (A dupla e única mulher), *Debora, Luz lateral* (Débora, Luz lateral) e *El antropófago* (O antropófago) do escritor equatoriano Pablo Palácio (1906-1947), autor de uma única peça teatral, o “drama narrado” *Comedia inmortal* (*Comédia imortal*). O processo consumiu três meses de trabalho do grupo. Os ensaios, comandados por Aristides Vargas, empregavam o método de criação coletiva a partir das

improvisações sobre os textos, apreendida pelos atores que, na sua maioria, tinha realizado o *Laboratório Casa Malayerba* de três anos de duração. Os textos originais aproximam-se do esperpento de Valle-Inclán e tratam do assassinato de um homossexual estrangeiro em um beco da cidade de Quito; das desventuras de duas irmãs xifópagas que morrem ao completar 21 anos ao saírem de casa; da fragilidade de um militar que se sente perseguido por ele mesmo e que finalmente evoca a presença de uma mulher imaginária que é “de uma suave cor branca”; do fato bizarro de um açougueiro antropófago que é exposto à curiosidade pública na cadeia por ter comido o próprio filho; da punição de um homem sifilítico que crava alfinetes no seu coração por ter contaminado muitas mulheres; da dor de um filho órfão que não encontra o túmulo da mãe morta no cemitério e envelhece até morrer em um único dia.

1.6. À maneira de epílogo provisório

Em 2011, depois de trinta anos de trabalho ininterrupto, o *Teatro Malayerba* contabiliza vinte e cinco peças encenadas, mais de cinquenta participações em festivais no mundo inteiro, tendo atingido um público estimado em centena de milhares de espectadores. Recebeu também inúmeras premiações dentro e fora do Equador, a título da excelência de suas realizações que o qualificam como um admirável representante do teatro latino-americano contemporâneo. O grupo possui hoje uma sede própria, a *Casa Malayerba*, que funciona como teatro, biblioteca e escola, conta com um laboratório permanente de interpretação teatral e uma publicação periódica, a revista de pesquisa e debates *Hoja de Teatro*. O extenso repertório do grupo é o fiel expoente das suas inquietações artísticas, políticas e sociais, tendo sido elaborado por meio de três procedimentos principais e um recurso complementar, a saber: o método de criação coletiva, a montagem de textos de autores consagrados, uma dramaturgia originada no âmbito do grupo e o emprego de uma técnica mista, que resulta da combinação dos procedimentos anteriores.

Malayerba realiza ainda trabalhos de cooperação e supervisão com grupos “irmãos” do continente, dentre os quais podem ser destacados: *La Trinchera* do Equador, *Sudakaribe* de Porto Rico e *Justo Rufino Garay* da Nicarágua; além de possuir estreitos laços de amizade com o *Teatro Experimental* de Cali e *La Candelaria* da Colômbia; *Yuyaschkani* do Peru e *El Galpón* do Uruguai. No programa da peça *La muchacha de los libros usados* (2003) o grupo define-se juridicamente como uma associação cultural sem fins lucrativos, e registra sua

participação em festivais internacionais em diversos países como Venezuela, Colômbia, Chile, Brasil, Peru, Bolívia, Uruguai, Argentina, Nicarágua, El Salvador, Porto Rico, Estados Unidos, República Dominicana, Cuba, Panamá, Espanha, França, Portugal e Alemanha.

2. *A Fraternal Companhia de Arte e Malas-Artes*

2.1. Amizade singular em contexto adverso

A criação da *Fraternal Companhia de Arte e Malas-Artes* foi o resultado de uma amizade singular em um contexto adverso. A fundação da companhia aconteceu na última década do século XX, mais precisamente no início dos anos 1990, na época em que o mundo assistia ao colapso da União Soviética, ao horror da primeira Guerra do Golfo, e à chamada globalização da economia mundial. No Brasil, o Plano Collor, em 16 de março de 1990, confiscava a poupança dos cidadãos em nome da “retomada do desenvolvimento nacional”, provocando uma das mais terríveis recessões vistas no país. Dois anos mais tarde a sociedade civil conseguiria impugnar o mandato do repudiado presidente, por meio de uma ampla mobilização dos diversos setores da população que ficou conhecida como o movimento dos “caras pintadas”. Porém, o malfadado plano econômico já havia provocado efeitos devastadores nas finanças brasileiras e suas consequências tinham repercutido também na área cultural da pior forma possível. Os orçamentos das instituições governamentais foram reduzidos drasticamente em resposta à política de contenção de gastos e de enxugamento do Estado. Na época, o Ministério da Cultura, criado em 1985, acabou transformado em órgão atrelado à Presidência da República, o que provocou uma enorme desordem administrativa que quase paralisou a produção cultural do país.

Dentro desse contexto histórico bastante desalentador surgiu, na cidade de São Paulo, uma iniciativa singularmente agregadora, que teve a ousadia de inventar um caminho próprio para enfrentar a desordem generalizada no âmbito do teatro independente paulistano. Essa iniciativa consistiu na fundação da *Fraternal Companhia de Arte e Mala-Artes*. É importante destacar que o nascimento da *Fraternal* propiciou o reencontro de antigos parceiros de ofício e de militância teatral dispostos a retomar e amadurecer propostas vinculadas à pesquisa sobre teatro popular, esboçadas por eles em trabalhos anteriores. Assim, no ano de 1993, o diretor teatral Ednaldo Freire e o dramaturgo Luís Alberto de Abreu, que tinham sido parceiros no movimento estudantil secundarista da década de 1960, fundaram a *Fraternal Companhia de*

Arte e Malas-Artes na capital paulistana. O objetivo que os unia era o de constituir um coletivo que lhes permitisse realizar um estudo sério e atualizado sobre os fundamentos da comédia popular brasileira. Inicialmente, a *Fraternal* contou com a participação dos atores amadores provenientes do *Grupo Teatral da Associação Desportiva e Cultural*, ADC Siemens,⁶ grupo dirigido por Freire, dedicado à atividade teatral com patrocínio empresarial, que posteriormente se tornou independente e enveredou para o profissionalismo. Atores vindos de outras experiências incorporaram-se depois da fundação; é o caso da atriz Mirtes Nogueira, que integrou a primeira formação da *Fraternal* e tinha acabado de deixar o curso de interpretação do Teatro Escola Macunaíma. Em 1999 somaram-se outros dois atores, Aiman Hammoud, vindo do Teatro Aplicado, e Edgard Campos, proveniente do *Centro de Pesquisa Teatral* do diretor Antunes Filho. Hoje esses três atores são merecidamente considerados como os membros “históricos” do grupo.

No excelente prefácio escrito por Ilka Marinho Zanotto para a antologia *Luís Alberto de Abreu - um teatro de pesquisa*, organizado por Adélia Nicolete, encontramos uma frase que nos revela o grau de aproximação que existia entre Abreu e Freire, vínculo que existe ainda hoje e que permeia as relações entre todos os integrantes da *Fraternal*. A frase em questão denota a qualidade entranhável, a profunda amizade que aproximava os fundadores: “Da parceria imprescindível [de Abreu] com Ednaldo Freire nasce a *Fraternal Companhia de Arte e Malas-Artes*” (2011, p.11). Era uma amizade que tinha nascido no e para o trabalho teatral. Luís Alberto de Abreu e Ednaldo Freire tinham compartilhado outra parceria imprescindível, a experiência de fazer parte do *Grupo de Teatro Mambembe*, criado pelo escritor e diretor Carlos Alberto Soffredini (1939-2001). Desde 1976 Soffredini trabalhava com as raízes da cultura popular, direcionando o seu olhar para o estudo do circo-teatro paulista e para a pesquisa de uma forma brasileira de interpretação. Em 1985 Soffredini fundou o *Núcleo de Estética Teatral Popular* (ESTEP), dedicado a aprofundar a investigação sobre a estética das manifestações populares na representação teatral e a encenação de peças da sua autoria. Atualmente, a sua filha, Renata Soffredini, dá continuidade ao trabalho iniciado pelo pai.

⁶ As peças montadas por esse grupo foram: *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna (1981); *Quem nasce pato não chega a cisne*, de Paulo Afonso Grisolli e Tite de Lemos (1982); *Portobello Circus – A história de muitos amores*, de Domingos de Oliveira (1985); *O santo e a porca*, de Ariano Suassuna (1986); *O capeta de Caruaru*, de Aldomar Conrado (1992); e *O pagador de promessas*, de Dias Gomes (1993).

Hoje, transcorridos dezoito anos de trabalho, durante os quais a *Fraternal* montou dezesseis peças, recebeu diversos prêmios e participou de inúmeros festivais, o coletivo destaca-se como um grupo independente consolidado, empenhado na pesquisa da cultura popular brasileira e universal. Analisando o longo caminho percorrido pela *Fraternal* podemos apontar três grandes fases ou períodos, pautados pela intensa produção do grupo. Essas três fases foram explicitadas na dissertação de mestrado *Projeto Comédia Popular Brasileira da Fraternal Companhia de Arte e Malas-Artes (1993-2008): Trajetória do Ver, Ouvir e Imaginar*, da pesquisadora Roberta Ninin, defendida no ano de 2009 no Instituto de Artes da UNESP. Ninin assinala que:

Em sua primeira fase (1993-1997) – VER, a *Fraternal* cria personagens-tipo brasileiras, influenciada pelos comediógrafos Martins Pena, Artur de Azevedo e Ariano Suassuna, retomando o diálogo com os tipos fixos da *Commedia dell'Arte*. Na segunda fase (1998-2001) – OUVIR, as personagens-tipo cedem o protagonismo às personagens inspiradas nas festas populares medievais, pautadas no estudo teórico de Mikhail Bakhtin. E na terceira fase (2002-2008) – IMAGINAR, atores saltimbancos apresentam as personagens por meio da narração e da representação. (NININ, 2009, p. 5)

Inicialmente, o grupo tomou a determinação de mergulhar fundo à procura das raízes da comédia popular brasileira, “visualizando” as personagens fundadoras da comédia carioca do século XIX e da comédia nordestina do século XX. Em um segundo momento, estabeleceu um contato produtivo, “ouvindo” a comédia épica de origem nórdica e medieval, devotando-se ao exaustivo trabalho de nacionalização das personagens cômicas desse universo. Finalmente, dedicou-se com afinco à empreitada de construir ou “imaginar” os seus espetáculos na perspectiva do denominado teatro narrativo.

Uma quarta e nova etapa, não estudada no trabalho de Ninin, inicia-se em 2009 com a encenação da peça *A história de muitos amores*, do autor carioca Domingos de Oliveira. Essa montagem parece apontar para a retomada de uma antiga parceria entre Freire e Oliveira, que remonta à época do *Grupo Teatral ADC Siemens*, quando foi montada a mesma peça com o nome *Circo Portobello*, em 1985. É importante notar que o anterior trabalho colaborativo com Luís Alberto de Abreu não foi interrompido, na medida em que a *Fraternal* continuou encenando as suas peças, como constatamos na remontagem de *Auto da paixão e da alegria* e de *Sacra folia*, que o grupo levou aos parques das cinco regiões da Grande São Paulo dentro do projeto Palco Itinerante, iniciado em 24 de abril de 2011 e encerrado em outubro do mesmo ano. O palco itinerante é um caminhão-palco, que comporta espaço de representação e área para um público aproximado de duzentos espectadores. É uma carreta de onze metros de

comprimento onde foi acoplado um baú, cujas laterais se abrem, revelando um palco de mais de oito metros de largura por quase sete metros de profundidade.

2.2. Projeto Comédia Popular Brasileira

No início da sua trajetória, a *Fraternal* desenvolveu a primeira fase do seu trabalho teatral pesquisando no cerne da cultura popular brasileira, vinculando personagens cariocas, nordestinas e paulistanas aos seus arquétipos correspondentes da *Commedia dell'Arte* italiana. Esse período compreendeu quatro anos, de 1993 a 1997, e resultou na criação e encenação de quatro espetáculos regidos sob a ótica da comédia popular, assim como também rendeu a publicação de uma antologia das peças encenadas pelo grupo. As peças publicadas, todas escritas por Luís Alberto de Abreu, foram: *O parturião* (1994), *O anel de Magalão* (1995), *Burundanga* (1996) e *Sacra folia* (1996). A antologia foi publicada em 1997, em São Paulo, com o título *Comédia Popular Brasileira*.

O parturião estreou em São Paulo, em 23 de março de 1994, no extinto Teatro das Nações, com direção de Ednaldo Freire. A peça é inspirada em tema recorrente da literatura cômica e popular da Idade Média, que apresenta a figura de um homem tolo que é convencido de que está grávido. Os protagonistas são duas personagens de origem popular, representantes das classes laboriosas do Brasil. Um é o ardiloso mineirinho João Teité, um farsante inspirado em Pedro Malasartes,⁷ que apresenta traços arlequinescos, e o outro, seu companheiro Mathias Cão, um nordestino sabido que lembra o *zanni* Briguela da *Commedia dell'Arte*. Eles são empregados de duas famílias inimigas, uma italiana, os Tabarone, e a outra portuguesa, os Marruá. Os criados João Teité e Mathias Cão unem esforços para ludibriar seus patrões, ao mesmo tempo em que ajudam a levar a bom termo o romance entre a filha do italiano e o filho do português. O objetivo dos criados é alcançado depois de realizarem inúmeros quiproquós e arquitetarem engraçadas peripécias. O insólito final da comédia provoca o riso de todos: uma “terrível epidemia” alastra-se por toda a cidade, o flagelo da gravidez masculina generalizada.

⁷ Personagem da cultura popular brasileira e portuguesa. Segundo Luís da Câmara Cascudo, "Pedro Malasartes é figura tradicional nos contos populares da Península Ibérica, como exemplo de burlão invencível, astucioso, cínico, inesgotável de expedientes e de enganos, sem escrúpulos e sem remorsos" (CASCUDO, 1984, p. 457).

(Entra Marruá de braço dado com Boraceia, alisando a sua enorme barriga. Do outro lado entra Tabarone, também com uma enorme barriga de grávido. Boraceia disfarçadamente manda-lhe um beijo. [...] Entra Aristóbulo grávido e anuncia a entrada de Euriclênes)

Aristóbulo: Limpem a área. Abram caminho para a gravidez do general Euriclênes! *(Entra Euriclênes de braço dado com Linora. Entra Fabrício de braço dado com Rosaura, também grávido. Encontram-se todos no meio da praça e cumprimentam-se. Entra Teité, também grávido, acompanhado de Mateúsa)*

Matias Cão: Até tu, Teité?

João Teité: Uai, qual é o problema? Fiz ultrassom e o melhor você não sabe: são gêmeos! Estou tão feliz!

Matias Cão: Cai no mundo, Matias Cão, se não quer perder o resto de moral que ainda tem! *(Sai correndo)*

João Teité: Deixa de ser antigo, Matias Cão. É a evolução do homem! *(Teité tem uma violenta contração. Logo após os outros são acometidos de contrações. Compõem uma coreografia ao som de música e saem do palco)* (ABREU, 1997, p. 316)

A peça marcou o início dos trabalhos da *Fraternal*, um exercício voltado para a pesquisa dos fundamentos da comédia popular brasileira. A influência da dramaturgia do mestre Ariano Suassuna (1927) constitui-se em uma referência reconhecidamente aceita pelos integrantes do grupo, junto à contribuição de Mikhail Bakhtin (1895-1975) e seu admirável estudo sobre a estética de Rabelais em *A cultura na Idade Média e no Renascimento*. Outro importante aporte foi o de Luís da Câmara Cascudo (1898-1986), grande pesquisador da cultura popular brasileira, junto a Cornélio Pires (1884-1958) e Amadeu Amaral (1875-1929). Especificamente, a pesquisa de linguagem e o aspecto feérico do espetáculo fixaram de maneira definitiva o perfil desses novos tipos cômicos brasileiros.

O anel de Magalão estreou em São Paulo, em 15 de julho de 1995, também no já mencionado Teatro das Nações, sob a direção de Ednaldo Freire. Na peça, novamente o picaresco João Teité é o agente principal de uma série de artimanhas que ele próprio inventa para conseguir progredir na vida. Raptos, disfarces, amores interesseiros e outros sinceros, militares aposentados e um cavalo estranhamente apaixonado são alguns dos elementos que compõem a trama. A peça dá um tratamento paródico à comédia romântica, empregando o recurso do fantástico, representado pelo anel mágico entregue pela benzedeira Tia Beralda ao protagonista. Mas a troca da oração do poder pela oração da paixão acaba intensificando a confusão armada pelo argucioso mineirinho no seu afã de mudar de vida. A benzedeira desconfia da tolice de João Teité e faz uma descoberta:

Tia Beralda: Vamos ver se esse sarambé faz as coisas certas! (*À saída, põe a mão no bolso e pára. Retira um breve*) A oração do poder? (*Chama*) Teité! Teité! Foi-se! Ele levou a oração da paixão. (*Dá de ombros*) Ah! Paixão também é poder e no final tudo vai dar certo. Ou não? (*Sai*) (Ibidem, p. 157)

A dúvida de Tia Beralda prenuncia o deus nos acuda que se avizinha no jogo de inversões que será provocado pela troca de rezas. Na apresentação da antologia *Comédia Popular Brasileira*, em 1997, a respeitada crítica Mariangela Alves de Lima destaca que na peça: “O verdadeiro motor dos acontecimentos será o impulso sexual. [...] No quebra-cabeças da junção e disjunção dos pares, o lirismo aparece como ironia para evidenciar a predominância do corpo sobre o sentimento”. A ação transcorre em São Paulo, apresentando as múltiplas variações étnico-culturais dos seus habitantes, envolvendo migrantes da terra (mineiros e nordestinos) e imigrantes europeus (portugueses e italianos). A peça encerra-se com a venda do anel “mágico” para um casal de apaixonados (Rosaura e Fabrício) e a perseguição a João Teité feita pelas outras personagens, que também foram ludibriadas.

Burundanga, a revolta do baixo-ventre estreou em São Paulo, em 6 de julho de 1996, no Teatro de Arena Eugênio Kusnet, sob a direção de Ednaldo Freire. A sonoridade do título corresponde ao termo de provável origem espanhola *burundanga*, que significa confusão, embrulhada, atrapalhada e é sinônimo do brasileiríssimo *bruzundanga*. Aqui não podemos deixar de fazer uma merecida referência ao diálogo interlinguístico que se estabelece com a canção *Burundanga*⁸, do acervo popular centro-americano, que narra o pandemônio provocado por uma briga interminável. A referida canção tornou-se célebre na interpretação da cantora cubana Célia Cruz, acompanhada pela *Orquestra Sonora Matancera*, em 1953. Voltando à peça de Abreu, ela é uma criação brasileira de ritmo próprio que lida com tipos e situações da popular *Commedia dell’Arte* italiana, aclimatados à geografia nacional. Nesse diálogo intercultural, os arquétipos de Arlequino e Briguela foram desconstruídos de forma hábil e risonha, e acabaram transfigurados nos seus duplos João Teité e Mathias Cão.

No início da peça, eles representam dois migrantes desesperados que assaltam e roubam um capitão e um cabo do Exército que, por aqueles acasos da comédia, estavam desprevenidos. Como não encontrou nenhum dinheiro, a dupla decide travestir-se de

⁸ *Burundanga* é o nome de uma “*guaracha*” (ritmo de origem afro-caribenho) do compositor cubano Oscar Muñoz Bouffartique, que descreve a confusão de uma interminável briga generalizada. “Songo le dio a Borondongo/ Borondongo le dio a Bernabé/Bernabé le pego a Muchilanga le echó a/Burundanga/les inchan los pies/Monina[...]” (Songo bateu em Borondongo/ Borondongo bateu em Bernabé/Bernabé bateu em Muchilanga que bateu em Burundanga/eles encham os pés/Monina).

militares. Depois de empregar o ancestral recurso da troca de roupas e de identidades, os dois passam a enganar a quase toda uma pequena cidade, que tinha ficado isolada do resto do país por causa de uma terrível tempestade. As autoridades locais acreditam que a presença dos militares obedece à iminência de um golpe de Estado, que uma revolução está em andamento. A cidade divide-se em várias facções de apoio ao novo regime e a dupla tenta tirar toda a sorte de vantagens da situação. Depois de uma série de golpes e contragolpes, a peça encerra-se com o autoexílio de Mathias Cão e João Teité. Bem ao estilo da *Commedia dell'Arte*, Teité reencontra a sua desaparecida irmã Mateúsa, que acaba se “engraçando” com Mathias Cão. Com o recurso cômico do reconhecimento e da fuga, chega ao fim essa deliciosa paródia popular dos golpes de Estado que assolaram o Brasil e o resto da América Latina em tempos recentes.

Sacra folia estreou em São Paulo, em 7 de dezembro de 1996, no Teatro de Arena Eugênio Kusnet, sob a direção de Ednaldo Freire. Sem afastar-se completamente da comédia assumida e profana, a peça inspira-se no teatro religioso medieval, especificamente no *Auto de Natal* trazido pela cultura ibérica durante o período colonial. O espetáculo tem a estrutura de um típico *Auto de Natal*, com o sabor dos folguedos apresentados no ciclo das festas natalinas, com bailados e cantos, onde as personagens exercem função alegórica e representam figuras bíblicas. Abreu consegue atualizar esse gênero teatral, aparentemente ingênuo e moralizante, numa peça carregada de jogos metonímicos e de jocosas analogias. O arcanjo Gabriel, no saguão do teatro, encarrega-se de fazer o rito de passagem da realidade cotidiana para a ficção, que vai se desenvolver no espaço cênico.

No segundo prólogo do *Auto*, denominado *A matança dos inocentes*, encontramos a denúncia da chacina das crianças da Candelária, que aconteceu no Rio de Janeiro em 1993, apresentada de forma simétrica com o morticínio dos inocentes da Betânia bíblica. A trama da peça informa que a Sagrada Família está sendo perseguida pelo rei Herodes e seus soldados. Maria, José e o menino Jesus perdem-se durante a fuga para o Egito e acabam, num jogo temporal totalmente lúdico, chegando miraculosamente em Belém, do Pará, no Brasil. A feroz perseguição continua em solo pátrio e a Sagrada Família, acossada pelo medo, não tem outra opção senão aceitar a ajuda de dois sujeitos, dignos representantes dos desfavorecidos da terra, João Teité e Mathias Cão. O plano da dupla macunaímica consiste em livrar-se de Herodes e restabelecer a rota de fuga original da Sagrada Família. A peça encerra-se com um

divertido jogo de forças entre o pacato arcanjo Gabriel e o ladino João Teité, concluindo com a vitória de Teité que consegue a permanência do Menino Jesus em território brasileiro até completar os doze anos de idade. “Gabriel: E assim foi/E assim ficou sendo/E o mundo ficou sabendo/Onde o menino-Deus/Permaneceu até os doze anos/Até ser visto novamente/Ensinando os doutores do templo” (Ibidem, p.29).

2.3. Comédia Épica Multicultural

A segunda fase do trabalho da *Fraternal* envereda-se na pesquisa sobre a comédia épica multicultural, promovendo a nacionalização de figuras cômicas e temas próprios da cultura popular escandinava, empregando recursos narrativos e dramáticos. Pertencem a esse período as peças: *Iepe* (1998) inspirada na personagem homônima do dramaturgo dinamarquês do século XVIII, Ludwig Holbert; *Till Eullenspiegel* (1999), baseada nas aventuras de uma personagem medieval alemã; e *Stultífera navis – nau dos loucos* (2002).

Iepe estreou em São Paulo em 25 de abril de 1998, no Teatro Ruth Escobar, sob a direção de Ednaldo Freire. O ponto de partida para esse novo trabalho do grupo foi uma personagem medieval escandinava, *Iepe*, baseada em *Jepe, o montanhês* (1722). A distância entre o Brasil e a Dinamarca ficou reduzida, pelo menos no referente à comédia popular, por causa da participação de Luís Alberto de Abreu no projeto de intercâmbio cultural entre Brasil e Dinamarca, em 1985, *Dansk Braziliansk Teater Projekt*, época em que Abreu entrou em contato com o texto em versão inglesa. *Jepe*, o original, foi criado no século XVIII, pelo comediógrafo dinamarquês Ludwig Holberg (1684-1754), considerado o fundador do teatro de seu país. Cabe destacar que o beerrão *Iepe* tem parentesco direto com as personagens das festas populares medievais, notadamente com aquelas das festas dos tolos, originárias da França medieval por volta do século X. Nessas referidas festas eram coroados reis de faz de conta que, durante um único dia, desfrutavam ou imaginavam desfrutar do poder real. A *Fraternal* acredita que a mudança de geografia e percurso não diminui a intensidade cômica do humor popular, apenas muda-lhe o caráter, reafirmando que tanto na sombria Dinamarca quanto na Itália mediterrânea ou no trópico brasileiro a comédia popular continua intensa, fértil e solar.

Na peça, criada a partir do texto de Holberg, destacam-se dois alicerces da cultura popular norteando o empenho de Abreu. Um deles é a hipérbole, o exagero das imagens

cômicas populares, repetidamente vinculadas à fertilidade, ao crescimento e à superabundância, que dão ao texto um inconfundível teor rabelaisiano. O outro alicerce no qual se apóia essa comédia é a estrutura épica desenvolvida a partir do emprego do recurso narrativo. Situações cômicas e imagens fantásticas recheadas de *non-sense* são narradas pelas personagens de maneira semelhante à forma como são contados os “causos” que proliferam na cultura popular brasileira. Empregando esses recursos, a peça consegue estabelecer um clima de cordialidade entre a cultura popular brasileira e a cultura popular dinamarquesa.

Till Eulenspiegel estreou em São Paulo, em 7 de agosto de 1999, no Teatro Ruth Escobar, sob a direção de Ednaldo Freire. A personagem que dá nome à peça é uma lendária figura popular que pertence à tradição das festas medievais alemãs. Representa o arquétipo do camponês pacóvio, bonachão e beberrão, que, apesar de não ser tão astuto quanto o Pedro Malasartes de origem ibérica, tem certo parentesco com essa figura enquanto representante da argúcia inopinada do simplório homem do campo. Outra personagem de autor anônimo com a qual podemos estabelecer certo parentesco é o fabuloso pícaro espanhol *Lazarillo de Tormes*, no relativo à descrição realista da sociedade da época. A trama da peça também parece conter elementos paródicos da lenda faustiana, sendo que neste caso a aposta entre Deus e o Diabo gira em torno de saber se um sujeito desqualificado como Till consegue salvar-se da danação eterna. “Borromeu: O demônio, também sem muito que fazer, gritou que o homem, criação de Deus, era por demais frágil e imperfeito! E apostou que se tirassem do homem umas poucas qualidades ele se perderia no desespero” (ABREU, 2011, p. 123).

A partir desse momento, o anti-herói alemão enfrenta a fome, a sua condição miserável e os seus grotescos perseguidores usando o expediente de ser ainda mais velhaco, manhoso e embusteiro do que o resto da humanidade. Portanto, os “atributos” de Till o qualificam perfeitamente para integrar a longa lista de personagens populares pesquisados pela *Fraternal* desde o início do projeto sobre a comédia, universalizando o conceito da personagem popular. Os pontos de convergência entre eles são a antiquíssima narrativa popular proveniente da tradição oral e o caráter risonho dos seus atos. O espetáculo da *Fraternal* tem a virtude de entreter e questionar, colocando o público numa estrada de mão dupla, transportando-o do tempo presente à Idade Média e da Idade Média ao tempo presente. O distanciamento no espaço e no tempo empregado na peça, mediante um jogo de

anacronismos, estimula uma visão crítica da atualidade, tida como moderna, mas que traz consigo certa semelhança com o passado ridicularizado pelo riso.

A descrição da peça *Stultífera navis – Nau dos loucos* será retomada posteriormente, neste mesmo capítulo, quando da presença da *Fraternal* na zona sul.

2.4. Didática hilária e transição pirandelliana

Masteculé ou Tratado Geral da Comédia estreou em São Paulo, em 20 de abril de 2001, no Centro Cultural São Paulo, sob a direção de Ednaldo Freire. O título da peça faz um trocadilho com a expressão *master class*, que designa a aula performática que geralmente é ministrada por um artista consagrado. Na peça, a ação se concentra na palestra de um pacato acadêmico que disserta sobre os fundamentos da comédia popular, citando Aristóteles, Bergson e outras fontes clássicas. O palestrante acaba sendo constantemente interrompido por Bocarrão, um mal-humorado e desconfiado zelador que teima em cortar o fluxo da explanação do professor, além de insistir em ameaçar a plateia com as mais diversas punições.

Os fundamentos da comédia são ilustrados por atores que se encarregam não só de exhibir os mais descomunais órgãos sexuais, mas também de entabular comentários estapafúrdios com o conferencista. A primeira ilustração viva é a de um corcunda avantajado descrita pela rubrica: “Entra um personagem corcunda, torto, com um caralhão saindo da sua virilha, o membro é tão grande que alcança o chão onde é apoiado por duas rodinhas. O homem com grande esforço carrega o caralhão. Acadêmico vê estupefato a entrada do corcunda” (ABREU, 2001, p. 9). O professor não compreende porque a plateia morre de rir com a imagem do cômico, sem conseguir assimilar o conceito hiperbólico contido no exemplo apresentado. Esse tom prevalecerá durante toda a conferência, alternando ilustrações bizarras e definições altamente eruditas da ideia de comédia na história. Na peça/palestra nota-se claramente a influência da teoria bakhtiniana sobre o grotesco, baseada na comicidade de Rabelais. Essa teoria foi profundamente estudada pelo grupo, sobretudo a ideia da comédia representar uma das formas principais com que os setores populares da chamada Baixa Idade Média e do Renascimento expressavam o seu descontentamento da ordem estabelecida. Na peça existe também um jogo, ao mesmo tempo simbólico e realista, no referente à divisão renascentista de cultura erudita e popular, representado nas figuras do professor e do zelador,

respectivamente. A divertida teoria da topografia da comédia é exposta pelo acadêmico de forma brilhante:

[...] Segundo Bakhtin, no próprio corpo humano se localizam os gêneros. Por exemplo, na cabeça, imagem da inteligência, da consciência, da vontade, se localiza a tragédia e o drama. A vontade heróica de seus personagens impulsiona a concretização de seus projetos. No outro extremo do corpo humano estão as imagens que nos induzem ao riso. Além do pênis, a imagem da barriga e dos glúteos, da bunda melhor dizendo, também geram riso. (ABREU, *Ibidem*, p. 25)

O diálogo entre o beerrão Iepe e sua furiosa mulher Néli introduz o recurso da narrativa dentro da representação, que serve para descrever a fabulosa bebedeira de Iepe e suas escatológicas consequências. Mas o auge da palestra corre por conta do relato do nascimento de Pantagruel feito pela sua descadeirada mãe, Bica-Aberta, mulher do gigante Gargantua, célebre personagem do não menos célebre escritor francês do século XVI, François Rabelais. Depois de um verdadeiro pandemônio provocado pelas personagens das comédias representadas pela *Fraternal Companhia*, que invadem o palco impedindo o palestrante de continuar, o próprio autor da peça envia vários telegramas tentando impor ordem nesse alvoroço. A citação de cenas das diferentes peças interpretadas pelo grupo chega ao fim como um vivo exemplo do caos necessário para a manutenção da comichidade e como uma assumida referência pirandelliana. O mal-encarado zelador, o Bocarrão, encerra a peça mandando embora atores e público de uma maneira inapelável,

Bocarrão: [...] Fora! Fora vocês! (*Para o público*) Fora vocês também! E, se não saírem, pela primeira vez na vida uma comédia vai ter consequência. E não vai ser boa pra nenhum de vocês! [...] O espetáculo acabou! Adeus e espero não vê-los mais no meu teatro! (*Ibidem*, p. 37)

Ato sem história estreou em São Paulo, em novembro de 2002, no Teatro Ágora, sob a direção de Ednaldo Freire, dentro de um encontro de dramaturgos promovido pelo Espaço Ágora. O evento propunha-se a debater a situação da dramaturgia brasileira a partir de algumas indagações levantadas como “provocações” pelos organizadores e apresentadas aos participantes para que estes escrevessem uma peça. Foram levantadas questões como: Poderá o mundo de hoje ser reproduzido no teatro? Escreva sobre sua aldeia e falará do universo. Podemos ainda falar em dramaturgia nacional? Permanece no teatro de hoje algum resquício do sagrado? O dramaturgo é um pensador?

Ato sem história foi a resposta que Luís Alberto de Abreu e a *Fraternal* levaram para o certame. A peça, escrita em chave pirandelliana, faz referência ao entrecruzamento de lembranças sobre a morte repentina de um desconhecido em plena via pública. A personagem do Mestre - talvez o mestre do tempo? – narra e comanda a ação dramática que comporta ainda o viúvo falante Homem 1; o tonto emocionalmente instável Homem 2; e a inconformada falecida Mãe da vítima. O cenário é despojado ao extremo, sendo determinado por uma corda estendida no chão formando um retângulo com uma flor artificial em cada um dos quatro ângulos. Três cadeiras rústicas e uma pequena mesa, com uma toalha branca, completam o exíguo ambiente. A rubrica inicial informa que sobre a pequena mesa estão dispostos cinco objetos: um velho chapéu de feltro, uma faca de cozinha, uma flor artificial, um jornal dobrado e um molho de chaves. A voz do Mestre encarrega-se de imprimir um sentido poético aos objetos que serão usados pelos outros atores-narradores: “Quando o tempo passa, a lembrança dos acontecimentos e das pessoas fica guardada nas coisas. [...] Ele remete ao tempo, aos amigos que já foram” (ABREU, 2006, p. 323).

O eixo central da peça é a procura por reconstituir dois encontros fatais que acabam provocando dois inexplicáveis assassinatos. O primeiro teria acontecido no meio da rua à raiz do encontro fortuito entre dois desconhecidos que intercambiam um inocente bom dia! O outro acontece em um lugar indeterminado, durante o encontro sigiloso entre um homem violento e uma mulher desempregada. A fragmentação da fábula provoca no texto a sensação de se estar frente a uma averiguação de fatos realmente acontecidos, mas cuja lembrança perde-se entre as camadas do esquecimento cotidiano. “E todas essas camadas têm seu tempo e suas histórias” (Ibidem, p. 324), explica o Mestre, de cerimônias? Ele encerra a ação da peça desculpando-se pelo tom triste da história contada, prometendo futuras narrações mais risonhas, mas advertindo ao público que o maior perigo consiste em perder a sua própria história, a sua memória. Esse desfecho parece antecipar o tema de um futuro trabalho do grupo, *Memória das coisas*, que só será realizado quatro anos depois, em 2006.

2.5. Na zona sul de São Paulo

A partir do ano de 2002 a *Fraternal Companhia* concentrou suas atividades no Teatro Paulo Eiró, um simpático e antigo teatro da Prefeitura, no bairro de Santo Amaro, região sul da cidade, com capacidade para 600 espectadores. O grupo produziu novas montagens a

preços populares e promoveu oficinas de cenografia, interpretação, dramaturgia, preparação corporal, abrindo as portas para os grupos artísticos da região. O diretor Ednaldo Freire destacou na época, no Caderno2 do *Estado de S. Paulo*, de 10 de janeiro de 2002, p. D5, em entrevista a Marici Salomão, que: “A meta é dialogar com os grupos amadores de Santo Amaro e da zona sul, oferecer o espaço e formatar em conjunto um projeto para as diversas manifestações artísticas”.

Estabelecida no Teatro Paulo Eiró, a *Fraternal Companhia* continuou trabalhando no projeto Comédia Popular Brasileira, mas naquela ocasião deslocando o eixo para os aspectos narrativos da comédia e para a hibridização do gênero. *Stultífera navis – nau dos loucos* (2002), *Auto da paixão e da alegria* (2002), *Borandá – auto do migrante* (2003), *Eh, Turtovia – auto do caipira* (2004) foram as peças produzidas durante a permanência do grupo nesse teatro.

Stultífera navis – Nau dos loucos estreou em São Paulo em 10 de janeiro de 2002, no Teatro Paulo Eiró, sob a direção de Ednaldo Freire. A peça dá continuidade à pesquisa sobre a temática medieval e a comédia épica narrativa. Nessa peça a popular dupla de personagens brasileiríssimos, João Teité e Mathias Cão, do Projeto Comédia Popular Brasileira, é substituída por uma insólita sociedade entre dois Pedros: o branco Peter Askalander, o mestiço índio Pedro Lacrau. Logo no início da peça, Askalander perde a sua amantíssima mãe e no final da segunda cena Lacrau perde afogado o medroso português Joaquim, que gozando de pacíficas férias veio a converter-se em “escravo” do índio. O nórdico explorador, pretenso construtor de impérios, e o nativo instável, atordoado e pirata, são os sobreviventes do naufrágio de duas culturas cujas embarcações estão indo a pique. Não é necessário ser muito perspicaz para decifrar a mordacidade do autor para referir-se ao lunático e catastrófico encontro de duas civilizações. Agarrados aos restos do mastro do navio, boiando em um mar de delírios, começam nova “amizade” os dois desqualificados náufragos. Essa coincidência, bastante típica da comédia, diga-se de passagem, é a que os levará a envolverem-se em uma saga burlesca a bordo de uma barca de fabulosa insanidade.

Marici Salomão, no artigo Comédia Lembra 10 Anos da Fraternal, publicado no Caderno2 do jornal *O Estado de S. Paulo*, em 10 de janeiro de 2002, p. D5, resume a trama da peça de forma brilhante tentando estabelecer um sentido temático para a comédia. Ela traz à

baila o falso último pensamento do choroso Joaquim enquanto se afogava em um mar de cômica incoerência: “Que adianta ser mentalmente são se o mundo é uma comédia louca, sem sentido?” (ABREU, 2011, p. 179) Para Salomão, a questão repercute significando a proliferação de interferências desvairadas que prosperam em um mundo permeado pela sem-razão. O tema do mundo sem sentido e, por extensão, da vida vazia, encontra em Beckett a sua expressão mais existencial, evidenciando uma vivência virada pelo avesso. Assim, o inesperado e oportuno encontro entre Lacrau e Estragon, sentados no meio-fio da calçada paulistana, esperando por não se sabe o quê, parece obedecer a uma dupla influência, a da espera beckettiana e a do encontro insólito pirandelliano. As personagens da peça revezam-se fluentemente entre a função dramática e a narrativa. Ilka Marinho Zanotto, no prefácio Luís Alberto de Abreu, vida obra e milagres, do livro organizado por Adélia Nicolette *Luís Alberto de Abreu Um Teatro de Pesquisa*, cita Victor Hugo ao se referir ao cambiante estilo empregado nos diálogos da peça:

Em falas que oscilam entre o sublime e o grotesco, como, por exemplo, na fala da Mãe de Peter sobre a própria fecundação, comparece, como de praxe, a hibridez de um humor quase farsa. Por exemplo, na trajetória macunaímica de Lacrau no centro de São Paulo, onde é quase linchado após trombar com mulher da vida, marceneiro, delegado, PM, bandido, hospício, enfermeiros, crentes messiânicos – nessa ordem - [...] (ZANOTTO, 2011, p. 29)

Depois de sobreviver ao naufrágio, Askalander e Lacrau descobrem que a terra onde aportaram é totalmente inóspita para eles, motivo pelo qual tomam a desatinada decisão de embarcar na nau dos loucos. Na derradeira embarcação reencontram o português Joaquim e as mais estapafúrdias personagens, convivendo numa situação caótica. O próprio Deus é passageiro da *Stultífera navis*, que é convulsionada por uma incongruente revolução que o leva a decidir voltar para as alturas celestes. A divertida paródia encerra-se com o comentário sarcástico de Lacrau: “Dizem que a nau um dia vai aportar e devolver às cidades toda a loucura que delas recebeu. Dizem até que já aportou” (ABREU, 2011, p. 203) – enquanto a nau singra à espreita nas fictícias águas do palco.

Auto da paixão e da alegria estreou em São Paulo, em 11 de julho de 2002, no Teatro Paulo Eiró, sob a direção de Ednaldo Freire. A peça é uma deliciosa paródia de crítica social do Novo Testamento. A longa rubrica inicial descreve o temperamento das quatro personagens (Abu, Amoz, Benecasta e Wellington), encarregadas de narrar o auto, que passa do bilioso ao sensível e do instável ao anárquico, apontando de maneira indireta os diversos

caminhos que serão percorridos pela narrativa. Outro aspecto paródico é a genealogia apresentada pelos narradores: trata-se de uma verdadeira Babel bíblica, de múltiplas ascendências étnicas, em que se cruzam traços árabes, asiáticos, judeus, persas, italianos, portugueses, espanhóis, negros e índios, até o supremo “vira-lata racial” representado por Wellington/Teité. Mariângela Alves de Lima escreveu sobre a peça no Caderno2 de *O Estado de S. Paulo*, em 31 de agosto de 2002:

Como os autos da paixão, que permanecem até hoje no repertório dramático ibérico associado à liturgia, o auto criado pela Cia. De Arte e Malas-Artes reproduz a escassez de recursos materiais e a abundância imaginativa com que os leigos, desde o século XIII da era cristã, reformularam os textos canônicos aproximando-os da sua experiência cotidiana. Essa é, aliás, a tese graciosamente embutida no texto de Luís Alberto de Abreu, de modo tão sutil que só ao fim percebemos ter apreendido alguma coisa. (LIMA, 2002, p. D5)

Os saltimbancos/narradores reformulam o texto canônico ao seu bel-prazer transformando, por exemplo, as bodas de Caná numa apoteótica bebedeira que segundo

Abu-Arimateu: Foi uma babel, uma chusma de bêbado que ria, chorava cantava, falava sem utilidade nem sentido, dançando sobre as mesas, embolados no chão numa balbúrdia e alegria tal que assustou até Jesus. Tanto que ele nunca mais repetiu esse milagre em sua vida. E não foi por falta de pedidos. (ABREU, 2011, p. 218)

O Domingo de Ramos, que marca a entrada de Jesus em Jerusalém, é transformado na antessala do reino da fartura pelo João Teité que, acreditando ser o trigésimo apóstolo, materializa-se nos narradores/personagens:

Wellington-Teité: [...] Fico! Não tem cão dos infernos que me arraste daqui porque agora começa o reino que tanto sonhei de dia e esperei de noite com a barriga vazia, o reino da fartura e do espírito.

Amoz-Teité: (*Retorna e coloca o chapéu igual ao de Teité*) Nesse reino, meu espírito leve, sutil, vai vagar em altas reflexões entre as mesas enquanto meu corpo, gordo de dar orgulho, devora peixes, assados vários, gratinados e molhos de especiarias.

Benecasta: (*Entra Benecasta. Põe o chapéu de Teité*) E João Teité, que sou eu, vou também discutir fina filosofia, estética, moral, enquanto saboreio caldas, compotas, queijo com marmelada. Eu vou até discorrer sobre a condição humana ao mesmo tempo em que seco licores e garrafas de vinhos finos. Porque isso é bom, porque o corpo é o sustento do espírito. (Ibidem, p. 229)

Nesse reino utópico sonhado pelos representantes das “classes despossuídas” não existiria a preguiça porque certamente não existirá o trabalho. O simbolismo da Santa Ceia deixa os apóstolos com fome, a Paixão tem contornos de conspiração política e a Ressurreição

de Cristo mantém o mesmo recorte paródico que perpassa toda a peça. Chegando ao final da narrativa, o epílogo controverso discute qual foi o verdadeiro destino do Nazareno, afinal, ele ficou entre os homens ou subiu aos céus? Há controvérsias sobre seu paradeiro, dependendo do ponto de vista de quem responde, ele pode estar no convívio dos homens ou pode estar nos céus cuidando dos seus interesses. Para o ortodoxo Abu não tem discussão, “Segundo o cânon da doutrina cristã Cristo subiu ao céu!” (Ibidem, p. 240). Mas Wellington, que parece adepto de um cristianismo libertário, afirma: “E segundo a vontade e a tradição popular, ele subiu, mas voltou. (*Solta o nó da corda. Abu despenca. Aponta Abu*) Está aí e anda pelo mundo como homem-cidadão!” (Ibidem, p. 240).

Borandá – auto do migrante estreou em São Paulo, em 7 de agosto de 2003, no Teatro Paulo Eiró, sob a direção de Ednaldo Freire. A pesquisa realizada com quinze famílias da região de Santo Amaro, dentro do Projeto Sagas Familiares, serviu de base para a elaboração do auto. Segundo Freire e Abreu, o projeto pretendia:

[...] estimular a população, predominantemente migrante, [da região] a registrar acontecimentos, histórias, lendas e expressões simbólicas da sua cidade de origem, além de relatar a migração e os acontecimentos marcantes no dia a dia da nova cidade. Posteriormente, o material dessas sagas serviria de base para uma produção cultural [...]. (FRATERNAL, 2004, p. 12)

A peça consta de três focos narrativos entrelaçados pelo tema da migração que, no entender do autor, que fala pela boca da personagem Abu, é uma celebração do “[...] migrante, do expulso, o que peregrina por uma cultura que é sua, por uma nação que é sua e por um território que não é seu” (Ibidem, p. 127). São três narrações de desterrados para serem encenadas em ordem consecutiva, mas nem sempre cronológica. A peça, baseada em fatos reais, porém burilados pela fabulação, começa com o prólogo do narrador Abu, demarcando a amplidão do tema. “Boa noite. Algumas vezes nós, seres humanos, somos definidos como exilados. Alguém expulso do paraíso ou do útero materno e que, no mundo, carrega a sensação do desassossego, de estar num lugar que não é seu” (Ibidem, p. 127). A incômoda sensação de estar em um lugar que não lhes pertence, e que provoca ainda sofrimentos físicos e d’alma, acaba atizando o desejo de partir, de deixar para trás a terra natal. Migrar é a sina de cada um dos protagonistas das três histórias. Ilka Zanotto fez uma primorosa sùmula de cada uma das sagas:

[...] uma retrata realisticamente a vida miúda do mofino Tião Cirilo, que escreve as cartas à avó Zueira – o enlouquecido pelo barulho da prensa das chapas de aço - cartas que jamais seriam entregues.

A segunda saga, de João de Galateia, mítica e de tradição popular, narra os acontecimentos horrendos e fatídicos que varreram Raso do Gurgéu. [...] Comicamente grotescas, as personagens prodigalizam-se em ações mirabolantes e em palavrório escatológico [...] com direito às metáforas, ao riso e ao absurdo.

A terceira saga é a história de Maria Deia, que permanece estupefata e imóvel dentro de casa, deixando-se morrer, depois de ter levado uma vida desgraçadamente vivida, mas corajosamente enfrentada, em peregrinação contínua Brasil afora. (ZANOTTO, 2011, p. 30)

Cássio Pires (2011, p. 651), no seu excelente artigo *Três sagas para cinco narradores*, lembra que a problemática da peça já é anunciada no prólogo da mesma, na voz de Abu: “O brasileiro é um povo em movimento. Sempre foi. As razões poderiam ser muitas, mas existe uma principal: na vastidão territorial do Brasil a regra geral é que o povo brasileiro nunca teve terra sua”. As sagas falam do problema da posse da terra como a base do conflito do retirante, da agonia do trabalho na metrópole distante, da solidão do pedreiro nordestino nas tardes de domingo, da vida opaca dos desarraigados, de “causos” populares de míticas maldições, de homens nascidos sem cérebro, de mulheres que ficam em estado catatônico trancadas no seu quarto na periferia da cidade, despojadas da vontade de existir, incapazes de retomar a labuta sofrida que levavam. O tom da peça oscila entre a tênue fronteira que separa o território dramático do cômico, provocando estupor, compaixão e riso catártico, estimulando um olhar crítico do leitor/espectador.

Eh, Turtuvia! estreou em São Paulo, em 15 de julho de 2004, no Teatro Paulo Eiró, sob a direção de Ednaldo Freire. A expressão que dá título à peça pertence ao universo linguístico caipira e manifesta o estado de perplexidade e assombro do homem comum frente aos percalços da vida. Com essa peça a *Fraternal* deu continuidade ao ciclo de autos e festas populares que iniciara com *Sacra folia* (1996) celebrando o Natal, e que teve prosseguimento com o *Auto da paixão e da alegria* (2002) relativo à Páscoa. A peça é assumidamente o que o autor definiu como o “auto do caipira”, vale dizer, uma releitura contemporânea do auto pastoril ibérico de origem medieval, que retrata a vida do homem do interior, do caboclo que vive enfurnado no meio rural afastado dos grandes centros urbanos. Os atores da *Fraternal* deslocaram-se para a região leste do Estado de São Paulo, mais precisamente para o Vale do Paraíba, com o objetivo de entrar em contato com o universo do homem caipira dessa região,

estudando a sua peculiar gestualidade, registrando a musicalidade da sua prosódia e, sobretudo, observando o seu característico humor mordaz.

Eh, Turtuvia! inscreve-se na pesquisa sobre teatro narrativo desenvolvida pelo grupo desde 1996. Dessa vez, as personagens são quatro narradores - Norata, Arias, Labão e Zé Iço - membros de uma comunidade rural dos anos de 1950, condição que as torna pessoas com um arraigado sentimento comunitário e uma aguda percepção do ritmo cíclico da existência humana vinculado aos ciclos da natureza. Com esse trabalho, a *Fraternal* inverteu o sentido da pesquisa feita sobre os relatos colhidos que contribuíram para a criação de *Borandá*, onde as histórias dos migrantes constituíram a base de elaboração do texto final. Aqui os atores foram à comunidade pesquisada procurando informações práticas sobre o recorte da cultura caipira a ser estudado, tendo em mãos uma proposta de texto previamente elaborada por Abreu. Logo no começo da peça, o narrador principal estabelece o que parece ser o objetivo da representação quando adverte de forma falsamente brejeira que:

ABU: [...] Este auto quer celebrar o que foi, aquilo que morre e a crença que pode fazê-lo renascer. Toda uma era está se acabando, toda uma cultura está em processo de extinção, todo um Brasil antigo está fechando seu ciclo. Vamos celebrar sua morte para que ele viva! [...] (ABREU, 2004, p. 5)

O comentário resume a visão dialética que a *Fraternal* emprega no tratamento dado aos temas que apresenta, estudando o aparente ultrapassado mundo caipira para atualizar a nossa compreensão da mentalidade do homem do campo em contato com a modernidade.

Memória das coisas estreou em São Paulo, em 13 de maio de 2006, no Teatro Fábrica, sob a direção de Ednaldo Freire. A peça inicia-se em um espaço que não é o da representação final. Nele o público é recebido pelo “zelador do teatro”, que se encarrega de locomover os espectadores para o local definitivo da representação depois de proferir uma breve preleção. Com esse recurso, Abreu faz uma sátira sutil do próprio estilo de interpretação da peça, onde dialogam elementos narrativos, dramáticos e cômicos em perfeita harmonia. Assim, a atmosfera inicialmente brechtiana, pelo seu didatismo implícito, se transfigura em recurso pirandelliano, por causa da maneira inusitada como as personagens vão se inserindo na peça. O Bocarrão, zelador imaginário do teatro, personagem oriundo de *Masteclé* (2001), comunica à assistência:

Dizem que o teatro contemporâneo exige espaço pouco convencional, mais sensorial, um espaço de relações novas entre público e espetáculo, onde o público, vocês, sejam sacudidos da relação estável e passiva do espetáculo comum! (ABREU, 2011, p. 406)

O iracundo zelador encerra o prólogo declarando que não entendeu a tal “[...] interação mais efetiva entre o palco e a plateia” (ABREU, 2011, p. 407) e pede ao público para explicar-lhe a necessidade do emprego de semelhante recurso. Para Ilka Marinho Zanotto as influências literárias da peça aproximam Abreu do jogo memorialístico de Proust, da transcendência de Dostoievski e da fusão entre realidade e ficção de Pirandello.

A peça é um tratado do ser ou não ser da comédia e do drama – é a teorização da estrutura e o significado da personagem cômica e da dramática; Abreu faz uma reflexão pertinente sobre a essência do teatro enquanto percorre pirandellianamente (sempre ele) os caminhos da mais sedutora ficção. Como sempre, há uma superposição de personagens sobre o mesmo ator que interpreta a si mesmo, que assume o “narrador” vindo de fora a ação que ora comenta, ora descreve, ora vivencia, oscilando de um registro neutro à empolgação cômica, da frase sibilina à solidária. (ZANOTTO, 2011, p. 27)

Um Homem e uma Mulher com uma xícara de porcelana na mão surgem emoldurados por um arco de pedra erguido na paulistana Avenida Tiradentes. Seus olhares são enigmáticos, suas apagadas memórias irão sendo retomadas do fundo do esquecimento. O edifício em questão é a antiga Casa de Detenção de São Paulo, conhecida também como Presídio Tiradentes, que albergou presos políticos na Era Vargas e durante a ditadura militar de 1964. As figuras inicialmente indefinidas que surgem na peça vão tomando forma aos poucos, até delinear-se nas personagens que habitavam essa nefasta prisão. A relação entre o carcereiro e a prisioneira fica estabelecida em uma dimensão dialeticamente humana, deixando evidente o doloroso conflito entre os ideais revolucionários e a repressão política que abrigava esse esquecido portal de pedra, símbolo da ausência de memória coletiva em um país que ainda não resolveu antigas injustiças e que acabou sendo o expediente encontrado pelo autor, pelo diretor e pelos atores para orientar um olhar indagador sobre o passado recente. Passado que ainda merece múltiplas elucidações.

Auto da infância estreou em São Paulo, em 4 de agosto de 2007, no Teatro Aliança Francesa, sob a direção de Ednaldo Freire. A peça foi o resultado do estudo de diversos autores que pesquisaram narrativas baseadas na tradição oral sobre o universo infantil, como o escritor russo Vladimir Propp (1895-1970), o psicólogo austríaco Bruno Bettelheim (1903-1990), o folclorista brasileiro Luís da Câmara Cascudo (1898-1986) e o antropólogo Manuel

Nunes Pereira (1892-1985). A intenção da *Fraternal* era aproveitar os elementos tradicionais e universais da cultura popular inseridos no trabalho desses autores, dando-lhes forma teatral para que dialogassem de maneira mais eficiente com o público contemporâneo.

A peça conta a história de um menino de sete anos, Biel, que sonha que seu pai é um Ogro comedor de crianças e sua mãe uma Bruxa. No dia seguinte, o sonho é confirmado por uma velha empregada da família que afirma que ele fora roubado de seus pais quando criança, por causa de um tesouro que lhe seria destinado. Ela entrega uma carta escrita pela mãe do menino e que seria a forma dele a reconhecer quando a encontrasse. O menino sai pelo mundo à procura de seus verdadeiros pais e encontra-se com Céu, uma menina negra moradora de rua. Juntos, eles saem da cidade em direção à casa da avó de Céu, que mora nas montanhas. Perseguidos sempre pelo Ogro e pela Bruxa, eles chegam ao mundo dos Padrastos onde as crianças são exploradas no trabalho. Fogem e chegam ao País dos Mortos onde Céu reencontra seu avô, já falecido. O avô franqueia a passagem a Céu, para sair do País dos Mortos, mas Biel é obrigado a deixar a carta de sua mãe. Eles chegam ao País das Crianças, lugar governado por anões, onde não existem adultos, ninguém cresce e tudo é brincadeira e alegria. Ali ficam algum tempo até que Céu é presa e expulsa porque já tem oito anos e continuará a crescer até se tornar uma adulta. Com coragem, Biel acompanha Céu abandonando também o País das Crianças. Depois de enfrentarem o deserto e as armadilhas do Ogro e da Bruxa, os dois chegam à casa da avó de Céu onde a menina fica. Biel continua sua saga até encontrar seus Pais. A dinâmica da fábula evidencia os diversos estágios percorridos durante o processo de amadurecimento infantil. A ação inicial mostra o medo e a incerteza dos protagonistas para encarar a realidade, mas essa sensação posteriormente irá impulsioná-los, de maneira reativa, a enfrentar as dificuldades próprias de uma saga heróica que termina demonstrando a coragem e o crescimento de Biel e Céu.

*As três graças – uma sátira menipeia*⁹ estreou em São Paulo, em 9 de agosto de 2008, no Teatro Célia Helena, sob a direção de Ednaldo Freire. A peça conta a história de três mulheres, sendo que cada uma delas tem um traço característico próprio. Para a primeira o

⁹ “A menipeia caracteriza-se por um amplo emprego dos gêneros intercalados: as novelas, as cartas, os discursos oratórios, os simpósios etc. e pela fusão dos discursos da prosa e do verso. Os gêneros acessórios são apresentados em diferentes distâncias em relação à última posição do autor, ou seja, com grau variado de paródia e objetificação. As partes em verso sempre se apresentam com certo grau de paródia.” (BAKHTIN, 1981, p. 101)

passado comporta apenas cinco lembranças, a segunda é uma tola cuja vida se resume a ser constantemente traída pelo marido e a terceira é uma mulher que não admite reconhecer que sua vida é um fracasso e sonha com o reencontro da sua verdadeira mãe. O diretor Ednaldo Freire destaca que nas três histórias aparece como um traço comum a figura masculina, do pai ou do marido ausente, que relega a mulher à solidão e ao enfrentamento das dificuldades da vida. Mas, contrariamente ao que se possa imaginar, ou precisamente por isso, tanto as personagens da peça como as entrevistadas (nas quais as personagens se basearam) são mulheres que acreditam no futuro, nas suas realizações e nos seus sonhos. O texto foi construído na base do jogo pirandelliano, desvendando para os espectadores o misterioso processo de ensaio de uma peça de teatro, onde atores e personagens são revelados ao público como produto da confrontação entre a realidade pesquisada e a ficção da cena construída. A peça harmoniza uma miscelânea de gêneros, juntando drama, comédia, narrativa mítica e música em uma verdadeira sátira menipeia, o que, por outro lado, representa um traço característico da cultura popular. *Memória, Inocência e Sonho* é o nome da matéria de Hélio Ponciano, publicada na revista *Bravo!*, em 3 de junho de 2011, p. 90, onde o crítico exalta a profícua parceria entre Luís Alberto de Abreu e a *Fraternal Companhia* e passa a abordar o tema central da peça, a condição feminina, a partir de diferentes perspectivas.

No relato das três personagens femininas centrais surgem os pequenos dramas que compõem a peça. No primeiro depoimento, uma mulher com problemas de memória esforça-se para contar os sofrimentos com o pai violento; no segundo, uma jovem se diz tonta e aceita as traições do marido por achar a condição melhor do que a das solteiras que vivem "tropeçando em amargura"; por último, em "sua loucura mansa", uma russa separada da mãe sonha em reencontrá-la. [...] Simulando-se em cena as dificuldades enfrentadas para elaborar esta montagem, o ar de ensaio aberto pouco a pouco cede terreno às performances irrepreensíveis de cada ator, a números musicais precisos, ao desfile variado de tipos humanos em trocas ágeis de figurinos. (PONCIANO, 2011, p. 90)

Fica claro que a peça não pretende ser um manifesto a favor do feminismo, senão que ao contrário, ambiciona ser uma elaboração artística, uma encenação do registro de diversas narrativas coletadas da realidade. As histórias das três mulheres sintetizam lembranças, candura e fantasias que fizeram ou ainda fazem parte do misterioso universo feminino em qualquer lugar do mundo.

2.6. Nova fase

A história de muitos amores estreou em São Paulo, em 13 de agosto de 2009, no Teatro do Sesi São Paulo, sob a direção de Ednaldo Freire. O novo espetáculo da *Fraternal Companhia de Arte e Malas-Artes*, diferentemente dos anteriores, é baseado em uma tragicomédia escrita por um autor de fora do grupo, o cineasta e dramaturgo Domingos Oliveira. A montagem inaugura uma nova fase da *Fraternal* que, depois de anos trabalhando com dramaturgia própria, quase sempre em processo colaborativo com Luís Alberto de Abreu, resolveu se dedicar à recuperação de textos pouco conhecidos da dramaturgia brasileira, mas de grande qualidade. O diretor, Ednaldo Freire, pondera no *site* da *Fraternal* que foi seduzido pelo texto desde a sua primeira leitura em 1985, quando foi lido com o *Grupo Teatral ADC Siemens*, embrião da *Fraternal*, e destaca que hoje:

Além de abordar um tema que tem grande afinidade com o nosso projeto Comédia Popular Brasileira, a peça também permite apresentar nossas pesquisas no campo da interpretação e de uma poética referendada na cultura popular, que estamos desenvolvendo desde há quinze anos. (FREIRE, 2011)

Faz parte da proposta da nova montagem lançar mão de um recurso frequentemente usado pela *Companhia*, que consiste em realizar um amálgama divertido de elementos provenientes tanto da cultura erudita como da popular. É bom lembrar que os “fraternais” atores vêm de uma longa experiência de trabalho com os arquétipos da *Commedia dell’Arte*, com a arte circense, com o teatro de revista, e até com a arte dos saltimbancos. Para Freire, a peça desvenda os aspectos grotescos e sublimes inseridos na experiência humana, presentes no clima poético que beira o patético e no tom tragicômico do texto. Para tanto, o trabalho dos atores privilegiou as diversas técnicas de interpretação cômica e popular, como triangulações, *gags* e narrativas. A peça conta as aventuras de Ângela, uma linda jovem que entra por acaso em um circo decadente e decide se incorporar à trupe. Contratada por Portobello, dono do circo, Ângela desperta os desejos de todos os homens, entre eles o trapezista, o palhaço e o próprio Portobello. Espécie de Colombina, a astuta Ângela dá início assim a um jogo arriscado, capaz de provocar sentimentos desmedidos de amor e ódio, ciúmes, traições e, claro, uma boa dose de comportamentos patéticos e muito humor.

Encerra-se aqui a descrição das dezesseis peças encenadas pela *Fraternal Companhia de Arte e Malas-Artes*, durante dezoito anos de permanência nos palcos paulistanos, um período que compreende de 1993 a 2011. Foram listadas as peças escritas por Luís Alberto de

Abreu e dirigidas por Ednaldo Freire, como exemplo da consolidação de uma parceria prolífica e indispensável entre os fundadores da *Fraternal*. Durante o tempo que vai da fundação em 1993 até 2011, a *Fraternal* acumulou inúmeros prêmios e patrocínios, participou de diversos festivais e superou as mais variadas conjunturas. Destacamos o apoio inicial da empresa alemã Siemens, que patrocinou o grupo até o ano 2000; o patrocínio da Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo, por meio da concessão do Prêmio Estímulo Flávio Rangel em 1994 e 2001; dos projetos, Cidadania em Cena em 2002, e do Programa Municipal de Fomento ao Teatro para Cidade de São Paulo em 2002 e 2003; o Prêmio EnCena Brasil do Governo Federal em 2002. Apoios que muito contribuíram para a *Fraternal* concretizar suas mais importantes realizações. No ano de 2011, a *Fraternal Companhia* realizou o Projeto Palco Itinerante, apresentando as peças *Auto da paixão e da alegria* e *Sacra folia* em diversos parques da cidade de São Paulo, com o apoio da Secretaria Municipal de Cultura.

TERCEIRO CAPÍTULO – MIGRAÇÃO E EXÍLIO

A América Latina não está completa na América Latina. Sua imagem é devolvida por espelhos dispersos no arquipélago das migrações.

Néstor García Canclini. (2008). *Latino-americanos à procura de um lugar neste século*.

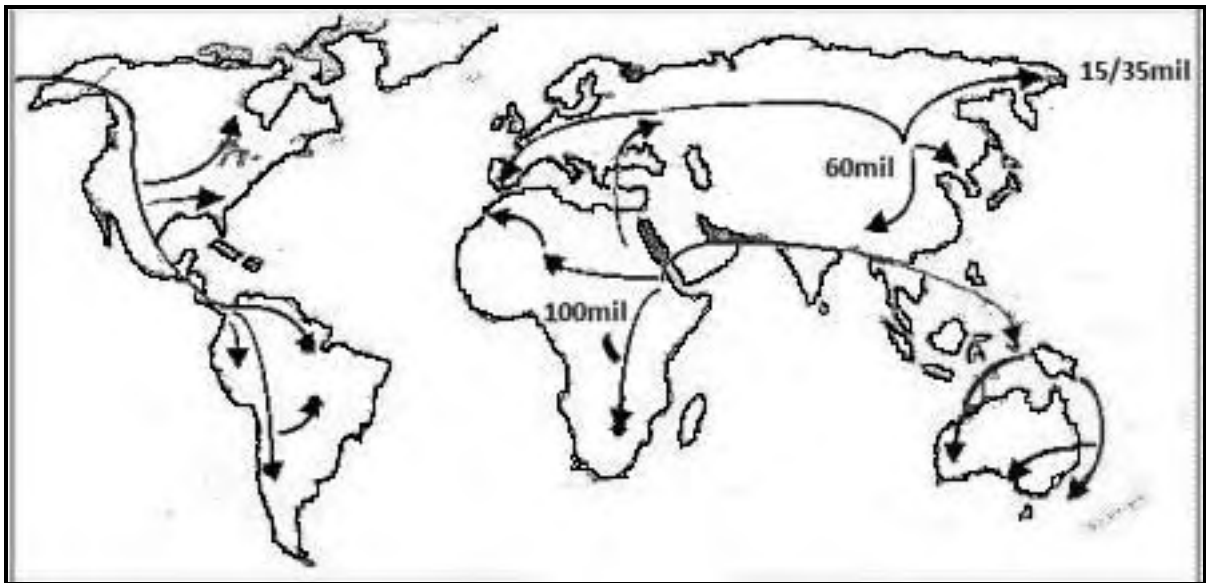
1. Intróito

Considerando a importância conferida pelos dramaturgos Luís Alberto de Abreu e Aristides Vargas às diversas formas de migração e exílio nas peças aqui estudadas, acreditamos ser conveniente definir com maior precisão esses tópicos. O esclarecimento torna-se necessário especialmente quando os referidos termos são apresentados de maneira associada e em cotejo, como no presente caso. De maneira restrita, todo exilado emigra, desloca-se de um lugar para outro, mas nem todo migrante é necessariamente um exilado. Cabe, então, esclarecer que no caso do termo migração (do latim *migratio*), esse se refere especificamente à passagem, à viagem de homens e animais deslocando-se de um território para outro, realizando um movimento de transterritorialidade. De forma cíclica, migram os peixes, as aves e os mamíferos à procura de melhores condições climáticas e reprodutivas, para depois de um tempo conveniente retornar ao seu *habitat* natural onde ficarão até a chegada do próximo período de deslocamento.

Em relação aos seres humanos, a migração tem características bastante diferenciadas: o seu deslocamento geralmente obedece a razões vinculadas à melhoria de condições de vida, à fuga de catástrofes ambientais e às imposições étnicas e políticas; podendo efetuar-se dentro ou fora do seu país de origem, sem assumir caráter sazonal. No caso do exílio (do latim *exilium*) a natureza do deslocamento é diferente: o termo está associado a uma ação punitiva que descreve o ato de expatriação do cidadão com a consequente perda ou expulsão de sua terra natal. O ato pode acontecer de maneira imposta pela sociedade ou devido ao arbítrio do indivíduo. Nesse último caso, configura-se na forma de autoexílio. O vocábulo exílio é sinônimo de degredo, termo jurídico equivalente ao desterro, que representa a perda do território ou *habitat* e também banimento ou expulsão do país.

Se observarmos o fenômeno do deslocamento humano de uma perspectiva histórica, constataremos que o homem “migrou” desde tempos imemoriáveis. Segundo o demógrafo italiano Luigi Luca Cavalli-Sforza (1922), foi especificamente durante o nomadismo, no Paleolítico, há aproximadamente uns 300 mil anos, que o *homo sapiens* partiu de algum ponto da África setentrional em uma viagem interminável pelos cinco continentes. Estabeleceu dessa maneira uma rota de expansão e de transformações genéticas que só encontraria um estágio de afirmação definitiva após ter povoado o planeta inteiro, tornando-o assim o seu *habitat* definitivo. Cavalli-Sforza estabelece na sua *History and geography of human genes* a relevância da travessia do Estreito de Bering, concluindo que deve ter acontecido há aproximadamente uns 15 mil ou 35 mil anos, durante a última era glacial, marcando a passagem do homem asiático em direção ao continente americano (CAVALLI-SFORZA, 1994, p. 156). De acordo com a fonte citada, a figura 1 ajuda a visualizar a extensão espaço-temporal dessa épica migração.

Mapa – Figura 1 – Reconstrução da rota migratória humana



Reconstruction of Human Migratory Paths After Cavalli-Sforza, et al., *History and geography of human genes*, p. 156 (Reconstrução da rota migratória humana segundo Cavalli-Sforza, in *História e geografia do gênero humano*, p. 156).

A tese de Cavalli-Sforza contrapõe-se à do etnólogo francês Paul Rivet (1876-1958), defensor da teoria de que a travessia foi apenas uma das variadas formas de migração dos povos que iriam povoar as Américas. Paul Rivet atribui maior importância para a migração australiana, pelo Oceano Pacífico.

Analisando a questão dos deslocamentos humanos de frequência mais recente, verificamos que a ciência da estatística muito contribuiu para a observação de fenômenos relacionados com o homem, seu espaço e seu tempo. Por isso, é necessário fazer um rápido retrospecto à procura do momento histórico que marca o nascimento da ciência estatística moderna. Desse modo, descobre-se que os primeiros registros censuários foram realizados na Inglaterra durante o século XVII. Significativamente, o estudo da *causa mortis* da população foi o tema principal desses registros. Os epidemiologistas, William Farr (1807-1883), fundador da estatística médica, e John Snow (1813-1858), descobridor do processo de transmissão do cólera, consideravam a obra do cientista inglês John Graunt (1620-1674), *Natural and political observations upon the bills of mortality (Observações sobre os censos de mortalidade)*, escrita em 1662, sobre o índice de falecimentos na cidade de Londres, como a verdadeira pedra fundamental dos posteriores estudos demográficos. Daquela época até a atualidade, a estatística tornou-se uma importante ferramenta aplicada às áreas mais variadas do conhecimento humano. Atualmente, a maioria dos países do planeta conta com instituições nacionais encarregadas de fazer o acompanhamento estatístico de suas populações como, por exemplo, o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). Essas instituições trabalham no âmbito nacional, mas também realizam intenso intercâmbio de dados e informações com organismos regionais e internacionais.

2. Instituições de controle e abrangência mundial

Antes de concluir a primeira metade do século XX foram criadas, pelos países aliados, instituições de controle e abrangência internacional em consequência do desfecho da Segunda Guerra Mundial. A divisão do planeta em dois blocos antagônicos, o socialista e o capitalista, estimulou o surgimento desses organismos que acabaram fazendo parte de uma nova ordenação das forças até então beligerantes. A Organização das Nações Unidas (ONU) foi criada em 1945, substituindo a antiga Liga das Nações,¹ de 1919. A ONU surgiu com a missão de promover, pelo menos em tese, a cooperação entre todas as nações do mundo.

¹ Liga das Nações, também conhecida como Sociedade das Nações, foi uma organização internacional criada pelas potências vencedoras da Primeira Guerra Mundial, em 28 de abril de 1919, em Versalhes. Seu objetivo era negociar um acordo de paz multilateral. A Liga possuía uma Secretaria Geral permanente, sediada em Genebra, e era composta de uma Assembléia Geral e um Conselho Executivo. A Assembléia Geral reunia, uma vez por ano, representantes de todos os países membros da organização, cada qual com direito a um voto. Já o Conselho, principal órgão político e decisório, era composto de membros permanentes (Grã-Bretanha, França, Itália, Japão e, posteriormente, Alemanha e União Soviética) e não permanentes, esses últimos escolhidos pela Assembléia Geral.

Porém, essa cooperação nasceu comprometida, segundo destaca Eric Hobsbawm em a *Era dos extremos, o breve século XX, 1914 – 1991*: “Não tinha, [a ONU] pela natureza da sua constituição, poderes nem recursos independentes dos que lhe eram destinados pelas nações membros e, portanto, não tinha poderes de ação independente.” (HOBBSWAM, 2010, p. 419). No pós-guerra, a nova ordem mundial comportava dois sistemas políticos e econômicos em confrontação declarada. Um era o socialista comandado pela União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) e o outro o capitalista, liderado pelos Estados Unidos da América (EUA). A imagem divulgada na época pelos meios de comunicação, sobretudo norte-americanos, correspondia a uma visão apocalíptica de um planeta dividido em dois blocos ideológicos, duas economias, dois estilos de vida, enfim, duas superpotências, enfrentando-se em um combate mortal. No entanto, o cenário não estava restrito a esses dois sistemas em disputa. Não se pode deixar de registrar um terceiro bloco formado por países africanos, asiáticos e latino-americanos, considerados não alinhados com nenhuma das superpotências, completando o panorama do pós-guerra.

Enquanto as duas forças hegemônicas se digladiavam em um confronto de estratégia geopolítica, conhecido como Guerra Fria, surgia em 1949 a Organização do Tratado do Atlântico Norte (OTAN). Criada como consequência direta desse confronto e com a missão de planejar, coordenar e executar as ações militares dos países aliados, a OTAN nasceu sob o comando dos Estados Unidos, tendo como objetivo principal constituir uma força beligerante capaz de enfrentar o “temido poderio militar comunista”. O bloco socialista, por sua vez, ingressou com entusiasmo na carreira armamentista criando em 1955 o Pacto de Varsóvia, uma aliança militar liderada pela União Soviética, também integrada pelos países do Leste Europeu, convertidos ao socialismo no final da Segunda Guerra Mundial. Passados quase quarenta anos, o Pacto dissolveu-se em 1991, devido a conflitos territoriais internos e principalmente por causa do desmantelamento ou – como nomeia Hobsbawm, na obra já citada – da dissolvência da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas. Hoje a OTAN reina absoluta no Mar do Norte e suas mais recentes atividades em “defesa da democracia ocidental” consistiram na invasão do Afeganistão em 2001, nas duas Guerras do Iraque, em 2003 e 2010, e nos atuais bombardeios à Líbia.

Entretanto, deixando a área político-militar para retomar a questão da migração em pauta, é injusto não assinalar que tanto a ONU como a Organização dos Estados Americanos

(OEA) também realizaram, e ainda realizam, importantes programas voltados para a manutenção dos chamados tempos de paz. Nessa perspectiva, os estudos demográficos da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), criada em 1946, são considerados fundamentais; assim como os recentes estudos do Sistema de Observação Permanente das Migrações (SOPEMI), órgão da OEA, especializado na elaboração de pesquisas sobre migração, demografia e emprego no continente americano.

O excelente relatório *Migración internacional en las Américas* de 2011, do Sistema Contínuo de Reportagens sobre Migração (SICREMI), elaborado pela OEA, apresenta dados esclarecedores sobre o recente deslocamento populacional nas Américas. Apesar de ser um documento que prima pelo enfoque técnico, o relatório apresenta dados importantes que possibilitam a discussão dos números levantados. Ao mesmo tempo em que o estudo apresenta os antecedentes do deslocamento populacional em perspectiva histórica, também defende a ideia segundo a qual foram três as grandes tendências migratórias preponderantes no continente americano, durante a segunda metade do século XX e o começo do século XXI.

A primeira tendência indica que até o fim da década de 1950, todos os países do continente americano representavam o destino final do grande fluxo imigratório vindo do além-mar, mais precisamente da Europa. Ao interpretar essa afirmação em sua perspectiva histórica, percebe-se que o relatório está fazendo menção, ainda que de maneira ampla, a um extenso período de tempo que começou com as correntes de imigração espanhola, portuguesa, inglesa, francesa e holandesa, em prosseguimento ao processo iniciado pela descoberta ou, mais precisamente, à invasão do continente americano a partir de 1492. Trata-se de uma compreensão abrangente do fenômeno migratório, que dirige um olhar contemporâneo ao passado remoto, com o propósito de entender o que teria sido o deslocamento massivo de soldados, padres e civis europeus. Foi um processo imigratório e ao mesmo tempo colonizador das terras do novo mundo, que chegou ao auge nos séculos XVI e XVII, para entrar em uma posterior estabilização durante o século XVIII. As turbulentas guerras de independência das colônias, tanto espanholas como inglesas, que se alastraram desde a segunda metade do século XVII até a primeira metade do século XIX, trouxeram o declínio desse processo.

No Brasil, segundo o IBGE, o número de imigrantes portugueses foi de 100 mil durante os séculos XVI e XVII, passando para 600 mil no século XVIII e atingindo os 750

mil entre 1901 e 1930. Por outro lado, não podemos deixar de citar a importante imigração italiana e espanhola no final do século XIX e começo do século XX, motivada pelo início da industrialização. Esse deslocamento repercutiu na criação do movimento anarco-sindicalista entre os trabalhadores brasileiros (I Congresso Operário de 1906); na fundação da Colônia Cecília, no município de Palmeiras, Paraná, em 1895; e na formação de grupos amadores de teatro proletário, os “filodramáticos”, que se apresentavam no Teatro Colombo (1897), no bairro do Brás em São Paulo. Todas essas experiências de assumida orientação política anarquista.

Voltando ao documento elaborado pelo SICREMI, pode-se encontrar no prólogo a seguinte afirmação:

Hasta el siglo XX, la migración en las Américas fue en grande parte una cuestión de inmigración. Miles y miles llegaron al nuevo mundo en busca de refugio y oportunidades, mientras que muchos otros eran trasladados a la fuerza para proporcionar mano de obra barata de esclavos para las plantaciones y minas de las nuevas colonias. Los movimientos continuaron durante el siglo XIX y principios del siglo XX, después de que la mayoría de las antiguas colonias habían logrado independencia y se había abolido la esclavitud. (SICREMI, 2011, p. 2) ²

É oportuno completar a citação do relatório com o comentário pontual de Eduardo Galeano (1940) que, de forma crítica e concisa, assinala as matrizes do poder econômico envolvidas no povoamento da parte hispanófono do continente:

É a América Latina, a região das veias abertas. Do descobrimento aos nossos dias, tudo sempre se transformou em capital europeu ou, mais tarde, norte-americano, e como tal se acumulou e se acumula nos distantes centros do poder. (GALEANO, 2010, p. 18)

Para Galeano não existem ambiguidades com relação ao intenso processo de acumulação de capital, que enriqueceu em um primeiro momento as monarquias europeias e, posteriormente, o sistema democrático liberal dos Estados Unidos. Enriquecimento resultante da dominação econômica implementada em terras americanas desde a colonização iniciada no final do século XV, estendendo-se até (e sem os eufemismos da moda) o período neocolonial do século XX.

² “Até o século XX, a migração nas Américas foi principalmente uma questão de imigração. Milhares [de pessoas] chegaram ao novo mundo procurando refúgio e oportunidades, embora muitas outras estivessem sendo levadas à força na condição de mão de obra barata, como escravos para as plantações e as minas das novas colônias. A movimentação continuou durante o século XIX e o começo do século XX, após a maioria das antigas colônias ter conquistado a independência e abolido a escravidão”.

O citado documento da OEA destaca também que a partir do pós-guerra a quase totalidade dos países receptores desse primeiro grande fluxo de imigrantes europeus, com exceção dos Estados Unidos e do Canadá, converteram-se em países “exportadores de cidadãos”, fornecendo mão de obra barata para o mercado desenvolvido.

A segunda grande tendência assinalada pelo relatório da OEA é aquela que apresenta o deslocamento populacional ocorrido durante os anos 1960, evidenciando a intensificação do fluxo migratório dos cidadãos dos países da América Latina e do Caribe em direção aos países desenvolvidos, notadamente, Estados Unidos, Espanha e Canadá. Infelizmente, o relatório não cita as causas de ordem política que influíram nesses deslocamentos, como a proliferação de ditaduras no continente e a perseguição política. Mas o documento acaba encontrando uma justificativa plausível na medida em que trata da questão da migração a partir de um enfoque estritamente demográfico. Em todo caso, é preciso destacar que, nas décadas de 1960 e 1970, proliferaram na América Latina, regimes militares baseados nos postulados da doutrina de Segurança Nacional ³, defendida, monitorada e financiada pelos Estados Unidos no chamado Cone Sul do continente, promovendo golpes de Estado em diversos países. Generais golpistas da região – como René Barrientos, na Bolívia; Castelo Branco, no Brasil; Juan Carlos Onganía e Jorge Rafael Videla, na Argentina; Augusto Pinochet, no Chile; e Juan Maria Bordaberry no Uruguai – contaram com o apoio do Departamento de Estado norte-americano, cujos detalhes foram abordados no capítulo: Prelúdio Histórico.

A terceira e última tendência apontada pelo relatório do SICREMI de 2011 assinala outra questão importante em uma perspectiva histórica mais recente. É a que se refere à imigração intrarregional de caráter moderado entre países vizinhos, e que atualmente apresenta um incremento progressivo, transformando Argentina, Costa Rica e Venezuela nos principais receptores de imigrantes da região. O importante aqui é notar que se trata principalmente de imigração de caráter econômico, à procura de melhores empregos. Infelizmente, os dados referentes ao Brasil não fazem parte desse primeiro relatório. O SICREMI prometeu apresentar essas informações em um segundo relatório a ser publicado proximamente.

³ A chamada doutrina de Segurança Nacional surgiu durante a Guerra Fria. Em 1947, o presidente americano Harry Truman, que governou durante os anos de 1945 até 1953, declarou que os Estados Unidos estavam prontos a conter o avanço comunista intervindo militarmente nas áreas de conflito. Qualquer agressão aos regimes apoiados pelos EUA significaria uma agressão a Segurança Nacional norte-americana.

Retomando o assunto da migração por motivos econômicos, o antropólogo argentino Néstor García Canclini (1939) levanta uma questão decorrente desse deslocamento intrarregional. É o impacto provocado pelo envio de divisas dos imigrantes intrarregionais na economia dos seus países, também chamados de países exportadores de trabalhadores. Canclini auxilia na compreensão de tal fenômeno com uma relação particularizada sobre remessas de dinheiro desses emigrantes no começo do século XXI, publicada em seu livro, *Latino-americanos à procura de um lugar neste século*.

Em várias nações latino-americanas, as remessas de divisas feitas pelos emigrados representam mais de 10% do PIB. O México recebeu em 2001, segundo um estudo do Banco Interamericano de Desenvolvimento, BID, US\$ 9.273 milhões de seus residentes nos EUA, ou seja, quase o mesmo montante gerado pelo turismo e o dobro de suas exportações agrícolas. Os trabalhadores salvadorenhos no exterior enviaram a seu país, nesse mesmo ano, US\$ 1.972 milhões; os dominicanos, US\$ 1.807 milhões e os equatorianos, US\$ 1.400 milhões. Em conjunto a América Latina recebeu em 2001 uma vez e meia do que pagou como juros por sua dívida externa nos últimos cinco anos, e muito mais do que recebe em empréstimos e doações para o desenvolvimento. (CANCLINI, 2008, p. 25)

Perante esses elevados índices, surgem múltiplas perguntas e questionamentos para quem, a exemplo de Canclini, espera por respostas e soluções convincentes. Afinal, os chamados países desenvolvidos caracterizam-se no lugar da latino-americanidade? Por que a força de trabalho de alguns países é mais barata do que a de outros? Existem realmente fronteiras abertas para todos? Não é objeto desta reflexão apresentar respostas a essas intrincadas questões, mesmo porque não é o recorte do nosso trabalho; pretendemos apenas apontar algumas distorções provocadas pelos fluxos migratórios e verificar a sua repercussão nas peças teatrais estudadas.

Como não poderia ser de outra forma, devido ao papel hegemônico que exerce no hemisfério, o relatório da OEA aponta a América do Norte como a região de maior incidência migratória, sendo os Estados Unidos e o Canadá os países-alvo escolhidos anualmente por centena de milhares de imigrantes. Os Estados Unidos aparecem como o líder absoluto contando com 36,7 milhões de imigrantes nascidos no exterior em 2009. Essa cifra representa 12% da sua população total, apresentando um fluxo anual de mais de um milhão de pessoas cadastradas oficialmente. Estima-se que 20,5 milhões de pessoas da sua população, que nasceram no exterior, são provenientes da América Latina e do Caribe, sendo que dessas mais da metade são mexicanas. O Canadá, que recebe 250 mil imigrantes, devidamente cadastrados por ano, é o país com o maior número relativo de imigrantes; eles representaram 20% da sua

população total no ano de 2006, sendo que, desses, setecentos mil são oriundos da América Latina e do Caribe, representando 11% do total. Os dados coletados pelo relatório indicam, ainda, que o Canadá é o terceiro destino preferencial dos imigrantes latino-americanos e caribenhos, depois dos Estados Unidos e da Espanha.

Por outro lado, a revista *Observatório demográfico* do Centro Latino-Americano e Caribenho de Demografia (CELADE), órgão da Comissão Econômica para a América Latina e o Caribe (CEPAL), publicou uma edição especial em abril de 2006, dedicada ao tema da migração internacional, assinalando claras mudanças no fluxo migratório:

La geografía de los destinos de los flujos migratorios se ha ampliado y diversificado. [...] durante los años noventa y la primera mitad de la década del 2010 los flujos de latinoamericanos hacia Europa – en particular a España –, Japón y Canadá han ido adquiriendo importancia cuantitativa. Los migrantes también tienen una presencia significativa en otros países de Europa (como los caribeños en los Países Bajos y el Reino Unido, y los sudamericanos en Italia, Francia y Portugal) y en Australia e Israel (como chilenos y argentinos). Así, se estima que un total cercano a los 3 millones de latinoamericanos y caribeños se encuentra fuera de la región, residiendo en países distintos de los Estados Unidos. (BAY, MARTÍNEZ, MACADAR, 2006, p. 17)⁴

A grosso modo, cruzando os dados estatísticos até aqui apresentados, chegamos à conclusão que devem existir cerca de 30 milhões de imigrantes latino-americanos oficialmente “deslocados” de seus países, pelo mundo afora. O que comparativamente representa toda a população do Peru (29.164.883 habitantes) ou de duas cidades de Tóquio (14.667.000 habitantes) ou de três cidades de São Paulo (10.886.518 habitantes) ou ainda de três cidades de Buenos Aires (11.000.000 habitantes).

A maioria dos institutos de estatística costuma estudar os aspectos técnicos do fenômeno da migração, estabelecendo quatro modalidades principais para descrever os deslocamentos humanos, a saber: a econômica, a social, a política e a ecológica. O deslocamento passa a ser considerado migração econômica quando o objetivo principal da mudança consiste na procura por trabalho no país de destino ou mesmo quando o deslocamento tem por objetivo proporcionar uma carreira profissional para o emigrante.

⁴ A geografia das destinações dos fluxos migratórios tem se ampliado e diversificado. [...] durante os anos noventa e a primeira metade da década de 2010 o fluxo de latino-americanos em direção à Europa – especialmente para a Espanha – Japão e Canadá foi adquirindo importância quantitativa. Os migrantes também têm presença significativa em outros países da Europa (caribenhos nos Países Baixos e no Reino Unido, sul-americanos na Itália, França e Portugal) e na Austrália e em Israel (chilenos e argentinos). Estima-se que um número próximo aos três milhões de latino-americanos e caribenhos encontra-se fora da região, morando em outros países diferentes dos Estados Unidos.

Segundo o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), o fluxo migratório de cidadãos de diversas regiões do Brasil em direção aos Estados de São Paulo e do Rio de Janeiro durante os anos 1960-1980 constituiu um exemplo cabal dessa modalidade.

Os deslocamentos de população no Brasil tiveram um período intenso, que foram marcados pelos anos 1960-1980, quando grandes volumes de migrantes se deslocaram do campo para a cidade, delineando um processo de intensificação da urbanização e caracterizando áreas de expulsão ou emigração: Região Nordeste e os Estados de Minas Gerais, Espírito Santo, Santa Catarina e Rio Grande do Sul; e as áreas de atração ou forte imigração populacional – núcleo industrial, formadas pelos Estados de São Paulo e do Rio de Janeiro. [...] Nos últimos anos da década de 1980 e nos anos 1990 observou-se uma diminuição no volume desses migrantes e a formação de novos fluxos migratórios. (OLIVEIRA, 2010, p. 29)

Vejamos outro exemplo dessa modalidade de migração, agora fora do Brasil. Ficamos assombrados com o verdadeiro êxodo dos imigrantes mexicanos rumo aos Estados Unidos durante o pós-guerra. Estima-se em 11 milhões de trabalhadores em situação legal e seis milhões em situação ilegal, empregados em todos os setores da economia norte-americana. O número total de imigrantes alcança a cifra de 28,1 milhões quando somados os descendentes nascidos no país do norte. Outro deslocamento importante foi a onda de imigrantes – originários da Colômbia, Equador, Argentina, Peru, Chile, República Dominicana e México – que viajou em direção à Venezuela, durante o *boom* do petróleo dos anos 1970-1980. Esses imigrantes representavam, em 1980, 7,4% da população venezuelana, segundo o estudo *Migração trans-fronteiriça na Venezuela* de Francilene Rodrigues, do Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo, escrito em 2006.

As estatísticas apontam que o deslocamento migratório assume uma dimensão de ascensão social quando os cidadãos se deslocam pretendendo adquirir, além de uma melhoria de qualidade de vida, uma otimização das relações profissionais e familiares. Nessa perspectiva, é bastante ampla e demasiado difusa a chamada fuga de cérebros de graduados e pós-graduados dos países emergentes em direção aos países desenvolvidos, sendo que o aprimoramento em sua formação acadêmica é apontado como o principal exemplo. Certamente, há mais pessoas migrando hoje do que em qualquer outro momento da história, procurando por cursos de aperfeiçoamento científico pelo mundo afora, como uma forma de atingir a almejada ascensão social. Para o Centro Latino-Americano de Demografia (CELADE), a quantidade de latino-americanos profissionais, técnicos e afins fora do seu país de origem alcançou a cifra de trezentas mil pessoas em 1990, passando para quase um milhão de pessoas em 2000. O artigo de Eleonora Ermólieva publicado na revista *Nueva Sociedad*

(2011), titulado *¿Fuga o intercambio de talentos? Nuevas líneas de investigación* (Fuga ou intercâmbio de talentos? Novas linhas de pesquisa), destaca que: “Otro documento producido por el BM [Banco Mundial] señala que entre los años 1961 y 2002 más de 1.200.000 personas altamente calificadas de América Latina emigraron hacia solo tres países: EEUU, Canadá y Reino Unido”⁵. Ermólieva também apresenta dados quantitativos sobre a perda de população altamente qualificada, detalhando os países de origem e o número de emigrantes, relativo ao ano de 2007. Encontramos o Brasil em quinto lugar depois da Colômbia, Jamaica, Cuba e México. Como podemos ver no quadro abaixo:

1- México: 474.600	6- Peru: 120.000
2- Cuba: 222.600	7- Argentina: 108.200
3- Jamaica: 191.000	8- Haiti: 92.700
4- Colômbia: 173.300	9- Venezuela: 86.500
5- Brasil: 141.300	10- República Dominicana: 85.700

Entidades e revistas especializadas convencionaram que o deslocamento migratório torna-se exílio quando o motivo da mudança é sobreviver a um conflito ou perseguição política, religiosa ou étnica. A revista *Nueva Sociedad* (1978) dedicou-se especialmente a estudar e comentar o problema do exílio provocado pelas ditaduras latino-americanas da época. O escritor uruguaio Eduardo Galeano em *Sobre verdugos, sordomudos, enterrados y desterrados* (Sobre carrascos, surdos-mudos, enterrados e desterrados) descreve a situação dos exilados do Cone Sul, assinalando causas, modalidades e efeitos que vão além dos números descritos:

Exílios (I)

Meio milhão de uruguaio fora do país. Um milhão de paraguaio, meio milhão de chilenos. Os barcos zarpam repletos de rapazes que fogem da prisão, da morte e da fome. Estar vivo é um perigo; pensar é pecado; comer, um milagre. Porém, qual é o número de desterrados nas fronteiras do próprio país? Qual é a estatística que registra os condenados à resignação e ao silêncio? [...] A ditadura é um costume infamante: uma máquina de fazer surdos-mudos; incapacitados para ouvir,

⁵ “Otro documento producido pelo Banco Mundial assinala que entre os anos 1961 e 2002 mais de um milhão e duzentas mil pessoas altamente qualificadas migraram da América Latina para apenas três países: Estados Unidos, Canadá e Reino Unido.”

impotentes para falar e cegos perante o que é proibido olhar. [...] A máquina ensina a aceitar o horror como aceitamos o frio no inverno. (GALEANO, 1978, p. 39)

Ao se pensar que esse gênero de deslocamento tem abrangência seletiva, que atinge apenas as pessoas envolvidas em atividades político-partidárias corremos o risco de se deixar levar pelas aparências. Qual é a diferença entre um emigrante e um exilado? Do ponto de vista das aparências a diferença entre eles é muito tênue, habitualmente, o primeiro muda de país ou de região motivado pela falta de condições materiais de sobrevivência; já o segundo é obrigado a deixar o seu território por causa das suas escolhas ideológicas, sobretudo. Ambos experimentam o chamado deslocamento populacional, movimentando-se de um país para outro, de uma região para outra. Uma realidade os unifica, não podem permanecer no espaço físico onde nasceram, sendo obrigados a deixar o lugar onde residem, foram obrigados pela lei ou pelas circunstâncias a modificar suas relações com o espaço e com as pessoas que constituem o seu *habitat* natural. O relatório do Alto Comissariado das Nações Unidas para Refugiados (ANRUC), de 1950, apresentava a cifra de mais de dois milhões de refugiados no mundo, sendo, naquela época, a maioria europeia. No relatório de 1980, o número de refugiados aumentou para nove milhões, sendo principalmente de origem africana e asiática. Em 1990, a quantidade de refugiados alcançou os dezessete milhões, incorporando dessa vez os perseguidos da América Latina e os do Caribe, além das populações do leste europeu, das africanas e das asiáticas. O Alto Comissariado das Nações Unidas informa em relatório de 2011 que o número de refugiados diminuiu para doze milhões.

No artigo *Destierro y Encuentro. Aproximaciones al exilio latinoamericano en México 1954-1980* (Desterro e Encontro. Aproximações ao exílio latino-americano no México 1954-1980), a pesquisadora mexicana, Mônica Palma Mora, assinala que:

[...] desde a segunda metade da década de 1950, o exílio de cidadãos latino-americanos deixa de ser um acontecimento transitório ou temporal para converter-se em um evento mais prolongado. E nas décadas seguintes assume não apenas uma grande magnitude como atinge a todos os países da região, seja na condição de emissores ou receptores de perseguidos políticos. (MORA, 2005, p. 4)

Mora estuda alguns aspectos que caracterizaram o exílio latino-americano no México, relativos à integração, atuação e repercussão dos estrangeiros na sociedade receptora. O México é um país de reconhecida tradição no que se refere ao asilo político. Segundo a legislação mexicana de 1936, é considerada merecedora de asilo qualquer pessoa que fuge do seu país natal por causa de perseguição política que a coloque em iminente perigo de vida ou

comprometa a sua liberdade. A lei considera dois tipos de asilo: o diplomático que é solicitado nas embaixadas, e o territorial que é solicitado quando o perseguido encontra-se no próprio território mexicano. Sem dúvida, Leon Trotsky foi o exilado mais importante que o México recebeu no final da década de 1920; contudo, o número de republicanos espanhóis acolhidos como refugiados por causa da Guerra Civil dos anos 1930 também foi muito importante. Assim como o grande número de asilos concedidos aos combatentes centro-americanos perseguidos pelos esquadrões de extermínio da Guatemala e de El Salvador, durante os anos 1950 e 1960. Na segunda metade do século XX foram as ditaduras militares da América Latina que muito contribuíram para o aumento do número de exilados políticos hispanófonos no México.

Quanto à denominada migração ambiental, trata-se de um conceito criado recentemente que está vinculado ao pensamento ecologista e diz respeito ao deslocamento de populações em consequência de desastres naturais. Inundações, mudanças climáticas, terremotos, *tsunamis* e secas obrigam essas pessoas a se deslocarem à procura de um lugar seguro, de alimentos e água. Populações inteiras fogem da fome provocada pela fúria da natureza e pelos desastres ecológicos. Segundo pesquisas recentes, está surgindo um novo tipo de migrante, o ecomigrante, aquele que é vítima dos desastres ecológicos como, por exemplo, as populações que percorrem as planícies do Quênia, do Sudão e da Somália à procura de paz, água e comida. O relatório *A busca por um abrigo* (2009), elaborado pela Universidade das Nações Unidas, pela instituição beneficente CARE e pela Universidade de Columbia, de Nova Iorque, cita os pontos geográficos críticos da migração ambiental. São as regiões áridas da África, as bacias fluviais na Ásia, o interior e a costa do México e do Caribe, e as ilhas de baixa altitude da Índia e do Oceano Pacífico.

3. Utopia e esperança

Agora tentaremos organizar os dados sobre migração e exílio até aqui levantados, empregando algumas linhas de pensamento do conhecido geógrafo inglês David Harvey (1935). De forma geral, os estudos desse pesquisador trabalham conteúdos e abordagens da antropologia social e da geografia humana relacionadas ao capitalismo e aos seus impactos sobre a sociedade. Harvey escreveu textos fundamentais que ajudam no esclarecimento da complexidade do mundo moderno, tais como *A Justiça Social e a Cidade* (1980), *Condição Pós-Moderna* (1996), *O Novo Imperialismo* (2005) e *Espaços de Esperança* (2011), entre

outros. Harvey utiliza o conceito de “utopismo dialético”, que trabalha a ideia de utopia criada pelo pensador renascentista Thomas Morus, associando-o à noção de mudança revolucionária da sociedade defendida por Karl Marx. Se a verificação das transformações dos meios de produção, do papel do trabalho assalariado e do conflito das classes ao longo da história propicia por um lado profundas modificações da estrutura de poder, por outro promove a esperança no homem de alcançar um dia a sociedade ideal, a organização social perfeita. A proposta de Harvey assinala que existe a intrínseca necessidade humana de conceber utopias, em qualquer época, espaço ou geografia, porque ela, a utopia, se nutre da insatisfação acumulada social, política e economicamente. Isso quer dizer que, se por um lado a realidade pode alienar o indivíduo, fazendo-o pensar que as coisas são assim e não podem ser mudadas, em contrapartida, essa mesma realidade pode transformá-lo em um ser pensante, um transformador crítico da situação em que vive. Para concretizar essa capacidade crítica é necessário o esforço de pensar na possibilidade da existência de um ideal utópico, que venha a se constituir na negação da própria realidade. Faz-se necessário que o homem experimente um desassossego para com a sua existência e um incômodo em relação ao seu viver, como também que esse homem tenha uma noção mesmo difusa do que seria uma vida plena, digna e prazerosa. O descompasso, a distância entre o ideal utópico que se pretende alcançar confrontado com a realidade adversa em que se vive, pode chegar a mobilizar as forças e os agentes sociais capazes de realizarem as transformações requeridas para o aprimoramento da existência do indivíduo em sociedade. Essa força é a organização política do homem e os agentes seus projetos de esperança. Todavia, Harvey constata no terceiro capítulo de *Espaços de Esperança* que o proletariado do início do século XXI vive em condições piores do que o trabalhador da primeira metade do século XIX e que, não obstante o seu maior número, essa classe encontra-se hoje fragmentada e desmobilizada. Em função disso assinala que:

[...] a base do cenário do Manifesto [Comunista] não sofreu alterações radicais. O proletariado global nunca foi tão volumoso, nem nunca tão forte o imperativo da união dos trabalhadores de todo o mundo. Mas as barreiras a essa união são muito mais formidáveis do que o eram no contexto europeu já complicado de 1848. (HARVEY, 2004, p. 68)

Vejamos a situação da classe laboriosa segundo o relatório do Banco Mundial. Em 1995 o número de homens e mulheres assalariados na face da terra era de 2,5 bilhões, o dobro do que era em 1966, sendo que mais de um bilhão de indivíduos sobrevivia com apenas um dólar por dia de trabalho, ao mesmo tempo em que 120 milhões de pessoas encontravam-se

desempregadas. Tudo isso estava acontecendo numa época em que se verificava um rápido crescimento da produtividade do trabalhador, um forte incremento do comércio mundial, uma grande redução dos custos do transporte, uma onda de liberação do comércio e, principalmente, um acelerado aumento dos fluxos internacionais de investimento direto que ajudaram a construir sistemas de produção integrados transnacionalmente. Assim, o mercado de trabalho mundial tornou-se um sistema altamente interligado com estreitos vínculos ao sistema multinacional criado na esfera empresarial.

Harvey, preocupado em estudar a situação dos assalariados e o mercado de trabalho, suas relações e decorrências, cita o relatório da Agência Internacional do Trabalho das Nações Unidas de 1966:

Alguns observadores veem nessas alterações a emergência de um mercado global do trabalho no qual “o mundo se tornou um imenso bazar em que as nações impelem suas respectivas forças de trabalho a competir umas com as outras, oferecendo os mais baixos preços para a realização de negócios” [...] A principal apreensão é que a intensificação da competição global venha a gerar pressões para a redução dos salários e dos padrões de trabalho em todo o mundo. (AIT, 1966, p. 4)

A preocupação do relatório com a redução de salários e dos padrões de trabalho verificou-se tragicamente verdadeira, principalmente na América Latina, onde as nações governadas por ditaduras militares na época encarregaram-se de colocar os trabalhadores sob o regime do arrocho ou contenção salarial, enquanto abriam as portas das suas economias ao investimento estrangeiro e enxugavam o aparelho do Estado. Apresentava-se assim o quadro histórico do mercado de trabalho nos anos 1960, prenunciando o neoliberalismo econômico da década seguinte: um quadro extremamente propício para que os trabalhadores da cidade e do campo comesçassem a deslocar-se à procura de melhores condições de vida dentro e fora dos seus países. Acreditamos que a argumentação precedente serve para entendermos, mesmo que parcialmente, parte do processo de emigração e imigração, dos deslocamentos populacionais verificados nos últimos trinta anos na América Latina, como reflexo vinculado à desregulamentação da economia mundial e a ingerência externa promovida pelos Estados Unidos e demais países desenvolvidos. O atual processo de globalização, que também pode ser chamado de aberta expansão capitalista mundial, tem demolido barreiras econômicas, culturais e sociais fomentando e intensificando a ampla circulação de capitais e mercadorias, valores, símbolos e imagens (a partir de certa ótica hegemônica). Observa o geógrafo Milton Santos (1926-2001), ardente defensor de uma globalização mais humana, que:

A globalização é o estágio supremo da internacionalização. [...] O mundo inteiro torna-se envolvido em todo tipo de troca: técnica, comercial, financeira, cultural. [...] Num mundo assim transformado, todos os lugares tendem a tornar-se globais, e o que acontece em qualquer parte do ecúmeno (parte habitada da Terra) tem relação com o que acontece em todos os demais. Daí a ilusão de vivermos num mundo sem fronteiras, uma aldeia global. Na realidade, as relações chamadas globais são reservadas a um pequeno número de agentes, os grandes bancos e empresas transnacionais, alguns Estados, as grandes organizações internacionais. (SANTOS, 2002, p. 79-80)

Santos destaca a internacionalização do mercado de trabalho, porém o faz de uma maneira crítica, quando assinala o caráter ilusório de um presumível mundo sem fronteiras apontando a existência de um tratamento diferenciado entre multinacionais e trabalhadores, entre capital e trabalho. Se fizermos o cruzamento entre a visão do geógrafo brasileiro e a do geógrafo inglês, constataremos a complementaridade de seus enfoques no espírito dos seus textos. Harvey parece corroborar a tese de Santos ao citar os índices do *Relatório do desenvolvimento humano das Nações Unidas*, de 1996, quando afirma que:

[...] entre 1960 e 1991, a parcela dos 20% mais ricos passou de 70 para 85% da renda global – enquanto a dos mais pobres declinou de 2,3 para 1,4%. À altura de 1991, mais de 85% da população mundial recebia apenas 15% da renda, e o valor líquido da renda das 358 pessoas mais ricas, os bilionários do dólar, equivale à renda combinada dos 45% mais pobres da população mundial – 2,3 bilhões de pessoas. (HARVEY, 2011, p. 65)

Realmente, a distância abismal entre os números citados pela pesquisa surpreende pela sua enorme extensão, mas por outro lado serve para constatar a espantosa concentração de capital produzida pela globalização da economia.

Não é difícil concordar com Harvey quando afirma que o cenário do *Manifesto Comunista de 1848* está praticamente intacto na sua base. Nunca o proletariado global foi tão numeroso e ao mesmo tempo nunca foi tão necessária a sua união. Parece que os obstáculos que hoje impedem essa união são infinitamente superiores aos do século XIX. “A força de trabalho se acha hoje bem mais dispersa em termos geográficos, mais heterogênea em termos culturais, mais diversificada étnica e religiosamente, racialmente estratificada e linguisticamente fragmentada” (HARVEY, 2011, p. 68). Para Harvey, essa dispersão, longe de ser motivo de esmorecimento, impulsiona o pensamento utópico à procura por formas alternativas de resistência ao capitalismo. Ele assinala um dado importante quando se refere à crescente presença de “um movimento proletário fortemente feminizado” (HARVEY, 2011, p. 69) e exalta a figura da mulher trabalhadora porque acredita que ela pode chegar a tornar-se

um importante agente de transformação política, diferenciado do modelo de sindicalismo patriarcal.

A reflexão sobre as mudanças das populações globais projeta a sensação de ser impossível o controle dos fluxos migratórios. Coloca em evidência o fato de que a porosidade das fronteiras nacionais não só beneficia o capital, como também, e cada vez em maior número, as pessoas e o trabalho. A proporção da população mundial que vive em cidades dobrou em trinta anos, o que acabou criando concentrações espaciais que albergam massas de pessoas numa escala até então considerada inconcebível. Encerremos essas reflexões com o comentário oportuno de Harvey quando afirma que a imigração é hoje uma questão mundialmente relevante, atingindo também o movimento trabalhista: “A organização do trabalho diante das consideráveis diversidades étnica, racial, religiosa e cultural geradas pelos movimentos migratórios traz problemas particulares que o movimento socialista nunca teve facilidade em abordar, para não falar em resolver” (HARVEY, 2011, p. 70). Parece que para Harvey a palavra de ordem do proletariado na era da globalização é “imigrantes do mundo uní-vos”.

QUARTO CAPÍTULO - ANÁLISE DAS PEÇAS

A análise de *Nuestra Señora de las Nubes* (2003) de Aristides Vargas e de *Borandá* (2004) de Luís Alberto de Abreu comporta o estudo realizado a partir da descrição detalhada da curva argumental¹ de ambas as peças, acrescentado de interpretações analíticas referentes à estrutura dramatúrgica, aos conceitos de migração e exílio, à escrita épico-narrativa, abordados pelas mesmas. Sendo peças escritas no início do século XXI, inseridas em uma estética inovadora, que conjuga elementos dramáticos e narrativos de maneira criativa e tendo o reconhecimento de sua excelência literária, confirmada pela obtenção de importantes premiações, acreditamos que podemos designá-las como duas peças representativas do teatro latino-americano contemporâneo. Apesar de existirem diferenças no que concerne à especificidade das histórias abordadas, pois uma trata do exílio e a outra da migração interna, encontramos nelas alguns elementos unificadores, como, por exemplo, o tema do deslocamento humano, a utilização de cenas antirrealistas, o emprego do recurso narrativo e o uso constante da alternância de gêneros.

Nuestra Señora de las Nubes, escrita entre 1999 e 2000 e publicada em 2003, é o segundo exercício teatral sobre o tema do exílio que o grupo *Malayerba* desenvolveu, sob a direção de Aristides Vargas. O primeiro exercício, também dirigido por Vargas, foi realizado em 1995 e descrevia as formas de exílio relatadas por todos os integrantes do grupo, fundidas na vivência de uma única personagem: *Pluma*. Diferentemente, portanto, do primeiro exercício, no segundo a obra apresenta a trajetória de Bruna e Oscar, expatriados que tentam reconstruir suas vidas a partir das memórias do tempo em que ambos habitavam um território comum. É conveniente ressaltar que as personagens Bruna e Oscar representam o alter ego dos atores exilados no Equador e fundadores do *Malayerba*, a espanhola Charo Francés e o argentino Aristides Vargas.

O processo de trabalho que culminou com a criação de *Borandá*, de Luís Alberto de Abreu, tinha inicialmente o nome de *Auto do migrante*. O texto, escrito para a *Fraternal Companhia de Arte e Malas-Artes* se propunha a fazer uma reflexão sobre a migração interna acontecida no Estado de São Paulo, durante os anos 1960. O grupo dedicou-se a pesquisar e

¹ O pesquisador bielo-russo do período soviético, Lev Vygotsky (1896-1934), define curva argumental como: “A disposição e o ordenamento dos acontecimentos de uma história, a combinação de frases e orações, de conceitos, de ideias, de imagens e ações [...]” (VYGOTSKY, 2001, p. 78).

discutir textos referentes ao universo dos migrantes radicados na zona sul de São Paulo, sobretudo pelo fato de a companhia ocupar, em processo de residência, o Teatro Paulo Eiró, estabelecendo o registro de quinze sagas familiares como o número suficiente para elaborar o pré-roteiro. A peça consta de três sagas ou focos narrativos que apresentam notória convergência temática, tratando do problema da posse da terra como sendo a base da questão socioeconômica do retirante, da agonia do trabalho na metrópole distante do núcleo familiar, da solidão e da vida opaca dos desarraigados, dos “causos” populares e das míticas profecias, de homens que tiveram o cérebro furtado ao nascer, e de mulheres que ficaram paralisadas no tempo e no espaço, trancadas em quartos da periferia na grande cidade, despojadas da vontade de existir, aparentemente incapazes de retomar a labuta sofrida que levavam.

1. Nuestra Señora de las Nubes

Non é um lugar concreto. É o lugar da imaginação.

É o lugar da lembrança, é o lugar da memória.

Aristides Vargas. Presencia Cultural - TVPeru.

O nome da peça *Nuestra Señora de las Nubes* nos remete numa primeira e livre associação ao nome do romance modelar de Victor Hugo, *Nossa Senhora de Paris* (*Notre-Dame de Paris*). Contudo, é bom esclarecer que a proximidade entre as obras esgota-se ali, na semelhança nominativa. Assim, é conveniente destacar logo de início que existe uma diferença de gênero e assunto que afasta os dois títulos. A obra de Hugo é o conhecido romance do século XIX e tido como uma das obras-primas do romantismo francês, enquanto que a obra de Vargas é uma peça de teatro latino-americana que pertence à dramaturgia contemporânea. Outra importante diferença entre elas concerne aos seus estilos: a de Hugo contém todos os expedientes do romantismo e a de Vargas estrutura-se a partir de expedientes épicos. Os temas abordados também são discrepantes: a memória do recente exílio latino-americano, na peça de Aristides Vargas; e a gama de tonalidades amorosas que transitam do “grotesco ao sublime” no romance de Victor Hugo.

A peça de Vargas apresenta uma estrutura narrativa organizada em treze movimentos cênicos, subdividida em duas linhas narrativas alternadas. A primeira possui quatro cenas, que servem para descrever os encontros de Bruna e Oscar em territórios indeterminados. A segunda linha narrativa é composta de nove cenas, representando uma espécie de calidoscópio

evocativo das embaralhadas lembranças que os exilados latino-americanos fazem do seu ilusório país de origem. Existe notada diferença de tom, profundidade e abrangência entre a memória feminina e a masculina. A evocação feminina é profunda e ao mesmo tempo sutil e delicada, nela está enraizada a noite dos tempos primordiais, irrigada por intermináveis conflitos intraétnicos, políticos e sociais, chegando a desaguar no obsessivo acalanto da morte. Por sua vez, a evocação masculina é preferencialmente prática, direta e às vezes aparenta uma relativa superficialidade.

As reminiscências de Bruna possuem uma chave hexagonal composta de seis núcleos evocativos que abrem e desvendam os mistérios do país imaginado, que se revela ao mesmo tempo apócrifo e autêntico. As cenas falam sobre: 1) A incestuosa fundação do país perpetrada por Irma e Don Tello; 2) A confusa árvore genealógica dos seus habitantes, evocada por Vovó Josefa; 3) A crise de identidade do poder local, instalada no Governador e sua Esposa; 4) A revolta ancestral de Vovó Josefa durante o toque de recolher; 5) O desaparecimento dos jovens militantes, Alícia e Federico; 6) O relato do Homem Desconhecido sobre o aparente sonho impossível de pescar com pelicanos.

Já Oscar condensa suas recordações em um sistema trifásico de evocações, são três cenas interligadas que tratam de sedução, amor e desejo. Elas são: 1) Os divertidos galanteios juvenis dos atrapalhados Irmãos Aguilera, em plena via pública; 2) O efeito dos galanteios na fogosa Ângela que “invade” o ensaio do seu esposo Renan, o pacato regente da orquestra municipal; 3) O supremo ato de amor realizado por Soledad ao concordar com seu companheiro Juan em ajudá-lo a morrer no interior de um hospício. O palavreado dos Aguilera possui o poder de atingir o coração dessas duas mulheres apaixonadas que se revelam dispostas a tirar seus homens da rotina maçante do trabalho quotidiano e do desespero produzido pela demência irremediável.

Vejamos agora a sequência de cenas na ordem em que são apresentadas na peça, alternando invariavelmente entre o plano do presente e o da lembrança do passado:

A cena inicial mostra o primeiro encontro entre Bruna e Oscar. Ele acontece de maneira fortuita no plano do tempo presente, tudo indica que a descoberta do outro deve ter se originado quando seus olhares se cruzaram no meio de um típico não lugar, que tanto pode ser uma rua, uma estação rodoviária ou ainda um aeroporto. Parece tratar-se de uma mirada de autorreconhecimento. Significativamente o autor concede a iniciativa da conversa à personagem feminina. É Bruna quem indaga sobre a possibilidade de já ter visto aquela

pessoa que agora está à sua frente, o rosto daquele homem tem o poder de fazê-la evocar sua pátria, um lugar bem definido que existe em sua memória. Oscar parece ser um homem introvertido, tenta contornar a situação fazendo uma referência graciosa sobre a impossibilidade de mudar seu aspecto, e com isso não faz outra coisa senão aumentar a curiosidade de Bruna que o interroga sobre a sua ocupação. Ele afirma que observa pássaros, quer dizer que não faz nada; em sua linguagem cifrada, ela devolve a ironia ao descrevê-lo com um homem um tanto abobalhado. No início dessa conversa aparentemente absurda surge a primeira referência ao país de origem de ambos. No país de Bruna os pássaros são madrugadores por causa da neurose dos maestros que puxam as penas dos seus rabos; no país de Oscar os maridos maltratam frequentemente as suas mulheres. Essa constatação inequívoca da violência doméstica instalada em *Nuestra Señora de las Nubes*, que atinge tanto os pássaros como as esposas, serve a Bruna como forma de encontrar o primeiro ponto em comum entre ambos os países. Depois de constatar que no país deles impera a violência de gênero, Bruna anima-se a descrever os detalhes do processo vexatório instituído pelos maridos do seu país, assinalando inclusive as diferentes fases do mesmo. Depois de exatos quarenta sopapos, afirma Bruna, as esposas ganham dos seus maridos uma “gentileza”, a de serem levadas ao cinema. A absurdidade do comentário provoca uma longa pausa na conversa desses desconhecidos, mas essa passageira interrupção culmina com a inevitável pergunta do bem-educado Oscar sobre o país de procedência de Bruna. Ambos, perdidos em uma geografia estranha às suas memórias, reconhecem-se oriundos de *Nuestra Señora de las Nubes*, apesar de não possuírem mais o característico sotaque do país nebuloso.

Inicia-se aí uma profunda amizade entre os dois desterrados, que passarão a trocar confidências sem qualquer pudor ou hipocrisia. Como é o caso da revelação íntima de Bruna em relação ao assédio do seu antigo professor de literatura universal, de quem não lembra o nome, e que tinha a mania de ensinar o anônimo espanhol do Século de Ouro, *El Lazarillo de Tormes* (1554), empregando de forma peculiar o sistema *Braille*, quer dizer, acariciando lubricamente a anatomia das suas alunas. A referência ao abuso sexual é exposta de forma clara, porém elegante e metafórica, induzindo o espectador a realizar a associação entre a cor da flor citada, no caso da rosa encarnada, com o avermelhado da micção de Bruna adolescente, depois do manuseio professoral. O comentário de Oscar sobre o sujeito de *Nuestra Señora* que teria urinado um arco-íris parece minimizar o sofrimento de Bruna,

comparando-o com um sofrimento ainda maior, causado provavelmente pela aplicação de tortura e choque elétrico contra o mencionado cidadão.

Na segunda vez em que as personagens se indagam sobre seus países de origem, corresponde a Bruna fazer a pergunta: “Desculpe, de que país é você?” (VARGAS, 2003, p. 274) A resposta bem-humorada de Oscar acaba provocando um ligeiro mal-entendido que mexe nos brios nacionalistas de Bruna, que não admite que ninguém brinque com a sua pátria. Porém, o mal-entendido dispersa-se na direção ao desabafo de ambos sobre a condição de serem estrangeiros e que, de acordo com as leis vigentes no país que os recebe, não podem emitir opinião sobre a realidade política do mesmo. Depois de estabelecer os limites dessa restrita liberdade de expressão, condenam os excessos dos imigrantes mais exaltados, aqueles com os quais não conseguem se identificar e que andam pelo mundo afora “[...] gritando que nem Tarzan” (Ibidem, p. 275). O comentário de Bruna sobre a prescrição do silêncio, interpretado por ela como uma forma de submissão, confirma-se como a prática comum dos imigrantes, daqueles que não têm casa. A explicação tem o poder de levar a dupla de desterrados à constatação de sua real condição, pois eles são justamente o tipo de pessoa sem casa que vive e dorme no “ar”. A figura de linguagem sobre “a flor do ar que vive no ar [...]” (Ibidem, p. 276) serve também para introduzir o tema da condição parasitária a que muitas vezes os exilados se veem reduzidos. O sofrimento provocado por essa condição é apresentado por Oscar quando narra a luta infrutífera do sujeito que pretendia amputar o braço gangrenado e que chega à conclusão de que precisa dos outros para compreender a “nossa” infelicidade.

É Oscar quem pergunta para sua interlocutora, pela terceira vez, “Desculpe, mas de que país é você?” (Ibidem, p. 276) O recurso da aparente falta de memória nos remete ao procedimento semelhante empregado por Ionesco na *Cantora Careca* (1950) quando, na cena quatro, o casal Martin parece perder, momentaneamente, a memória para só reconhecer-se marido e mulher ao final da famosa sequência. Aqui o recurso serve para demonstrar a capacidade de rápida adaptação dos imigrantes quando se encontram desterrados em países parecidos aos seus, o que indica indiretamente que o país de asilo, onde estaria acontecendo a cena, poderia ser um país hispano-americano. Depois de uma longa pausa, que marca o esvaziamento do diálogo, chega-se à pergunta inevitável sobre o motivo do desterro. A resposta de Bruna está carregada de humor, absurdidade e ironia crítica ao comportamento,

por um lado submisso e por outro castrador das madames e dos cavalheiros de seu país. A surpresa de Oscar aumenta com o comentário de Bruna sobre os desmandos dos militares, tidos como as chamadas forças vivas da nação, que desfilam ostensivamente nas datas patrióticas. A crítica à corrupção generalizada no evocado país andino e a impagável metáfora da sua economia associada à catástrofe aérea evidenciam a inventividade de Vargas provocando o riso do leitor/espectador apesar do trágico da situação.

Bruna: Confundiram o país com um avião.

Oscar: Não acredito.

Bruna: Primeiro falaram para apertar bem os cintos, apertamos. Depois falaram de turbulências passageiras, acreditamos. Falaram que no caso de asfixia econômica umas máscaras iriam cair automaticamente. Nada disso funcionou, o país se esborrachou e nunca encontramos a caixa preta.

Oscar: Ninguém se salvou?

Bruna: Ninguém. (Ibidem, p.277)

Bruna fala metaforicamente, sem citar datas nem países, sobre as diversas crises que assolaram as economias latino-americanas nos últimos tempos, como foi a crise inflacionária dos anos 1980, no Brasil; a crise econômica do México em 1994; chegando a antecipar a tragédia cambial da Argentina em 2001. Oscar explica o motivo de ter deixado sua pátria, afirmando que não foi expulso dela, senão que foi “assassinado” por causa da apatia dos seus vizinhos. Somente depois de ouvir que no país de Bruna aconteceu o mesmo com um amigo dela, Oscar decide perguntar pela quarta vez consecutiva sobre o país de origem da sua interlocutora. Bruna o descreve como um país chuvoso e, na sequência, apresenta uma brilhante definição da condição do exilado, ela descreve os desterrados como “[...] pessoas tristes, predispostas a imaginar coisas que nunca existiram” (Ibidem, p.278). O comentário funciona como um paradoxo que induz o espectador a tirar suas próprias conclusões sobre a veracidade dos relatos que está acompanhando durante o desenrolar da ação dramática. Pois, a referida tristeza dos exilados será contrariada pelo comportamento alegre e amadurecido de ambas as personagens e também pelo sentido irônico em que são apresentadas as lembranças do país evocado, que mesmo utópico tem a virtude de existir de forma concreta na memória dos expatriados. Ao final desta curta unidade de ação, que se desenvolve entre a quarta e a quinta perguntas sobre o país de origem de ambos, Bruna informa sobre as múltiplas formas de “morte” experimentadas pelas mães de *Nuestra Señora de las Nubes*, devido ao medo de

perderem seus filhos para a migração, o exílio e a perseguição política, numa alusão indireta ao grande número de mães latino-americanas, de todas as classes sociais, que perderam seus filhos nos anos 1970, principalmente na Argentina, na Guatemala e no Uruguai.

Instala-se novamente um silêncio abissal entre Bruna e Oscar, os assuntos parecem esgotados e as palavras fogem dos interlocutores criando um vazio próximo ao intransponível. Oscar rompe o silêncio perguntando, pela quinta e última vez nessa cena: “Desculpe, de que país é você?” (Ibidem, p.279) para acrescentar a continuação que ele também é de *Nuestra Señora de las Nubes* e que estranha nunca tê-la visto por lá. Bruna justifica-se argumentando que deve ser porque lá, naquele país, ela era pássaro, situação que Oscar lamenta por acreditar que os pássaros são desmemoriados. Crença, aliás, amplamente refutada pela ornitologia quando trata das rotas migratórias das aves. Bruna, por sua vez – em bela metáfora – argumenta que possui asas que lhe permitem voar sobre o esquecimento. Diante do argumento de Bruna, Oscar quer saber quantos anos ela está fora do seu país, chegando a constatar assombrado que se trata dos exatos vinte anos que ele também se encontra expatriado de *Nuestra Señora de las Nubes*. A primeira cena encerra-se com a certeza de ambos de que o país evocado mudou, que não deve ser mais o mesmo, e que aquele deve ser o motivo fundamental para eles reinventá-lo toda vez que se lembram dele.

A segunda cena da peça elucida detalhes surpreendentes sobre a fundação de *Nuestra Señora de las Nubes*, de acordo com a exuberante imaginação da exilada. Essa primeira lembrança de Bruna revela o modo, ao mesmo tempo patético, extravagante e incestuoso, como teria acontecido a fundação do nublado país. O surgimento de uma nova civilização, bastarda e andina, tem vínculos paródicos com o livro do Gênesis quando relata a história bíblica sobre a origem dos moabitas e dos amoritas.² Segundo essa narrativa, as filhas de Lot, sobreviventes da destruição de Sodoma, embriagaram o pai com o propósito de ter relações com ele para assim dar continuidade à castigada raça humana. O Antigo Testamento refere que:

A [filha] mais velha disse à mais nova: “Nosso pai é idoso e não há homem na terra que venha unir-se a nós, segundo o costume de todo o mundo.” Vem, façamos nosso pai beber vinho e deitemo-nos com ele; assim suscitaremos uma descendência de nosso pai. (GÊNESIS, p. 31-32)

² Amoritas, um dos vários povos semitas que habitavam a Mesopotâmia, Síria e Palestina no terceiro e segundo milênios antes de Cristo. Moabitas, povo semítico dos tempos bíblicos, cujo apogeu foi no século IX a.C., aparentado étnica e culturalmente com os hebreus, e que habitava o reino de Moab. (HOUAISS, 2009, p. 119, 1302)

Na memória de Bruna, que opera como uma projeção freudiana da própria figura paterna, a desconsolada Irma escolhe seu pai, Don Tello, como o marido ideal por tratar-se do único homem disponível em *Nuestra Señora de las Nubes*. O desaparecimento do resto dos representantes da masculinidade nubilosa não tem uma explicação concreta, parece que a ausência foi causada por um vento misterioso e agoureiro que carregava jornais velhos e laranjas podres, outras vezes se alude ao fato de os homens estarem trancafiados nas suas casas mortos de medo. É o recurso metafórico empregado por Vargas para falar da migração, do exílio e da perseguição política que transformou países inteiros em lugares habitados por assustados seres fantasmagóricos.

Quando Aristides Vargas foi indagado pelo jornalista Ernesto Hermoza sobre a fonte inspiradora da peça, no programa *Presencia Cultural* da televisão peruana, no dia 10 de maio de 2009, o dramaturgo argentino-equatoriano respondeu:

Nós estávamos na região andina do Equador, [encontramos] um povoado abandonado, todo mundo tinha emigrado [de lá] para Espanha. Bom, não tinha ficado ninguém. Nós descemos do carro e caminhamos pelas ruas do povoado abandonado, e o nome do lugar era Nossa Senhora das Nuvens. A gente falou que quando fizemos uma peça, tentando reconstituir a memória de um povo, vai chamar-se Nossa Senhora das Nuvens. (TVPERU, 2009)

Esse povoado esvaziado pelo desejo de emigrar de seus habitantes, esse não lugar perdido nas alturas próximas da linha onde o mundo se divide em dois hemisférios, é o retrato da realidade latino-americana após cruentas ditaduras e desastrosos experimentos neoliberais. É o lugar, o território, a pátria, enfim, de uma memória recente que paira entre cumes, brancas nuvens e o céu azul. Na solidão dessa fria cidade nos deparamos com Don Tello levando a passear a sua filha Irma com o firme propósito de arrumar-lhe um marido. A filha sente-se ridícula, mas o pai prefere o constrangimento à solidão, e obriga Irma a fazer um apelo direto e comovente aos homens de *Nuestra Señora de las Nubes*:

Irma: Senhores homens de Nossa Senhora das Nuvens. Sou uma mulher encalhada, boba e encalhada, porque sempre as encalhadas somos consideradas bobas, bobas e encalhadas. Para nós o sol não é fúlgido, é um sol moribundo e abobalhado. Para nós o dia mais feliz é a segunda-feira, porque é um dia bobo. Onde há tantas coisas por fazer, mas acabamos esquecendo, mesmo por um momento, que no domingo fizemos a grande bobagem de ser profundamente infelizes. Bobas e encalhadas andamos pelo mundo até morrer como os bobos, de um ataque de solidão ao coração. Gostem de mim, por favor! (VARGAS, 2003, p. 282)

Perante o silêncio e a ausência masculina, no meio da praça onde reinam a solidão e o esquecimento, Irma, a filha de “mãos solteiras”, a encalhada e choramingas, encerra a

segunda cena tomando uma decisão surpreendente, que chega a superar em número e grau o jogo de sedução, camuflado pelo vinho, das filhas de Lot:

Irma: [...] Para evitar tudo isso é que vou me casar com o único homem que tem interesse por mim, meu pai.

Don Tello: Ficou louca! O quê está falando?

Irma: Assim, tudo fica em família, pai. Teremos filhos que serão nossos irmãos e netos. Por sua vez, minha defunta mãe será minha defunta sogra, os netos serão sobrinhos e os filhos irmãos do pai. Assim vamos encher de famílias as casas vazias de Nossa Senhora das Nuvens. (Ibidem, p. 282)

O surpreendido Don Tello acredita que sua filha ficou completamente louca, não consegue entender a teimosa convicção de Irma à respeito da argumentada complacência divina nem o surto procriador que a anima e muito menos ainda a incomensurável solidão em que ambos se encontram.

A terceira cena é também uma reminiscência de Bruna, uma recordação dentro de outra recordação, que funciona como uma espécie de projeção espaço-temporal das lembranças da expatriada agindo dentro do relato memorialístico da velha Josefa, dando a impressão de que ambas as personagens estão à procura de uma ancestralidade perdida. No saboroso relato de Vovó Josefa é possível descobrir as várias gerações de famílias empenhadas na fundação, consolidação e expansão de *Nuestra Señora de las Nubes*. Enquanto a velha matrona tenta explicar as raízes seculares da árvore genealógica do lacônico bobo da cidade, ficamos conhecendo as diferentes estirpes envolvidas em eternos conflitos de consanguinidade, em intermináveis confrontos de amor e de ódio de classes. O provável espaço de representação onde transcorre a ação mínima da cena é o hipotético quintal da casa de Vovó Josefa, é ali onde o aparvalhado Memé encontra-se entretido em tirar as cãs da velha vovó. A cena é estruturada na forma de monólogo, tratando com profusão de detalhes dos conflituosos embates e rusgas familiares dessa conturbada comunidade andina, assim como também dos seus constantes conflitos étnicos e dos seus inúmeros problemas sociais e políticos recorrentes da péssima administração dessa ancestralidade. No início do monólogo, a velha ratifica o que foi narrado na cena anterior, ou seja, a forma incestuosa como Don Tello e sua filha Irma fundaram e povoaram *Nuestra Señora de las Nubes*. A velha Josefa informa: “Foi desse jeito, Memé, que Don Tello e a Irma encheram de gente este país. Fundaram, Memé, e fundar um país não é pouca coisa” (Ibidem, p. 283).

Em seguida, Vovó Josefa oferece uma moeda de prata a Memé como forma de pagamento para que esse lhe retire as cãs do cabelo. Enquanto o bobo, animado, realiza essa ação, a velha faz um “ameno” relato do embate entre patriarcas, desafetos e familiares de diferentes condições sociais, pertencentes ao singelo lugar. Note-se aqui o emprego por parte do autor do recurso da metanarrativa, por tratar-se da lembrança de Bruna dentro da lembrança de Vovó Josefa. O desfile de personagens e casos começa com a descrição do caráter azedo do cidadão apelidado “Vinagre”, antigo morador da pequena praça do povoado e dono de uma personalidade acrimoniosa. Josefa conta a Memé que o “Vinagre” desconhece o seu parentesco com a excelente cabeleireira Matilde Herrera, que tem a importante atribuição de tratar dos cabelos da Virgem Maria e de todos os santos da paróquia, especialmente os do santo casamenteiro, Santo Antônio. A Vovó Josefa afirma que o azedo “Vinagre”, com perdão da redundância, não faz a menor ideia de que a doce cabeleireira, a Matilde, é sua irmã. A reação do bobo perante essa informação é no mínimo ambígua, pois Memé se expressa unicamente mediante grunhidos, que podem ser interpretados tanto como de aprovação ou de desaprovação, ou ainda como de desapontamento por ter de ouvir pela enésima vez a mesma história contada pela anciã. Surge então um tema realmente polêmico, o da ancestralidade indígena do “Vinagre” e da Matilde, eles seriam descendentes dos índios Vásconez, os que paradoxalmente são detestados pelos irmãos e são constantemente tripudiados, principalmente pelos cidadãos notáveis da região. Enunciando uma variedade incrível de sobrenomes espanhóis, indígenas, africanos e orientais, a velha Josefa consegue estabelecer a gênese das mais variadas etnias que compõem a população de *Nuestra Señora de las Nubes*. Índios, brancos, mestiços, negros e turcos compõem o crisol racial do país imaginário, amalgamento que também expressa as contradições interclassistas, divididos que estão em dois campos irremediavelmente antagônicos, as autoridades e o povo. Em relação às famílias abastadas de *Nuestra Señora de las Nubes*, Vargas estabelece um jogo de contraste entre o sobrenome e o animal que designa. Assim, a linhagem “nobre” da família Vaca, vinculada à estirpe dos conquistadores espanhóis, possui um temperamento furibundo contrastante com o sobrenome bovino. O grupo familiar dos Duque Molina Vaca prevalece no início do labiríntico relato de Vovó Josefa, como sendo aquele tronco do qual descendem todos os habitantes do país.

Aqui, tomamos a liberdade de fazer uma alusão histórica à figura do espanhol Álgar Núñez Cabeza de Vaca (1488-1558), que as crônicas da conquista apontam como o náufrago

aventureiro que atravessou desnudo as Américas, da Flórida até o Oceano Pacífico convivendo com os índios da região.

Voltando ao relato de Vovó Josefa, vemos proliferar nele os nomes de um sem número de famílias (os Herrera, os Váscos, os Bravo, os Centeio, os Duque Molina Vaca, os Robles, os Villahermosa, os Armendáriz Salín, os Nunes, e os Del Rey) que acabam compondo o caótico painel que fundamenta as bases da linhagem do lugar. São famílias cujos nomes muitas vezes estabelecem relações com a sua miserável condição de vida, como no caso da família Gallo, tios do “Vinagre” e da Matilde, e que vivem literalmente como galos de galinheiro, nos fundos da casa da família Molina. Outras encarnam o despotismo finissecular como a família Duque, cujos integrantes, segundo Vovó Josefa, vivem como nobres explorando os índios Váscos. A crítica ferina de Vovó Josefa não poupa os Molina que, posando de doutores, não passam de uns remediados; nem os esnobes Robles, conhecidos contrabandistas de macarrão na fronteira; e nem os cretinos Del Rey que deveriam ser chamados de bufões segundo Vovó Josefa. Para ela: “Só a morte é justa porque levará todos por igual, ricos, pobres e vivos” (Ibidem, p.285). A anciã Josefa encerra o seu monólogo declarando que Memé seria descendente dos Nunes, sobrenome que remete à provável referência ao comércio português de escravos. Josefa ressalta que o bobo Memé não possui uma árvore, senão uma emaranhada selva genealógica, advertindo ainda que o caráter inocente e abobalhado de Memé é uma qualidade em comparação com a avareza, a solidão e o sangue ruim que corre nas veias de todos os seus parentes.

Na quarta cena, Bruna lembra a maneira como o senhor governador de *Nuestra Señora de las Nubes* conta para a primeiríssima dama sobre a catástrofe social, política e moral provocada pelo bobo Memé, que teria passado a acreditar nas “histórias fantásticas” de Vovó Josefa. O governador e sua esposa, que significativamente não possuem nome nem sobrenome próprios, conversam enquanto dançam uma tradicional valsa criando um original contraponto entre divertimento, dúvida e indignação. Acreditamos que o motivo da omissão dos nomes se deva a que o casal de notáveis simboliza o protótipo das famílias dominantes e como tal representa não só uma identidade psicofísica senão também toda uma casta social: a da elite dos notáveis governantes locais. O diálogo inicia-se com a sincera indignação do senhor governador perante o papelão que o bobo Memé lhe fez passar no seu escritório de trabalho, pois o tolo estaria reivindicando a paternidade da autoridade local, influenciado pelo relato da Vovó Josefa, “[...] daquela velha que inventa histórias destrambelhadas, sei lá com

que propósito” (Ibidem, p.286). Encontramos nas entrelinhas do discurso do governador que ao seu entender o despropósito de dona Josefa pode acarretar, como de fato acarreta, conotação de subversão política. Isso fica evidente quando o governador, depois de admitir ser pai da pátria, porém não do bobo Memé, passa a falar sobre a reivindicação judicial feita pelos índios Váscones em relação à propriedade da terra. Tudo “porque o idiota do Memé chegou com a fofoca que a terra lhes pertence” (Ibidem, p.286). O representante do *status quo* não se conforma com a reivindicação dos índios: uma disfarçada reforma agrária que segundo ele vai contra os interesses das famílias honradas que ganharam e trataram da terra com muito esforço e sacrifício. O comentário da esposa do governador é lapidar e ilustra bem seu conservadorismo, para ela os índios sempre estiveram à margem de qualquer progresso pela sua condição de “mortos de fome” e que nunca poderão sentar-se à mesma mesa com as autoridades, por causa de uma incompatibilidade congênita entre índios e notáveis. E quem é o ideólogo dessa terrível ameaça à propriedade rural? Nada menos que o “idiota do Memé” confirma o governador, verificando à continuação que o bobo ataca em duas frentes, primeiro ofendendo as famílias honradas e segundo sublevando os populares, aqui entendidos como os índios e os mestiços pobres.

Portanto, a revolução social em *Nuestra Señora de las Nubes* é obra de um cidadão desqualificado, “[...] de um pateta, um tolo, um bocó de fivela” (Ibidem, p.287), caracterização que serve, certamente, para desmoralizar o ilusório movimento. O governador acrescenta que a baderna instaurada por Memé tem algo de compensação trabalhista, de lição elementar de mais-valia, quando consegue convencer a família Gallo de reivindicar a propriedade da mansão dos Molina por ter sido construída pelo ancestral pedreiro, o Vovô Gallo. O que mais espanta ao governador sem nome próprio é que Memé estaria se transformando em um Messias, um temido líder social seguido pelo populacho. Outro aspecto das terríveis ideias subversivas de Memé está no fato de conseguir promover a discórdia no seio das famílias honradas, semeando a cizânia na própria casa do governador ao insinuar, aplicando os ensinamentos apreendidos com a Vovó Josefa, que as notáveis autoridades da região seriam irmãos. É sinal do fim dos tempos que um idiota como Memé consiga que o governador e sua digníssima esposa cheguem a duvidar de si mesmos.

O governador encerra a sua participação na peça de forma nostálgica, renunciando uma espécie de catástrofe metafísica que se instaura sobre o nebuloso país andino e seus habitantes: “O tonto conseguiu jogar-nos na melancolia. O país afunda na dúvida e na

tristeza” (Ibidem, p.288). O recurso de simbolização empregado por Vargas na cena atinge uma dimensão esclarecedora quando associamos a dúvida e a tristeza alegada pelo governador com o questionamento sobre a origem das desigualdades latino-americanas. Dessa maneira conseguimos vislumbrar que a repetição dos seus torpes procedimentos representa a total falta de perspectiva histórica das elites dominantes que, no caso do país imaginário, encontra-se em uma lamentável inércia desde tempos imemoriais.

Na quinta cena voltamos ao plano do presente, Bruna e Oscar encontram-se pela segunda vez, os expatriados trocam impressões sobre diversos temas como solidão, exílio, amor e golpes de Estado. Bruna abre a cena descrevendo a situação existencial do exilado como a de uma pessoa que vive em permanente estado de tristeza e solidão, condição que o predispõe a “imaginar coisas que nunca existiram”. O recurso de Vargas de aparente autodesclassificação serve para reforçar o tom mordaz predominante na peça, pois fica evidente no transcurso dela que mesmo tratando-se de uma lembrança, inventada pelos protagonistas, a distância entre ficção e realidade é sumamente próxima. Parece que o medo da morte no exílio é uma sensação desagradável que corrói a alma de Bruna. É nesse momento de íntima introspecção que Oscar reaparece, perguntando, sem perguntar, mas acreditando ter visto Bruna anteriormente em algum lugar da sua memória. O tempo transcorrido entre o primeiro e o segundo encontro é algo que o texto de Vargas propositalmente não estabelece, pois o objetivo não revelado do autor é o de criar um vazio temporal que deverá ser preenchido pela imaginação do espectador. O mútuo reconhecimento reestabelece-se quando se lembram da “história destrambelhada” sobre a fundação de *Nuestra Señora de las Nubes*.

Retomada a confiança entre ambos a conversa evolui para assuntos aparentemente banais, tratados por meio de um diálogo pleno de absurdidade. Oscar, quando perguntado por Bruna se já jantou, o que nos dá uma dica sobre o horário no qual a cena está acontecendo, responde que não, pelo simples fato de não ter relógio. A ausência de relógio tanto pode ser interpretada como falta de tempo para jantar como também pode ser facilmente interpretada como falta de dinheiro. A referência à morte do gato “que não suportava a passagem do tempo” na casa paterna serve a Bruna para traçar um paralelo entre a infelicidade reinante entre os felinos e os homens: “Tenho visto pessoas tratando os animais do jeito que elas são tratadas por outras pessoas” (Ibidem, p.289). Concluindo de uma maneira um tanto religiosa demais para o gosto de Oscar: “Se um dia as coisas mudarem, pessoas e animais vão comer

juntos na mesma mesa” (Ibidem, p.289). Outra fala de Bruna serve para localizar, mesmo que de forma imprecisa, qual poderia ser o país onde se desenvolve a ação: “O bom de ser exilado em um país latino-americano é que você não perde a raiz religiosa, pode perder a dignidade, mas nunca a raiz religiosa” (Ibidem, p.290). Talvez seja Argentina, Chile ou México.

Mais adiante, Oscar faz questão de estabelecer uma classificação bastante peculiar sobre formas de exílio. Para ele existem duas modalidades antagônicas de exílio: uma a dos poderosos e outra a dos excluídos. “Aquele de férias com vista ao mar, exclusivo para gerentes, ministros e ex-presidentes, e o exílio dos que não tem relógio, ou seja, nós.” (Ibidem, p.290) A segunda modalidade, a que corresponde aos expatriados, aos que não possuem relógio ou dinheiro, segundo Oscar, serve também para revelar a indignidade dessas pessoas. Mas Bruna tem uma opinião discordante sobre o assunto, para ela o exílio é provocado pelo excesso de abraços ou dito de outra maneira, a expatriação representa o castigo experimentado por quem se dedica a uma causa justa ou a um sentimento verdadeiro. Explica que quando criança abraçava tanto o seu cachorro que os pais desgostosos a exilaram no seu quarto; na adolescência os abraços no namorado provocaram um efeito semelhante, esse a abandonou exilando-a na solidão; na idade adulta ela abraçou ideais que provocaram o seu exílio de *Nuestra Señora de las Nubes*. A afirmação de Bruna de que agora, na dúvida, não abraça mais ninguém intriga Oscar ao ponto de esse perguntar como é que ela lida com o amor. A resposta de Bruna alcança um tom lírico quando afirma que no amor ela prefere a leveza das asas à dureza dos braços: “Os braços para o trabalho e as asas para o abraço.” (Ibidem, p.290) Na sequência, quando Oscar revela que conheceu uma garota que tinha asas, nos inclinamos a pensar que se trata da lembrança de um antigo idílio, entretanto, o jogo de despiste organizado por Vargas nos traz de volta à realidade latino-americana recente, quando ele dá o nome da garota: Democracia Martínez.

A materialização do sistema democrático na figura alada da garota promove um jogo metafórico em relação ao passado recente de violações do estado de direito, levando-nos a associar os estupros sofridos pela jovem Martínez com as ditaduras implantadas nos países latino-americanos durante os anos 1950, 1960 e 1970. Assim, a metáfora revela-se uma clara alusão aos demolidores da honradez do jogo político na região, forças que incluem legisladores, setores do Poder Executivo e, sarcasticamente, pessoas tidas com altruístas, gente muito asseada da elite do poder. Bruna conclui que esse tipo de políticos sempre existiu em *Nuestra Señora de las Nubes* e que eles costumam alardear da sua higiene pessoal

esfregando suas consciências com pedra-pome. A sagacidade de Oscar o leva a indagar sobre qual seria o detergente redentor a ser usado pelas pessoas simples para retirar o sentimento de fracasso que carregam grudado na pele como se fosse sujeira. Bruna tenta acalmá-lo, afirmando que não são unicamente termos de higiene os empregados pelos políticos, como “[...] passado sem mancha, histórico impecável, lavado de dinheiro” (Ibidem, p.291), senão também utilizam termos musicais como “concerto das nações”. O final da cena encaminha-se para o tema amoroso, deixando a leve impressão de uma possível atração entre os exilados:

Bruna: Tenho asas, mas não consigo abraçar.

Oscar: E como você faz amor?

Bruna: Eu não faço amor, o amor me faz e me desfaz. O que não deixa de ser um absurdo. É como se um raio de lua conseguisse derreter a manteiga.

Oscar: Não estou entendendo.

Bruna: O amor não precisa entender. (Ibidem, p. 292)

A sofreguidão com que Oscar tenta definir o que é o amor pode ser o indício do desassossego que começa a tomar conta da sua alma. O que, por sua vez, acaba atiçando a curiosidade de Bruna em relação aos detalhes da prática amorosa no país imaginado por Oscar. Destarte, fica preparado o terreno para a próxima cena, nela serão rememoradas as lembranças juvenis de Oscar na forma do característico galanteio latino-americano.

A cena sexta da peça consiste na lembrança de Oscar da disputa cotidiana de galanteios estabelecida entre dois irmãos nominados genericamente de Aguilera 1 e Aguilera 2, na sua incansável batalha por conquistar o coração e os favores das mulheres de *Nuestra Señora de las Nubes*. É importante notar que só no final da cena um dos irmãos consegue conquistar uma das invisíveis moças que passeiam pela praça da cidade. Em todo caso, a “rinha dos Aguilera” é um exercício da afirmação machista que acaba revelando as diferenças de temperamento entre os irmãos e, por extensão, da maioria dos homens e das mulheres do país imaginário. Enquanto o primeiro irmão é lírico beirando o sublime, o segundo, pelo contrário, é grosseiro e abertamente libidinoso. Ao final de contas, a cena configura-se como uma deliciosa paródia do ancestral e exagerado romantismo latino-americano. Entre as pérolas do primeiro Aguilera, podemos citar as seguintes frases que misturam romantismo e erotismo: “Quando você se aproxima crescem flores na minha mão e o junco floresce no meio da água” (Ibidem, p.293); “Queria ser a lágrima que deixa a chuva no teu cabelo” (Ibidem,

p.293); “Não tenho olhos para as outras porque você é a menina dos meus olhos” (Ibidem, p.294). Por outro lado, as tiradas do segundo Aguilera são bastante diretas e apelativas: “Queria ser parafuso e que você fosse a minha porca” (Ibidem, p.293); “Queria ser uma tocha para iluminar-te de noite” (Ibidem, p.293); “Queria ser uma flor de Amapola e você o meu vaso para enfiar meu galho na tua água”. (Ibidem, p.294) O combate travado pelos galanteadores acaba provocando desavenças entre os irmãos, eles só não chegam às vias de fato por causa da presença incorpórea de uma provável deslumbrante mulher. Deduzimos isso devido ao grande entusiasmo demonstrado pelos Aguileras, empenhados em ganhar a batalha definitiva dessa guerra primaveril coroando a supremacia da cantada mais sensual, boba e divertida do dia. O segundo Aguilera não se contém e explode tomado por um impulso irrefreável, que paradoxalmente acaba encantando a misteriosa dama da praça. Eis o seu discurso final:

Aguilera 2 (*Explodindo para Aguilera 1*): Chega! Acabou! (*Para a dama*) Eu também quero ficar na sua boca, ser a sua escova de dente, seu dentista, um palavrão. Aquele sujeito desprezível que traiu você, aquele que roubava o dinheiro do seu criado-mudo para ir beber nos tugúrios mais infectos, aquele traidor que você ainda xinga todos os dias, mas que conseguiu fazer de você o que ele queria. Quero ficar de uma puta vez na sua boca, feito uma mordida, um palavrão, sua baba. Enchendo a sua boca de palavras sujas. (Ibidem, p.295)

Depois de uma pausa, o primeiro Aguilera, surpreso, não tem outra opção a não ser voltar às suas frases poéticas enquanto observa ao até então atrapalhado irmão sair de braço dado com a beldade da praça, enquanto a luz do sol vai se apagando.

A sétima cena também é uma lembrança de Oscar e tem como objetivo evidenciar o efeito dos galanteios dos irmãos Aguilera no espírito de outras mulheres como, por exemplo, em Ângela Lucien, esposa do maestro Renan, o diretor da Orquestra Sinfônica de *Nuestra Señora de las Nubes*. Ela, tocada pelos galanteios dos Aguilera, irrompe no meio do ensaio do marido com o firme propósito de levar o maestro para o aconchego do lar. Ângela é uma mulher por demais vistosa e decidida, ela costuma tirar a concentração dos músicos cada vez que aparece nos tediosos ensaios. As didascálias não mencionam a música que está sendo ensaiada, mas bem poderia ser a ópera *Carmen* de Bizet, homenageando a máxima figura da sedução feminina latina. Existe sim a indicação de que a música começa suave e acaba num pandemônio generalizado ao final da cena, por causa da exuberante presença de Ângela, seus comentários sobre o desempenho dos músicos e a disputa física com seu marido.

O diálogo começa com uma Ângela que se sente completamente “nua e louca” depois de passar pela praça e ter ouvido as palavras dos “tarados” dos Aguilera. Mas o aparente desabafo esconde a verdadeira intenção da beldade que pretende assistir ao ensaio do acabrunhado maestro, servir-lhe uma omelete espanhola de lanche e depois levar o marido ao conforto do lar para assim finalmente poder realizar as devidas celebrações que sossehariam o seu estimulado espírito lúbrico. Renan, o acanhado esposo, percebe muito bem o efeito causado pela presença da mulher nos ensaios da orquestra. Tudo indica que ela dá uma animação especial aos tediosos ensaios, pois, segundo Renan, seus músicos gemem, olham maliciosos e até urram quando Ângela aparece. Mas dessa vez Ângela está transtornada, adverte que não pode se responsabilizar pela reação dos músicos. Ela faz elogios à bela figura do seu marido dirigindo com a batuta na mão, instrumento que ela prefere chamar de “pauzinho” e fica muito orgulhosa de ser a única esposa da Sinfônica que se dispõe a assistir aos ensaios. Renan, por sua vez, morre de vergonha da desfaçatez da sua mulher e depois de recusar a omelete que essa lhe oferece, admoesta severamente Ângela. Ela fica ofendida e ameaça partir, mas Renan cai no jogo da chantagem emocional e pede para ela ficar, com a condição de fazer silêncio e não interromper o ensaio.

Ângela (*Um tanto afetada*): Se a gente pudesse libertar-se de todo o amor que sente, com a facilidade com que jogamos fora o pó dos tapetes. Se a gente pudesse, eu já teria me libertado Renan. Juro pela minha santa mãe, eu já tinha me libertado. Vou embora! Adeus!

Renan (*Segurando-a*): Ângela, meu amor, entende...

Ângela: Se você quer que eu vá embora, eu vou.

Renan: Tudo bem pode ficar, porém calada. (Ibidem, p.296)

Mas evidentemente, Ângela não ficará em silêncio. Assim, depois de ter conseguido permanecer alguns instantes calada, ela começa a fazer observações sobre o desempenho dos integrantes da orquestra, interferindo diretamente no trabalho do regente. Para ela o instrumentista do oboé está cochilando e chega a indicar que é preciso colocar o instrumentista dos pratos ao lado para acordá-lo. Renan, por sua vez, argumenta que conhece muito bem seus músicos, que sabe quando eles tocam, quando estão dormindo, quando estão tristes, concluindo que o do oboé está simplesmente concentrado no seu trabalho. A frase mexe com os brios de Ângela que reclama para si a mesma atenção que Renan dedica aos seus instrumentistas e comenta bem alto e em bom tom: “Se você sabe tanto dos seus músicos

porque comigo desafina sempre?” (Ibidem, p.297) E arremata para assombro de uns e provável beneplácito de outros integrantes da orquestra: “Você nunca toca o meu instrumento, e quando toca só tira baladas folclóricas” (Ibidem, p.297). Perante a inconfidência da sua mulher, Renan quer desaparecer da face da terra, seu nervosismo aumenta e a atrapalhação toma conta dele, fazendo-o discutir com sua mulher na frente de toda a orquestra. A balbúrdia que se instala na sala de ensaios é monumental e Ângela passa a brigar não só com o seu marido, senão também com o resto dos músicos. Chama o clarinetista armênio de desafinado, manda o trompetista abaixar o tom para ela poder falar com seu marido. Renan constata o alvoroço da orquestra e fala para Ângela, advertindo-a de que os músicos estão gemendo de empolgação, de que o trompetista está literalmente babando e que o violinista está tremendo de excitação. A confusão chega ao ápice quando Renan e Ângela se engalfinham em uma luta física pela posse da batuta, pelo instrumento de regência símbolo do poder em qualquer orquestra. A rubrica indica que enquanto o casal luta, a música se atropela e a batuta quebra.

Ângela: O pauzinho quebrou!

Renan: Foi você quem quebrou!

Ângela: Nós dois.

Renan: O que vou fazer agora sem a batuta?

Ângela: Nada (*Pausa*). (Ibidem, p. 298)

A pausa proposta pelo autor tem a função de estabelecer uma inesperada transformação de Renan, a perda da batuta curiosamente o deixa muito mais aliviado do que poderia imaginar. Assim, a perda lhe permite superar o seu habitual nervosismo frente à orquestra e, o que é mais importante ainda, consegue compreender o real motivo da visita da sua mulher nessa tarde modorrenta de ensaio. É o clamor ancestral que perpassa a história humana na face da terra e que na linguagem de Ângela Lucien significa que agora Renan tem as mãos livres: “Para tocar o meu instrumento e comer omelete espanhola” (Ibidem, p.299). Se procurarmos por uma moral da história, concluiremos que nessa cena o senso de dever sucumbe perante o impulso inapelável do amor.

Na oitava cena nos deparamos com uma lembrança enigmática, Oscar rememora o dia em que Soledad, que também fora tocada pelas palavras dos irmãos Aguilera, visita seu marido Juan, que se encontra internado em um hospital psiquiátrico. Fica evidente que a intenção do autor com essa cena é a de criar um contraste com a anterior, que representava

uma celebração de vida, apresentando aqui para nosso julgamento os meandros da solicitação de uma morte sem sofrimento. A eutanásia praticada por Soledad, a pedido do desesperado Juan, revela-se ante nossos olhos como um ato de supremo amor. O diálogo progride com um ritmo próprio, passando por um preâmbulo que estabelece a relação entre a saudade que Soledad sente de seu marido e o efeito dos galanteios dos Aguilera, passando pela percepção de Juan, na clarividência da sua loucura, de que a visita da sua mulher é motivada pelo profundo amor que ela sente por ele: “Você vem me ver porque me ama” (Ibidem, p.299). A confirmação, mesmo podendo ser interpretada como uma mentira piedosa, daquelas que são dadas aos desenganados da vida, surge na resposta de Soledad: “Não existe maior alegria do que vir para ver você” (Ibidem, p.299). Então ficamos sabendo que Juan leva um ano internado no hospício vítima de uma estranha anomalia mental que o impele a inventar coisas que já foram inventadas, como os guizos e as fatias de pão, as rosas dos ventos e as gaivotas. Se por um lado a reinvenção desses objetos denota o grau de alienação de Juan segundo os médicos, por outro os mesmos objetos podem ser lidos como reveladores da personalidade fragmentada do alienado. Pois, se fizermos uma interpretação simbólica desses elementos veremos que eles significam tanto a alegria ruidosa de viver contida nos guizos, como o alimento ou o sustento diário proporcionado pelo pão, e o sentido de orientação da rosa dos ventos e a liberdade de voar própria das aves.

Para Soledad, a insuportável ausência de Juan a leva a sonhar com a volta dele para o amparo físico do lar:

Soledad: Às vezes invento que você volta para casa, que a gente estende um lençol no quintal e que ficamos contando estrelas até o amanhecer. Mas isso não conto para ninguém, porque acho que não tenho coragem de ser chamada de louca. Então, enlouqueço silenciosamente, sem ninguém perceber. É bem triste ficar louca desse jeito. (Ibidem, p. 300)

No intento de contentar Soledad, e ao mesmo tempo combater a própria solidão, Juan revela uma nova invenção, uma música para ela, trata-se de uma ingênua e ao mesmo tempo comovente canção de amor que fala de um sol bondoso que esquentava o casal, de um gato tão bondoso como seus donos; enfim, é uma canção que tenta recuperar uma felicidade irremediavelmente perdida. Apesar do comentário elogioso de Soledad, que compara a canção inventada com aquelas que Juan cantava quando se conheceram, percebemos que a demência de que sofre o rapaz, assim como os remédios que ingere, atrofiaram consideravelmente o seu talento. O tempo radioso da felicidade conjugal ficou registrado no álbum de fotografias, que

Soledad ainda guarda com muito esmero e carinho porque se trata de imagens que conservam o cheiro daquela época: é a memória, a fragrância do amor perdido. O comentário de Soledad: “Falam que o amor é uma flor que exala dois perfumes. Mas quando a flor morre...” (Ibidem, p.301), acaba produzindo uma súbita percepção em Juan, a certeza de que a sua situação não tem retorno. A constatação da sua tragédia íntima lhe dá a lucidez necessária ou a coragem imprescindível, para solicitar a morte sem sofrimento pelas mãos da amada.

Juan: Falei para você deste lugar na minha cabeça? Às vezes escuto barulhos, é como se ventasse dentro da minha cabeça. É como se o vento arrastasse laranjas podres e jornais velhos, mas arrasta miséria. Aquele vento passa e não despenteia meus cabelos porque venta lá no fundo, dentro de mim. Eu queria amar você melhor, mas o vento não permite que eu enxergue você. Então, a vida fica de ponta cabeça e não consigo... Eu sou apenas a sombra daquele rapaz que costumava cantar canções de amor para você. (Ibidem, p.301)

O epílogo da cena é comovente e acontece enquanto Soledad debela carinhosamente o seu amado. Durante o breve monólogo final ela narra, de maneira sucinta e empregando formas simbolistas, o nefasto incidente, um misto de fatalidade, prosaísmo e intolerância, que transformou para sempre a vida apazível daquele jovem:

Soledad (Fala enquanto docemente mata seu marido): Já faz muito tempo, numa cidade, tinha um rapaz que costumava cantar canções de amor tarde da noite. Algumas pessoas não gostavam porque tinham de acordar cedo para trabalhar no dia seguinte e as canções lhes roubavam horas de sono. Porém, o rapaz cantava sempre a sua canção. Uma noite ouviu-se um disparo, ninguém soube quem disparou. O rapaz pulou, a bala beijou o seu ombro e cravou-se no chão. O rapaz conseguiu fugir, porém sua sombra morta ficou no chão, e é sabido que sombras não cantam canções de amor. (Ibidem, p.301)

A cena encerra-se de maneira dolente e poética, defendendo discretamente a ideia de que não existe morte mais sublime do que a alcançada pelas mãos da amada. Tal procedimento acaba configurando um desfecho carregado de neo-romantismo que nos remonta ao final de *Os Bandoleiros*, de Friedrich Schiller. Especificamente, no momento em que Amália clama pela morte nas mãos de seu amado Karl Moore, ante a impossibilidade de ficar com ele. Aqui se inverte a figura sendo a amada quem realiza o desejo do amado para libertá-lo do mundano sofrimento provocado pela sua demência.

Na nona cena assistimos ao terceiro encontro de Bruna e Oscar, ele acontece como nas cenas anteriores, em uma localidade indeterminada, mas dessa vez parece tratar-se de um país anglo-saxão por causa da fala de Bruna, em inglês. Segundo estatísticas sobre a recente migração latino-americana, é muito provável que o lugar onde acontece o encontro seja uma

cidade dos Estados Unidos ou do Canadá. Os temas tratados com maior ênfase são: a memória do imigrante, o seu difícil processo de adaptação e a luta constante pela afirmação da sua alteridade. A dinâmica do diálogo se inicia com a reflexão de Bruna sobre o exílio, encarado como uma forma de apagar as melhores lembranças do país de origem. Procedimento cujo mecanismo revela-se vagaroso e constante na tarefa inglória de eliminar da memória do expatriado os momentos mais felizes de sua vida. Mas a presença inesperada de Oscar tira Bruna das suas meditações, ele está ostensivamente tenso por causa do olhar indiscreto dos cidadãos da indefinida cidade. Para Bruna, dessa vez, só é necessário olhar o rosto do “desconhecido” por um instante para lembrar imediatamente dele, sim, trata-se do compatriota que contava histórias de amor um tanto escabrosas dias atrás. Uma vez reestabelecido o recíproco reconhecimento e sentindo-se momentaneamente mais à vontade, Oscar indaga sobre o que Bruna está fazendo. Ela responde que está declamando poesia e ele pede para que a poetisa dê provas do seu lirismo declamando um poema dançável. Bruna não se faz de rogada e parte para a criação de um delicioso afresco sobre a deteriorada paisagem urbana e a ameaçadora violência policial reinante nela. Uma imagem recorrente que lembra qualquer bairro popular da América Latina e que bem poderia ser dançada em chave de *guaguancó* cubano, que segundo reza a Real Academia da Língua Espanhola não é outra coisa senão um gênero popular que integra música e dança. Ou mesmo dançada como *cumbia* colombiana, como salsa porto-riquenha, como *pasillo* equatoriano, como *vals* peruano, ou mesmo como um autêntico samba brasileiro.

Bruna: Com todo prazer! As casas pobres de Nossa Senhora das Nuvens fazem a permanente nos calorosos dias de agosto, mas desmancham com as chuvas de abril. Enquanto os carros de polícia de Nossa Senhora das Nuvens bocejam pelas janelas por onde cospem pequenos fuzis. (Ibidem, p.302)

Oscar surpreende-se ao saber que foi por causa dos poemas dançantes que sua compatriota foi expulsa de *Nuestra Señora de las Nubes*. Bruna responde que as autoridades não acharam a brincadeira inocente e que, infelizmente, dançar é considerado um delito grave em seu país. A conversa estende-se aos tipos de exílio praticados na atualidade, Bruna lembra que os exilados na modalidade política e literário-musical, como no caso dela, não existem mais, e o que proliferam hoje são aqueles que deixam o país por causa de roubos, desfalques e outras fraudes. Oscar insiste no tema do exílio político e defende a ideia que esse existe em uma nova modalidade, ele afirma que hoje: “A fome é a forma mais sutil de perseguição política” (Ibidem, p.303). Note-se a extraordinária sagacidade e clareza de pensamento da

personagem de Oscar sobre a sua própria condição de exilado. Quando é interpelado por Bruna sobre a originalidade do seu pensamento, Oscar sai pela tangente com uma resposta bem-humorada. Ele afirma que teria comprado a reflexão numa loja de esquina e ainda ironiza consigo mesmo, ao reconhecer que o pensamento lhe fica um pouco grande, tendo a esperança que lavando a reflexão essa venha a encolher e assim sendo possa vesti-la melhor e apresentá-la com mais propriedade. Mas acontece que os cidadãos nativos da cidade desconhecida que os alberga mostram-se curiosos frente à explosão de alegria demonstrada por Bruna e Oscar ao dançar o poema em plena via pública. Esses olhares expectantes provocam em Bruna uma indignação incontrolável que a leva a enfrentar os pacatos cidadãos que os contemplam entre admirados e receosos. O breve discurso de Bruna é uma espécie de corajoso manifesto do exilado contemporâneo:

Bruna: (*Em inglês*) Senhores, somos exilados, vocês têm cinco minutos para providenciar um lugar para nós nas suas casas e convidar para almoçar. Não temos passaporte nem documento nenhum, suas leis de migração não nos interessam, porque acreditamos que o mundo pertence a todos os seres humanos. Estamos cansados de sermos tratados com violência e também de ter de mostrar documentos em cada esquina, como se papéis fossem mais importantes que sentimentos. (Ibidem, p.303)

Oscar, que deixou Bruna falar por causa do seu péssimo inglês e principalmente por medo, quer saber o que Bruna disse aos nativos que se encontram agora sumamente compadecidos pelos desterrados. Bruna desconversa e comunica a Oscar que ela falou que os dois eram exilados de um país distante, um país onde eles já não existem mais, de um belo país onde as pessoas não os olhavam do jeito que estavam sendo olhados até há pouco. Perante essa explicação, Oscar constata que os cidadãos da cidade desconhecida não estão mais olhando para eles como se fossem marcianos, mas que dessa vez estão sendo olhados com compaixão infinita. Bruna, demonstrando novamente fibra e determinação, encerra a cena afirmando que não existe outra saída do que continuar lembrando que em *Nuestra Señora de las Nubes* eles não eram olhados dessa maneira.

A décima cena pertence ao segundo ciclo de lembranças de Bruna. Nela presenciamos a revolta e a morte de Vovó Josefa durante o toque de recolher imposto em *Nuestra Señora de las Nubes* durante os anos da violência. O formato da cena repete a configuração de monólogo da primeira intervenção da personagem da vovó. No início e no final do solilóquio Josefa fala com Memé, no princípio pedindo para que o bobo a acompanhe a tomar um banho de lua e no desfecho para que o rapaz olhe através da ferida mortal que se abre no seu peito. Vovó Josefa

sabe que é proibido sair de casa depois das dez da noite, mas a lua está belissimamente clara como para ficar sem o mágico banho do brilhante satélite natural. A cena também reforça a defesa da tradição e da ancestralidade como forma de conchamar o sangue para remover temores. A claridade da noite por causa da lua cheia deixa em evidência a podridão das casas de *Nuestra Señora de las Nubes*, decadência que não é outra coisa senão a paralisia que toma conta da lamentável situação de vida dos vizinhos. De maneira paradoxal, é justamente a cidadã mais velha, a frágil Vovó Josefa, quem não se submete a imposição militar. Mas a imaginação da anciã é poderosa, transforma a névoa que cobre a cidade em chuva de farinha, enxerga deusas tutelares fumando cachimbos ancestrais e soltando baforadas sobre os assustados mortais, incitando-os à celebração noturna do asseio corporal e dos cabelos femininos. Ela insta Memé a não ter medo, a superar o temor que faz trepidar as casas de *Nuestra Señora*, que ostentam um sabre nos seus telhados que impede o voo libertador. No ápice da sua ira santa, a velha Josefa conclama os vizinhos a abrirem suas janelas para deixarem entrar os raios de luz da lua cheia que lhes proporcionará asas para superar a fome e a desolação. Enfrentando os seus escondidos detratores, que a devem chamar de velha louca, Josefa responde:

Josefa: [...] Não vou me calar porque não tenho vontade de calar! Sou uma velha que sempre tomou banhos de lua. Minha mãe, minha avó, elas sempre tomaram banho de lua em dias de lua cheia. Posso ver seus corpos banhados pela luz da lua, ver como penteiam seus cabelos que vão ficando prateados. (Ibidem, p.304).

Aqui Vargas emprega o expediente da defesa da ancestralidade tutelar, patrona das leis impostas pela natureza, contrapondo-se às leis criadas pelo autoritarismo do homem, colocando a coragem da juvenil Antígona sofocliana, na velha e mestiça Josefa, que a exemplo da personagem grega, também decide enfrentar o arbítrio repudiando as novas leis da guerra. A necessidade do ato de coragem é fundamental para as duas, caso contrário só lhes restaria a submissão silenciosa. Vovó Josefa prefere morrer a ter de fechar as janelas que a põem em contato com seus manes, pois não admite ficar enfurnada e medrosa na sua trepidante casa. Eis que uma pausa dramática marca o desfecho da cena, nela acontece o disparo que atinge Josefa, mas por obra e graça da dramaturgia de Vargas, é um tiro que ninguém ouve. O ponto vermelho que Josefa mostra a Memé é em realidade uma ferida aberta no coração da velha, ela ainda tem forças para pedir que o bobo se aproxime e olhe dentro do ferimento. Lá está o sangue lustral onde é possível vislumbrar um povo inteiro tomando banho de lua cheia, contrariando com sua atitude o arbítrio vigente. Vargas consegue

comover-nos profundamente com esta forma sumamente poética de proclamar a imperiosa necessidade que tem os povos de resistir às tiranias.

A décima primeira cena se constitui na lembrança de Bruna mais explicitamente política, pois nela assistimos ao diálogo de Alícia e Federico, dois militantes de esquerda, que, encapuzados, ostentam as marcas da tortura e da violência institucional que imperava durante os anos de chumbo no país imaginário. Impossível desvincular essa evocação de imagens sombrias com o registro documentado do período repressivo e igualmente tenebroso em que se viram envolvidos os países latino-americanos na sua história recente. A pergunta que nunca fora suficientemente esclarecida pelos meios e que ainda muitos desconhecem é, por quem e onde teriam sido treinados esses torturadores? Aqui é pertinente lembrar que a maioria dos algozes que vitimou essa juventude, valorosa e romântica, apreendeu o seu lamentável ofício em cursos ministrados pela *School of the Americas*, a Escola das Américas sediada na zona do Canal de Panamá até 1984 e hoje rebatizada de *Western Hemisphere Institute for Security Cooperation* (Whinsec) ou Instituto do Hemisfério Ocidental para a Cooperação em Segurança, sediado desde 2001 em Fort Benning, Columbus, Georgia, EUA.

Mas voltemos à ficção sempre reveladora das camadas mais profundas e escondidas da realidade. O diálogo dos militantes acontece num plano de assumida reinvenção, de evocação criadora, pois se trata de uma reconstituição imaginada por Alícia e Federico de como teria sido a prisão e a morte deles próprios dentro das possíveis variáveis de ação que explicariam o fatal desenlace. O procedimento potencializa a solidariedade e o amor desses jovens militantes e a fé inalienável em suas ideias, contrapondo-se à infâmia dos carrascos ausentes.

Alícia: Imagina que eles chegam e derrubam as portas.

Federico: Imagina que temos um minuto para fugir.

Alícia: Imagina que a porta está trancada e ganhamos um minuto para fugir.

Federico: Imagina que estamos dormindo.

Alícia: Imagina que acordamos subitamente, que você consegue fugir, ganha a rua, vejo sua imagem afastar-se, é a última coisa que consigo ver deste mundo.

Federico: Imagina que é você quem consegue fugir, ganhar a rua, vejo sua imagem afastar-se, é a última coisa que consigo ver deste mundo. (Ibidem, p.305)

O diálogo composto de forma simétrica nos envolve na sua estrutura, pois tanto pode tratar-se de vozes provenientes de um tempo passado, de algo que acaba de acontecer, como podem ser vozes premonitórias que antecipam o que está na iminência de acontecer na próxima sessão de tortura. A ambiguidade da situação penetra na alma do espectador, perturba o seu entendimento, e é justamente essa imprecisão a que o conduz perante uma impostergável leitura dos acontecimentos. Em nenhum momento, Vargas explora a situação de forma sensacionalista, o que seria óbvio e fácil, pelo contrário, a sua opção é a de usar procedimentos clássicos, evitando mostrar o ato violento em si, privilegiando a exposição das consequências nefastas da ação. Esse proceder ajudou a humanidade desde tempos imemoráveis a indagar-se sobre a real motivação do conflito entre os homens e os deuses, no seu afã por entender o seu inescrutável destino trágico. Estamos nos referindo ao procedimento dramatúrgico empregado na tragédia grega que evitava apresentar a ação violenta para o público.

Alícia e Federico têm consciência dos seus atos e dos riscos do seu envolvimento revolucionário, eles sabem que enfrentam a possibilidade de morrer por suas ideias e optam por imaginar que caem juntos, abraçados em corpo, ideais e alma. Mas eles sabem também que podem ser banidos da história, que podem tornar-se mais dois “desaparecidos” dessa cruenta guerra de extermínio. A autocrítica dos seus atos fica latente no final do diálogo, eles admitem que possam ter errado, mas mesmo assim, Federico vislumbra um fio de esperança: “Imagina que outros equivocados pegam os nossos equívocos e só por equívoco constroem um mundo melhor” (Ibidem, p.306). Já Alícia, um tanto pessimista, porém perspicaz, acredita que serão esquecidos.

A penúltima cena da peça encerra o ciclo das lembranças de Bruna e trata de uma evocação quase lírica da imagem de um homem solitário que navega na sua balsa no meio de um lago indeterminado. O homem conta uma singela parábola sobre a colaboração que conseguiu estabelecer com um pelicano que pesca para ele. Mas o detalhe da singular parceria consiste no fato de que o homem não retira todos os peixes pescados pela ave, ele fica apenas com um, o necessário para sua sobrevivência. Aqui é importante notar o sentido emblemático da figura do pelicano que desde a Idade Média simbolizou o sacrifício abnegado e a caridade universal. Reza a lenda medieval que o pelicano é uma ave que chega a alimentar seus filhotes com o próprio sangue quando não existe alimento. O homem que narra essa história fabulosa afirma que foi uma criança, símbolo da eterna inocência, quem o iniciou no “ofício de pescar

com pelicanos”. O motivo principal dessa empreitada era ensinar à sua filha que “podemos sonhar com coisas impossíveis”. Na sequência passa a descrever o *modus operandi* do seu ofício:

Homem: [...] Começava o meu trabalho amarrando uma fita vermelha no seu pescoço, depois ele mergulhava na água e voltava com o papo cheio de peixes. A fita vermelha impedia que ele tragasse os peixes, o pelicano sabia que somente eu poderia retirar a fita vermelha, por isso ele sempre voltava até mim com o papo repleto de peixes. Ele abria o bico, eu pegava um peixe e depois soltava a fita para que ele pudesse engolir o resto. (Ibidem, p.307)

Durante o encerramento do monólogo encontramos uma clara exaltação do princípio de colaboração que alimentava a relação entre o homem e o pelicano, assim como também a inexorável passagem do tempo. As últimas frases dessa narrativa adicionam o elemento dramático que serve para, de certa forma, entender o real estado de ânimo em que se encontra o narrador. O homem relata que perdera uma filha, sem detalhar idade ou nome, mas reforçando a certeza de que a morte prematura dela o impediu de ensinar-lhe o “[...] ofício absurdo de pescar com pelicanos” (Ibidem, p.307). Dito de outra maneira, ficou impedido de instruir sua filha sobre a importância de enfrentar a adversidade e lutar pelos seus ideais.

A décima terceira cena encerra a peça promovendo o derradeiro encontro de Bruna e Oscar. O último encontro é breve e fugidio, o tempo-espaco em que se realiza é novamente indeterminado, provocando no espectador a nítida sensação de estar assistindo a diluição da memória emocional das personagens junto ao desmanchar de suas imagens.

Oscar: Esquisito! Acho que já vi sua cara em outro lugar, mas não lembro onde. Deve ser na rua aquela... Como se chamava mesmo? Terminava em um rio, feito suicida.

Bruna: É verdade, a rua morria no rio e se transformava num córrego. Não consigo lembrar o nome da rua nem do nome do rio.

Oscar: E o nome daquela moça? Como se chamava mesmo?

Bruna: Só lembro que ela vendia fósforos.

Oscar: Aquela moça? (Ibidem, p.308)

Apesar de não existirem indicações específicas no texto, acreditamos que a relação de Bruna e Oscar ganha no final da peça certo grau de afeição, em virtude de o diálogo atingir conotações intimistas. A conversa deles começa tentando estabelecer o lugar onde aconteceram seus recentes encontros, sem conseguí-lo, passando depois a tentar reconstituir

as suas esquecidas recordações da infância. O monólogo de Bruna no meio da cena corrobora essa questão ao se referir às imagens dos artistas de cinema que vinham nas caixas de fósforos. É marcante a evocação do pavor que Bruna sentia ao pensar que algum dia essa moça, cujo nome hoje não lembra, pudesse desaparecer de repente frustrando seus sonhos de transformar sua vida pacata em algo fascinante. Dessa maneira, Bruna intui a sua insignificância perante a vida e sua própria desapareição na face da terra, percepção que vem acompanhada por uma desagradável sensação de vazio existencial que lentamente vai tomando conta do seu espírito. Ela se sente: “Vazia e assustada ao perceber que tudo o que vivi cabe em uma caixinha de fósforos que era vendida por uma moça. Como se chamava ela mesmo? Lembro da esquina, da rua, mas não consigo lembrar o nome dela” (Ibidem, p.308). Oscar conforta Bruna afirmando que só aqueles que têm alma, aqui significando sentimentos, são capazes de esquecer, para interrogar-se à continuação sobre as imagens que surgem no momento de fechar os olhos. A pergunta fica no ar, parece que ele está se referindo às imagens oníricas provenientes do nosso inconsciente. Ou está falando da sequência de imagens, do chamado filme da nossa vida, que antecede a morte inevitável? Ou trata-se apenas das formas geométricas e luminosas que ficam retidas na nossa retina por causa de algum processo químico interno? Ele mesmo não sabe ao certo, e é nessa aparente imprecisão que Vargas encerra a peça fazendo um belíssimo exercício de interpolações na última fala de Bruna. As cenas/lembranças de *Nuestra Señora de las Nubes* existirão sempre “na cabeça de alguém”, seja do público ou mesmo de Bruna e Oscar, “[...] que fechou os olhos e respira com dificuldade” (Ibidem, p.308), por causa do sonho, da vida ou mesmo da morte, e que “[...] desesperado, move duas esferas debaixo da pele das suas pupilas” (Ibidem, p.308), movimentando com dificuldade o globo ocular por debaixo das pálpebras, vislumbrando, “[...] como se observasse algo que desaparece no tempo” (Ibidem, p.309), algo que começa a desmanchar no tempo e que o indivíduo percebe que “[...] não consegue fazer nada para evitá-lo” (Ibidem, p.309). Assim, por meio de um sutil mecanismo dialético de transposições, *Nuestra Señora de las Nubes*, o país imaginário de todo latino-americano, torna-se real, verossímil e eterno na razão inversa de nosso esquecimento.

2. Borandá – auto do migrante

Em muitos países da América Latina, quem não está desterrado além das fronteiras vive o exílio em sua própria terra.

Eduardo Galeano. *As veias abertas da América Latina*.

O certo comentário do escritor uruguaio Eduardo Galeano sobre a situação de penúria latente em que vive o cidadão comum latino-americano, aqui comparada à desdita do exílio, serve para estabelecer uma primeira questão interpretativa no estudo de *Borandá – auto do migrante*. Segundo o raciocínio apresentado, existiria certa aproximação simbólica entre a migração e o exílio se levarmos em consideração não a natureza dos deslocamentos, porém, se repararmos nas repercussões dos mesmos no dia a dia dos indivíduos envolvidos em tais eventos. Desde essa perspectiva, o assunto se alarga e por sua vez outorga à figura do migrante brasileiro da peça uma projeção continental na sua condição de exilado na sua própria terra. Aqui se pretende realizar a análise da peça de Luís Alberto de Abreu, transitando do evento particular, da migração, em direção ao universal, percorrendo uma estrada de mão-dupla e privilegiando uma visão abrangente. Dentre muitos outros, três aspectos fundamentais destacam-se com relevância na peça estudada, eles são: a sólida estrutura dramática que consegue dar conta da narração de três histórias independentes sob o tema migratório, acrescidas de prólogo e epílogo; o desempenho rapsódico requerido pelos cinco atores solicitados pelo autor para interpretar as vinte e três personagens da peça, cuja performance acaba criando uma quarta história; e finalmente a predominância do discurso narrativo empregado por Abreu no processo de escrita do texto, incorporando entrevistas colhidas durante pesquisa de campo, principalmente na saga de Maria Deia.

O prólogo inicia-se sob o comando do narrador Abu, note-se a raiz oriental do nome representando a diversidade racial do Brasil. Abu cumprimenta o público amavelmente, aproveitando para colocar em pauta o assunto capital da peça: a migração do povo brasileiro. No momento em que o narrador principal adverte de que não se trata de altas considerações sobre o tema, surge uma primeira cena paralela à cena interpretada, perante o olhar do espectador parece tratar-se de um problema interno da trupe de saltimbancos. O narrador Tião Cirilo ofende-se e considera que ele tem capacidade para discutir sobre assuntos sérios. O narrador Wellington sente-se confuso porque entende que a função deles é a de apenas fazer

graça como bons cômicos que são. Mas, Benecasta, a única representante do sexo feminino da trupe, interroga a todos, deixando um toque de argúcia no ar: “Quem diz que na comédia não tem filosofia?” (ABREU, 2004, p.127) Ninguém ousa contestar Benecasta, encerrando-se assim o incidente, ou melhor, a cena paralela, correspondente a quarta história que apenas está começando a ser contada. Assim sendo, Abu, o narrador principal, retoma a introdução da peça impondo ordem entre os saltimbancos:

Abu: (Depois de um olhar irado e de respirar fundo.) Vocês já perceberam como é que as coisas vão andar aqui em cima! [...] Neste auto celebramos o migrante, o expulso, o que peregrina por uma cultura que é sua, por uma nação que é sua e por um território que não é seu. (Ibidem, p.127)

Após retomar o controle da ação, Abu revela constrangido que “[...] não houve acordo entre os cinco narradores sobre o que narrar” (Ibidem, p.127), não houve consenso sobre uma única narrativa, mas que acabaram optando por contar três sagas. Destarte, são apresentados os três protagonistas das histórias a serem contadas: Tião Cirilo será o intérprete da primeira saga de título homônimo, definida também como “genérica” ou clássica; Wellington comandará João de Galatéia, a segunda narrativa que possui um viés mítico e simbólico; a terceira saga será protagonizada por Benecasta que será Maria Deia, essa última narrativa desenvolverá um tom mais dramático.

Abu encerra o prólogo afirmando que o povo brasileiro vem movimentando-se desde tempos imemoriais e aponta como motivo principal dessa migração constante o fato de que “[...] a regra geral [é a] de que o povo brasileiro nunca teve terra sua” (Ibidem, p.128). Ou que quando ele teve uma pequena parcela de terra, não lhe deram os meios suficientes para usufruir dela nem muito menos defendê-la.

Abu: [...] Nos últimos cinquenta anos, em especial, o povo brasileiro cruzou e recruzou os quadrantes do país. Sapo não pula por boniteza, pula por precisão. Assim é o povo brasileiro há mais de quinhentos anos. Assim são os migrantes. Assim somos nós. (*A um gesto de Abu inicia-se a primeira saga*) (Ibidem, p.128)

Luís Alberto de Abreu emprega a sabedoria do conhecido ditado popular para valorizar a incrível capacidade de adaptação inerente ao homem perante a eterna adversidade em qualquer época ou lugar. O autor, pela voz de Abu, encerra o prólogo fazendo uma aberta analogia entre a transumância do povo brasileiro, o deslocamento dos migrantes e o mambembar dos comediantes, que estão prestes a iniciar a representação da primeira saga.

A saga de Tião é narrada e interpretada no interior de um espaço cênico austero: apenas uma corda colorida estendida no chão, em torno de quatro banquinhos rústicos, delimita a área de representação. Fora dessa área, os rapsodistas realizam a função de narradores, proporcionando apoio logístico aos seus companheiros, fornecendo elementos cenográficos, figurinos e objetos de cena. A regra respeitada por todos os participantes é a de entrar na área de representação somente no caso de encarnar personagens. A estrutura dessa saga serve de referência operacional às seguintes, consistindo basicamente em uma introdução, um núcleo central da história e um encerramento que funciona como elemento de transição para a saga seguinte. Durante a introdução da saga de Tião, Abu interroga-se sobre a classe de gente que é o migrante, aquele que carrega o corpo para trabalhar na metrópole enquanto deixa a alma na cidade de origem. “Que estranha árvore é essa cujas raízes estão fincadas muito longe e cujo tronco, cortado e separado delas, estranhamente sobrevive, flora e frutifica?” (Ibidem, p.129) Essa pergunta-chave, sobre a natureza do ser transumante, será respondida a contento, não só pelo núcleo central da primeira narrativa, senão também pelas outras duas sagas encenadas. Enquanto Abu anuncia o início da saga de Tião, os demais saltimbancos instalam na área de representação uma pequena mesa onde se destacam sete objetos que serão utilizados, no momento oportuno, durante a representação: uma carta, um prumo de pedreiro, um par de sapatos de “recém-nascido”, um velho caderno, uma torneira velha, uma pedra roliça e um maço de cartas amarradas com barbante. Os objetos representam o roteiro icônico e sentimental da história de Tião Cirilo.

Quando a ação se inicia, Tião está se apresentando para a plateia, mas ele é interrompido diversas vezes pelos seus colegas, o que o deixa sumamente irritado, o que por sua vez serve para os colegas se burlarem ainda mais do saltimbanco, que é chamado de “[...] pequeno, sem graça, mirradinho mesmo, desses que chegam com cara de tonto nos terminais de ônibus e de trem” (Ibidem, p.129). Trata-se do conhecido expediente da desqualificação do protagonista, frequentemente empregado na *Commedia dell’Arte*, nas farsas medievais e em várias outras formas de escárnio popular. Aqui o recurso, além de provocar o riso fácil, tem a virtude de criar uma justaposição de ficções para o divertimento do público, mostrando o que acontece na área de representação teatral e o que acontece nos bastidores da mesma. O que significa que a plateia acaba tendo a oportunidade de acompanhar ao mesmo tempo tanto a saga do migrante Tião como os conflitos e melindres da trupe de saltimbancos. A grande irritação de Tião o leva a enfrentar os colegas que por sua vez retrucam argumentando que

não estão mentindo nem inventando coisa alguma. Aqui é importante notar a habilidade e sutileza de Abreu ao utilizar o aparente conflito ou entrevero banal entre os narradores para ressaltar o senso de relatividade entre a ficção teatral e a realidade retratada.

Tião (*Irritado*): Pode deixar que eu mesmo falo, siá! Quem sabe de mim sou eu! Ara!, que também não é assim!

Benecasta: Estamos mentindo?

Tião: Não, propriamente...

Amoz: Estamos inventando?

Tião: Eu não disse isso...

Wellington: Discorda de alguma coisa?

Tião: Bem... não. (*Ibidem*, p.131)

Perante a indeterminação de Tião, Abu retoma o papel de comandante da ação fazendo a história avançar literalmente. Na cena seguinte, encontramos a figura de Biú, o caipira retornado, recém-chegado na pequena venda do povoado, vestindo roupas novas, tênis de cano alto, chapéu e óculos escuros, representando o amigo bem-sucedido que voltou da cidade grande. A função de Biú é a de se transformar no elemento catalisador dos ensejos de Tião, fazendo-o tomar a decisão inadiável de largar a vida de pacato interiorano para sair “borandá” rumo à metrópole. Contudo, e revelando nisso seu parentesco com o *zanni* renascentista, o argumento decisivo para Tião será a conversa que ele escuta entre Biú e o Coronel, sobre a diversidade gastronômica da cidade grande onde se pode encontrar “macarrão espaguete, lasanha quatro queijos, bife à milanesa, chantilly e maionese” (*Ibidem*, p.132). A mudança entre as cenas é rigorosamente estabelecida por Abu, a troca só acontece quando ele considera que o conteúdo da cena já conseguiu esclarecer o público. A próxima cena, dentro da progressão aos saltos e barrancos do temperamento de Abu, progressão, aliás, própria da narrativa épica, é a que trata das despedidas, a da Mãe de Tião, aparentemente fria, e a do amigo Norato, carregada de afeto. Tião recebe uma mala e o carinho bom do amigo que fica na tristeza, na saudade e na inveja, e recebe também o misterioso silêncio da mãe perante a decisão do filho. A imensa dor da mãe oculta detrás da aparência enganadora é descrita de forma esplendida no solilóquio interpretado por Benecasta:

Mãe: “Vou borandá, mãe”, ele me disse. Falei nada, não, como se fosse notícia que eu já soubesse. Deixei o aviso me cortar e soquei lá dentro o choro, a raiva e a blasfêmia para que Deus não escutasse. E continuei a passar o café no coador de pano como se não tivesse ouvido nada. Mas meu silêncio doeu. (Ibidem, p.132)

A chegada ao terminal de trem da metrópole sem maiores incidentes deixa inconformado o narrador Wellington, pois Tião não foi roubado, não caiu no conto do vigário, não comprou lote no mar nem terreno na lua nem viaduto a prestação. Como não aconteceu nada do que costuma acontecer na chegada do migrante na cidade grande, Wellington solta o seu comentário ferino: “Ou seja, nem para fazer a gente rir um pouco esse personagem tá prestando!” (Ibidem, p.133) A fala de Tião, mordido pelo comentário do colega, atinge dupla dimensão ameaçando bater no companheiro de cena e por extensão no sujeito à toa da estação que esse representa. Estabelece-se aqui outro momento metalinguístico, de representação dentro da representação, quando encontramos a personagem interpretada por Wellington criticando abertamente a falta de quiproquós no desenrolar da ação, assim como quando o próprio Tião reage desde o interior da ficção contra o companheiro que o desmerece. Dessa vez é Benecasta quem intervém em defesa do colega afirmando que sendo Tião um migrante trivial suas ações dispensam atos heróicos e risíveis, afastando-se do muito trágico e do muito cômico. Na sequência, a progressão épica da ação mostra um Tião trabalhando para as empreiteiras da megalópole, transformado em pedreiro e amargando as inclemências do clima, do novo tipo de comida, do preconceito e da terrível solidão.

Tião: É o que dói mais. Solidão enlouquece. Eu odiava domingo e até hoje não gosto. Dia de semana tinha os companheiros, peão de obra, o trabalho. Chegava sábado, sumiam todos dentro da cidade, iam para junto das famílias, dormir com as quengas. Eu amanhecia sozinho na obra. Domingo à tarde, lembrança da mãe, dos amigos, do lugar de origem, cortava a coragem da gente. Vontade que sobrevinha era de se danar, de morrer, de chorar. E o domingo é o mais lerdo dos dias, acaba bem devagar e eu ali naquela cidade-monstro quieta, na obra quieta, só eu e meu radinho de pilha, meu companheiro. (Ibidem, p.134)

Estabelecido na metrópole como operário da construção civil, que nos anos 1970 mudou a fisionomia de muitas cidades do Brasil, Tião morre de saudade da sua terra e dos seus, emprega os serviços de um escrevinhador para enviar uma carta para sua mãe que não podendo lê-la por causa do analfabetismo reinante na família, guarda-a no oratório de casa como se fosse o escapulário da Virgem Maria. O coração da mãe de Tião teima em intuir que o filho está bem na cidade grande e confia que algum dia ele voltará. Passam-se dois longos anos para a volta do filho pródigo acontecer, o retorno do caboclinho triunfador provoca

admiração e inveja de muitos, inclusive do velho amigo Norato que descreve o reencontro com certa mágoa:

Norato: Eu vi! Chegou cheio de ares, cheio de prosa, imperando como se fosse rei. Atrás dele juntou uma réstia de criança admirando as roupas, o sapato novinho que rebrilhava. Oi, eu invejei! Ele me deu de presente um pente e um espelhinho redondo que atrás tinha o retrato de uma moça. Nua em pêlo! Nunca tinha visto uma assim. Em retrato, não! (Ibidem, p.136)

Mas a mala de Tião é mágica, ela vem carregada de pequenos presentes para os parentes, de uma milagrosa imagem de Nossa Senhora Aparecida para a mãe e de um artefato singular, “[...] coisa de engenho, de funcionamento, de ideia fina!” (Ibidem, p.136). O objeto existe em todas as casas da cidade grande, Tião explica para os vizinhos deslumbrados, é conhecido com o nome de torneira, o simples girar da chave proporciona água potável a quem a possui e o mais importante é que introduz a bica coletiva dentro da casa do cidadão. Além da falta de encanamento fica evidente a falta de energia elétrica no povoado atrasado, quando Tião apresenta outro objeto de alta modernidade, o aparelho de rádio, que “toca música e fala” perante o olhar descrente dos vizinhos. Mesmo parecendo uma hipérbole exagerada, é bom lembrar que essa era a situação de muitas cidades do Brasil no começo da década de 1960. Segundo dados do IBGE, aproximadamente 60% da população do país não tinha acesso a água canalizada.

Voltando à saga, depois do curto reencontro com a cidade natal, a partida de Tião é inadiável e Abu retoma o papel de objetivo narrador principal, tendo de se esforçar dessa vez para conter a desconsolada mãe que intui ser essa a última vez em que estará com seu filho. À continuação, Abu tece considerações sobre a alternância natural entre a atividade laboral e o merecido descanso que o migrante experimentava na sua cidade de origem, passando essa alternância a ser substituída pela terrível dicotomia entre trabalho e desemprego na metrópole. É esse viver prisioneiro do trabalho o que começa a esvaziar o próprio sentido da vida, não deixando para qualquer tipo de cidadão nenhum espaço para o reconfortante lazer. O narrador Wellington aponta de maneira precisa: “Aqui é bom para trabalhar, mas para viver não presta, não!” (Ibidem, p.138). Tião enquanto isso vai sobrevivendo e constituindo família. Conhece Luzia, “[...] moça bonita, sestrosa e bem-querente” (Ibidem, p.138) das Alagoas, depois chegam os quatro filhos, Tiãozinho, Leninha, Genivaldo e Licinha. O nascimento do primeiro é celebrado pelos sapatinhos de bebê, presente constante da amiga Marcela, que inicialmente Tião demora em decifrar. Depois de passarem doze anos da sua chegada na metrópole e três

do seu casamento, Tião recebe a notícia da morte da sua mãe, a notícia chega acompanhada pela primeira carta, ainda fechada, que ele enviou a ela. O baque foi daqueles que “derruba homem rijo” trazendo para o migrante a certeza de não ter mais motivo para voltar a sua terra de origem.

Na cena seguinte, que antecede ao epílogo da saga, Abreu trata da decadência física e espiritual no migrante. Tião visita no hospital um dos seus colegas de trabalho que está morrendo por causa da cirrose hepática contraída de tanto beber. Também conhece e ajuda o amigo Zueira que se encontra à beira do colapso mental. Empregando o recurso da substituição de identidades, Tião corresponde-se com Deralda, avó de Zueira, na remota Minas Gerais, fazendo a alegria da anciã enviando cartas e fotografias do desaparecido neto, antigo prensista da indústria metalúrgica. Dessa forma, o texto mostra um recorte das péssimas condições de vida das classes laboriosas do país durante o período desenvolvimentista.

Tião: A foto era dele, na fábrica, orgulhoso, ao lado de uma enorme prensa de moldar chapa de aço. Botei num envelope e mandei pelo correio. Na falta de remetente anotei o meu endereço. Tempos depois recebo carta da avó do Zueira mandando benção e perguntando notícias. Deu dó. Não sabia mais do Zueira e, então, escrevi para ela como se fosse ele. De vez em quando ela escreve e eu invento notícia. (Ibidem, p.140)

Tião encerra a sua participação na saga fazendo um rápido retrospecto da sua vida, ficando com a sensação que ela passou muito depressa, num acúmulo de filhos e netos, dissabores, algumas alegrias, crise de artrite e muita dor nas costas, dolências próprias da vida de um pedreiro em qualquer lugar do planeta. O migrante senta na pequena mesa onde se encontram os objetos que marcaram sua passagem pela vida, folheia emocionado um antigo caderno escolar perguntando-se porque guarda essas coisas velhas, tentando encontrar um sentido para sua miserável existência. Nesse ponto, inicia-se o epílogo que funciona como uma espécie de questionamento crítico, assumido pelo narrador Wellington que considera a saga boazinha, mas carente de “[...] alegoria, elementos grotescos, ação, lances absurdos, [...] gigantes, anões” (Ibidem, p.141), defendendo com seu julgamento uma pretensa visão popular. A ira dos seus pares não se faz esperar provocando um verdadeiro Deus nos acuda entre os saltimbancos, bem na frente do respeitável público. O recurso empregado retoma o jogo metalinguístico da representação dentro da representação; dessa vez, desde a perspectiva de levantar variantes para o desfecho da saga. A proposta de Wellington é descabelada e escatológica: ele defende a ideia de que Tião teria de ter um segredo a ser revelado no final da

história, “[...] o segredo de [Tião] seria nunca ter comido nada” (Ibidem, p.142) na vida e ter nascido sem aquele “lugar escondido entre as duas bandas.” (Ibidem, p.143). Perante o riso dos outros narradores, Wellington acrescenta a transgressão de Tião que consistiria em comer durante sete dias e sete noites “[...] se empanturrando de quitutes, guloseimas, assados e cozidos” até explodir. (Ibidem, p.143).

Nessa altura dos acontecimentos, perante a confusão generalizada, só resta a Abu anunciar a próxima narrativa, a de João de Galatéa, mas antes de iniciar-se a ação a plateia depara-se com a negativa da narradora Benecasta de interpretar a personagem Maria Milinga, por tratar-se de uma velha caquética, grávida e de noventa anos. A negativa adquire dimensão de sublevação pelo fato de Benecasta ser a única mulher da trupe e estar cansada de fazer as mais esdrúxulas personagens femininas: “[...] megera, virago, dragão, mulher feia ou histérica. Cansei!” (Ibidem, p.143) Para resolver o problema interno criado por Benecasta, Abu salomonicamente convoca Tião Cirilo e Amoz para dirimirem no popular jogo do par ou ímpar qual será o saltimbanco que interpretará a tal Maria Milinga. O escolhido pelo acaso é Amoz, para sorte de Tião Cirilo e desespero do primeiro.

A saga de Tião cumpre a função de estabelecer o primeiro contato com o leitor/espectador, apresentando uma fábula de entendimento simplificado, carregada de humor direto e bem comportado, principalmente empenhada em mostrar as vicissitudes de um migrante comum e corrente na sua constante luta pela sobrevivência. As nuances da narrativa contribuem na progressão da ação dramática dando luzes e cores próprias a trajetória pacata de Tião, evitando sempre extravagâncias e voos delirantes. A novidade dessa saga corre por conta da representação dentro da representação, dos momentos pontuais que fazem aflorar o conflito interno dos saltimbancos que discrepam tanto da condução da narrativa, como da escolha das personagens e até da qualidade dos diálogos. No entanto, tal procedimento serve, por sua vez, para evidenciar as múltiplas variações que existiriam para contar a história de Tião Cirilo. Por outro lado, o tumulto criado pelos saltimbancos configura uma aparente ação paralela, anexada à fábula principal, e acaba criando uma percepção enganosa no público. Pois, fazendo um rápido exercício de reflexão, não é difícil concluir que a cena do tumulto também constitui parte integrante da história, defender uma visão contrária transformaria a cena em um simples erro do jogo de representação. Então, surge a seguinte indagação: qual seria o papel dessa cena no desenrolar da ação? O profícuo exercício dramatúrgico do autor, assim como declarações recentes do mesmo sobre o teatro narrativo, leva a acreditar que se

trata de um procedimento criado por Abreu para desconstruir a antiga quarta parede, o reduto do sistema realista de representação.

Inicia-se a segunda saga, que no todo corresponde ao gosto do saltimbanco Wellington, o que significa que a narrativa é farta em escatologia, mitologia fantástica, paródia bíblica, e exageros próprios de um tom popularesco. A narrativa começa com uma descomunal e rabelaisiana tempestade de bosta, que marca a concepção e o nascimento de João de Galatéa, cujo nome provavelmente é derivado da palavra galateia que designa crustáceo. À continuação, o anti-herói descerebrado pela misteriosa figura do Urubu-Rei é expulso do vilarejo natal por causa da sua incontinência verbal; esse evento o leva a descobrir o “mundo de cidade” grande. Na urbe conhece uma variada fauna de seres que vivem à margem da sociedade, figuras com as quais, aliás, ele se identifica plenamente. A saga fantástica completa-se com a jocosa gravidez de Galatéa, que dá a luz a um casal de gêmeos, confirmando a profecia do pai adotivo que o condenara a ganhar o pão com o suor do seu rosto e a parir com dor. Finalmente, o entusiasmo narrativo dos saltimbancos promove o surgimento das mais diversas profecias que vão desde a eterna e maternal, proferida pela caquética Maria Milinga: “Vai pra vida, meu filho, [...] Vá ser mais do que eu fui” (Ibidem, p.147), até a arenga revolucionária do pai putativo, Tõe Passos, vaticinando que um dia “os pobres herdarão a terra” (Ibidem, p.162).

Agora vejamos em detalhe o desenrolar dessa história fabulosa, enquanto levantamos algumas referências históricas e geográficas do interior do próprio texto. Abrindo o jogo cênico da segunda saga, o narrador Abu transforma-se na personagem caipira Tõe Passos e descreve Raso do Gurguéu, provável referência ao município Redenção do Gurgueia no Piauí, como “[...] um lugarejo estranho, habitado por uma gente também estranha, no oco perdido de um país igualmente estranho” (Ibidem: 144). A descrição do espaço ficcional como uma região perdida em qualquer parte deste ensandecido mundo serve para criar o ambiente tenebroso propício para testemunhar o nascimento do anti-herói João de Galateia. A narrativa de Abu/Tõe prossegue com a descrição da monumental e rabelaisiana tempestade de bosta que se abateu no curioso povoado como prenúncio de outro fato ainda mais bizarro. A nonagenária Maria Milinga conta para Tõe Passos, e por tabela para o público, como foi possuída por um vento desconhecido que inusitadamente impregnou suas partes:

Milinga: Boa tarde, seu Tõe Passos. (*Ao público*) O problema não é a chuva, é o vento. (*Cuspinha e limpa a cara com a mão*) Maria Milinga sou eu e o que tenho para contar é que, primeiro, sou a mulher mais parideira do lugar. Segundo é que tenho noventa anos inteirados. Terceiro é que no dia que choveu bosta... (*Cuspinha, limpa o rosto e faz cara de nojo*) Não gosto nem de lembrar! Eu vinha pela rua, debaixo do meu guarda-chuva, quando o vento levantou a minha saia e expôs as minhas vergonhas. (Ibidem, p.146)

O despudorado evento acontecido em plena via pública provocou estragos devastadores em alguns desavisados transeuntes, dois morreram de parada cardíaca, três perderam a visão, um fugiu enlouquecido e cinco ficaram mudos para sempre. Numa assumida paródia da passagem bíblica, Maria Milinga encontra na sua casa um sujeito estranho que anuncia que ela foi escolhida para gerar um herói, filho do vento, destinado a conduzir a nova humanidade. Aqui não podemos deixar de lembrar a influência do teatro medieval e renascentista na obra de Abreu, especificamente no *Auto da paixão e da alegria* (2002), escrita um ano antes de *Borandá*, onde ele também retrata a Sagrada Família de forma paródica. O povoado de Raso do Guerguéu acompanhou os nove meses de gravidez que coincidiram com outros tantos fatos bizarros. Milinga sonhou que um Urubu-Rei mamava dos seus peitos e jura que viu a mesma ave de rapina levantar voo carregando no bico algo retirado da criança, que ela não conseguiu distinguir. O esforço do parto acabou com a atribulada existência de Maria Milinga, deixando o rebento do vento órfão de pai e mãe. Para o comovido Tõe Passos, “[...] o menino tinha cara de sonso e pés grandes de andarilho” (Ibidem, p.147), que o predestinavam ao sofrimento e a longas caminhadas. O saltimbanco Tião Cirilo reporta que, segundo velhos narradores, o nosso anti-herói só chorou duas vezes na vida, uma ao nascer e outra na idade adulta. É bom lembrar que o choro lhe fora proibido ao nascer pela nonagenária e brava mãe.

Tião Cirilo: [...] Esses mesmos velhos [narradores] contam ainda que ninguém acreditou nas grandes profecias e acontecimentos que estavam marcados em nome de Galatéa. Afinal, dá para acreditar em alguma coisa de bom saída de lugar tão fuleiro? E que um sujeitinho com essa origem vai dar em alguma coisa que preste? E, assim, os fatos relatados no nascimento de Galatéa foram caindo no esquecimento. (Ibidem, p.148)

Fique aqui registrado o tom de escárnio e autodeboche que anima o diálogo de João de Galatéa, tripudiando abertamente o povoado natal, a personagem protagonista e, por extensão, a própria história narrada, estabelecendo uma espécie de distanciamento crítico pela exaltação do ridículo, que sabidamente é a matéria primordial do riso.

A próxima cena da saga trata da infância embeijada de Galatéa, que ficou aos cuidados de Tõe Passos depois da morte da mãe. A criança teimosa superou as expectativas dos desafetos, não foi esquecido no meio da feira nem sucumbiu ao frio inverno, o pequeno sobreviveu a várias doenças e contrariou as previsões de benzedadeiras e curandeiros. O tempo passou e Tõe, uma espécie de pai adotivo, acabou se “afeiçoando ao bichinho”. Assim, quando ele menos esperava, Galatéa já estava crescendo e ele tinha envelhecido, era hora do rapaz ganhar a vida por conta própria. Aqui existe uma sutil digressão onde o autor, por meio da personagem Toe, discorre sobre a diferença entre o tempo teatral e o tempo real: “E assim foi e, assim sendo, o tempo correu. E correu tão ligeiro que ninguém, nem eu, nem mesmo vocês perceberam. Quando dei fé ele já estava crescendo” (Ibidem, p.156). Galatéa, que até esse momento era uma criança chorona, transformou-se pelo poder da narrativa em um rapaz levado, falante e encrenqueiro.

A incontinência verbal e a falta de senso comum do rapaz converteram o segredo mais bem guardado do povoado, em um escândalo de proporções inimagináveis. O assunto em pauta era o conhecido triângulo amoroso entre a bonita e buliçosa Madalena, o pacato Zé Aristeu, seu marido, e o homem de poses, seu Ramiro. O próprio Zé Aristeu, interpretado por Amoz, relata que: “Pois, não foi que, um dia, estava eu na venda, seguindo minha vida em paz, quando esse sujeito desabotinado grita no meio do povo” (Ibidem, p.150). A voz do moleque Galatéa ressoou irresponsável na mercearia: “Zé Aristeu, vi sua mulher, perto do rio, com seu Ramiro. [...] Toda roupa dela era um par de botas. Pra não machucar o pé, decerto” (Ibidem, p.150). Instalada a confusão, o marido ofendido não teve mais remédio que tentar defender a sua honra, porém os jagunços do seu Ramiro quebrantaram seu corpo e seu espírito. Também não adiantou tentar descontar na mulher, Madalena arremessou nele tudo quanto é tamanco, panela e vaso de flor. A reputação de Zé Aristeu ficou arranhada para sempre por causa da língua solta de João Galatéa. O povoado de Raso do Gurguéu chegou à triste conclusão de que o pícaro rapaz tinha mesmo perdido o juízo, quando constatarem como Galatéa driblava olímpicamente o sacrossanto trabalho nosso de cada dia. Mais ainda, quando lhe ofereceram trabalho a troco de um quilo de farinha, um pouco de feijão, Galatéa não aceitou nem deu ouvidos ao sagrado discurso do padre: “Meu filho, as coisas são assim. Trabalho não é para enriquecer o pobre, é para torná-lo nobre. E o sofrimento do corpo é a liberdade da alma” (Ibidem, p.151). A resposta desaforada do rapaz: “Prefiro bundar”, foi considerada altamente subversiva. Nem os argumentos lógicos do intelectual que se

aproximou para fazê-lo mudar de opinião atingiram seu propósito. Em decorrência disso, o povo chegou à conclusão que o Urubu-Rei tinha roubado mesmo o cérebro do menino, confirmando assim a crença popular de que a lendária ave de rapina tinha levado o cérebro da criança literalmente no bico. Dessa maneira, Abreu introduz o estado de graça da peraltice perpétua no espírito do anti-herói, promovendo por sua vez o tom cômico e sarcástico como característica predominante da personagem, atitude que terá o poder de afastar qualquer dramaticidade de todas as situações nas quais Galatéa estará envolvido.

No intervalo até a próxima “estação”, até a próxima cena da saga, surge uma nova discussão entre os saltimbancos em torno da própria narrativa, o que nos remete às confusões da cena paralela da primeira saga. Tião reclama de Wellington sobre o tom extravagante da narrativa e Benecasta compadece-se do urubu por carregar a culpa que em realidade corresponde “[...] as péssimas condições econômicas e o sistema feudal de produção” (Ibidem, p.152) vigente no povoado. Amoz esclarece que se trata de interpretar uma metáfora, diante disso, Tião radicaliza: “E para que metáfora?” Não pode dar o nome certo à coisa? Oligarquia agrária, espoliação, baixa ingestão de proteína” (Ibidem, p.152). Amoz, apoiando Wellington, defende o caráter lendário da história contada, que se trata de “[...] um jogo de criação popular, gente, não é explicação científica!” (Ibidem, p.152) Abreu usa o recurso ancestral do aparte dirigindo-se diretamente ao público por meio da argumentação do saltimbanco Wellington quando este afirma que o povo só brinca de acreditar nesses absurdos para poder divertir-se melhor. Assim, o saltimbanco proclama categórico: “Retire as metáforas da vida e a vida não melhora em nada! Fica apenas sem metáfora, sem poesia, sem riso!” (Ibidem, p.152) A coloquial Benecasta dá por encerrado o incidente: “E assim, depois dessa breve e elucidativa polêmica sobre o caráter poético, pedagógico e lúdico das histórias populares, seguimos com a saga de Galatéa” (Ibidem, p.152).

A ação prossegue com a expulsão do anti-herói descerebrado de Raso do Gurguéu, verdadeira perda do paraíso terrestre para Galatéa. Tõe Passos, o pai adotivo por falta de opção, espécie de anjo do cinto flamejante, proferirá incompreensíveis palavras para o escasso intelecto do desalojado: “Vai ganhar teu pão com o suor do teu rosto e vai parir teus filhos com dor” (Ibidem, p.153). A paródia da imprecisão bíblica trará conotações cômicas no fim dessa narrativa. Entretanto, é Tião Cirilo quem descreve as primeiras impressões que Galatéa tem da cidade grande:

Tião Cirilo: Para Galatéa a cidade era um sertão absurdo e desconexo. No tempo em que lá permaneceu não conseguiu saber direito para onde iam as multidões que via desaparecer dentro dos buracos dos metrô, carregadas por trens, engolidas por ônibus. Começou a contar os carros, os prédios, as casas, as pessoas, mas desistiu porque os números não cabiam em sua pequena cabeça. Tudo era grande demais para sua cabeça. (Ibidem, p.153)

Então, Galatéa passou a procurar pelo pai, Urubu-Rei, o gerador de todas as suas desditas, mas as pessoas da rua xingavam, fugiam ou ficavam indiferentes ao inquirido. Assim, passaram os primeiros dias na fria metrópole não obtendo resposta sobre o paradeiro da mítica ave de rapina. Então não teve outra opção senão a de esquecer o assunto e tentar procurar cuidar da vida. Aqui é impossível deixar de comparar a trajetória de Galatéa com a de outras personagens da literatura que possuem um olhar ao mesmo tempo ingênuo e pícaro da grande cidade, do Macunaíma deslumbrado pelo Rio de Janeiro, do *Lazarillo de Tormes* perante a imponente Madri ou, ainda, do Cândido descobrindo a inefável Paris.

Percebendo-se desqualificado para o trabalho, não entendendo de informática, inglês ou espanhol e sem diploma algum, Galatéa passa a frequentar o submundo da cidade. À noite, depara-se com uma variada fauna humana composta de prostitutas, travestis, ladrões, golpistas, trombadinhas, manos, traficantes e a inevitável presença dos representantes da lei. O próprio Galatéa foi salvo da ronda policial pelo caridoso travesti goiano, Mirian Laine, cujo nome projeta uma jocosa paródia da eterna apaixonada do *Superman*, o super-herói norte-americano das histórias em quadrinhos criado por Joe Shuster e Jerry Siegel em 1938.

Galatéa: [...] Obrigado por ter falado que me conhecia. Atrapalho, não, viu dona? Vou ficar só olhando para a senhora. Gosto muito de olhar loira. Você não é loira, não? É morena tingida? (*Apresenta-se*) João de Galatéa, do Raso do Gurgueú. Adroaldo, do Chapadão de Goiás? (*Pausa. Galatéa pensa, olha, sorri, volta a pensar*) Interessante! (*Espantado*) Gente de Goiás é tudo assim? Não? Então, como é que é isso que nunca vi! (*Olha espantado para Adroaldo*) Homem! Tu é uma mulher escrita! Miriam Leine é seu nome de uso? Bonito! (Ibidem, p.155)

As investidas para desfrutar dos siliconados atributos de Mirian Leine não chegam a prosperar devido ao ferrenho profissionalismo de Adroaldo. Contudo, em uma noite velha de guerra, o amor finalmente bate na solidão de Galatéa que conhece a sua agridoce Gurugeia. Tião Cirilo a descreve assim: “Ela era feia, pensa, torta e tosca, mas era mulher, pelo menos tinha a aparência geral de uma” (Ibidem, p.156). Gurugeia vinha de lugar desconhecido, era zarolha do olho direito e tinha o esquerdo turvo, mas Galatéa não duvidou perante a precisão, sobretudo depois de verificar que não tinha que pagar nenhum tostão para ela. Ele, pelo contrário, ganhou casa, comida e roupa lavada e até começou a apreciar o convívio da moça,

apesar dos golpes, das mordidas, dos rosnados e os uivos que ela dava para ele nas noites de lua cheia. Mas o que ele não sabia era que a moça era filha do Urubu-Rei, que roubara seu cérebro nem suspeitava que estivesse entrando em uma bela enrascada. A descrição da noite fatídica na vida de Galatéa retoma o tom profético do início da narrativa, quando um vento misterioso emprenhou sua mãe, Maria Milinga. Um vento semelhante levantou os lençóis da cama onde Galatéa dormia e realizou o mesmo serviço. Meses depois, a barriga dele começou a crescer ante o olhar carinhoso de Gurugueia: “Galatéa tá ficando bonito, redondo, gordo! Barriga crescendo! Cresce barriga, cresce pra Gurugueia ver” (Ibidem, p.157). Nove meses depois, Galatéa começa a passar mal devido à descomunal barriga que ostenta, e assim, de forma aparentemente inexplicável, as ondas do sofrimento do desconsolado parturião chegam até Raso do Gurguéu, onde Tõe Passos tem a certeza de que “seu menino” precisava de ajuda. Por obra e graça da narrativa épica, Tõe precipita-se na cidade grande para constatar a veracidade da profecia e constata que Galatéa vai parir um casal de gêmeos. Encontra-se aqui um elo evidente com a peça *O parturião* (1994), primeiro texto do ciclo denominado Comédia Popular Brasileira encenada pela *Fraternal Companhia de Arte e Malas-Artes*, dirigida por Ednaldo Freire. Na peça mencionada, João Teité também está grávido de gêmeos, sendo vítima de uma súbita e desconhecida doença que assolou a cidade. Se por um lado, aqui a moléstia só recai em Galatéa, na peça citada uma verdadeira epidemia deixa vários homens em transe de parir. Na saga de Galatéa deflagra-se uma confusão generalizada entre os saltimbancos, que os leva a expressarem seu descontentamento diretamente aos espectadores. O motivo da “revolta” é justamente a gravidez do protagonista, o que é considerado pelos narradores um desmedido exagero argumental.

Benecasta: Como é isso pergunto eu! (*Ao público*) Vocês me desculpem interferir novamente mas não deu para segurar. (*Para Wellington*) Eu entendi direito? Galatéa vai parir. E gêmeos?

Tião Cirilo: Ave! Agora a coisa foi longe!

Wellington: (*Irritado*) Vai parir gêmeos, sim senhora! Um menino e uma menina! Não pode? A história é minha e quem vai parir sou eu, pronto! Que coisa!

Tião Cirilo: Nada contra, mas é tão descabeçado que assusta!

Benecasta: Mas como vai ser isso?

Wellington: Não vou dizer para não estragar a surpresa.

Benecasta: Meu Deus! O que mais vem por aí? (Ibidem, p.158)

O distanciamento provocado pela discussão entre os saltimbancos, assim como a quebra da ilusão cênica e a ruptura da continuidade da ação contribuem para suspender momentaneamente a fruição que o espectador/leitor faz da peça. Espera-se que o recurso estimule no público a percepção de que existe outra situação dramática que corre paralela e que pretende criar uma visão crítica da própria saga. Procedimento que, por outro lado, aprofunda o tratamento narrativo dado ao texto e à encenação. Então, é o infalível saltimbanco-mor Abu, a voz mais eloquente do autor, quem retoma a sequência da história contada, que agora mostra o caipira Tõe Passos instando o parturião Galatéia a fugir do domínio da nefasta Gurugueia. No início, nosso anti-herói resiste à pressão, mas acaba sucumbindo aos fortes argumentos do protetor, que a golpe de cascudos o faz refletir sobre as antigas profecias que proclamavam que o descerebrado iria sobreviver ao acúmulo de expectativas, previsões, doenças e mazelas que se alçavam contra ele. Depois de fugir dos gritos destemperados de Gurugueia, Galatéia e Tõe refugiam-se na noite desvairada da cidade. O parturião conta com a ajuda inestimável da amiga Mirian Leine, que se dispõe a protegê-lo no transe.

O parto é apresentado de forma grandiosa, estabelecendo o diálogo entre o real e o maravilhoso, de tal modo que a narrativa passa a descrever uma série de fenômenos extraordinários. A natureza toda entra em convulsão, o vento lança ensurdecadores rugidos, as estrelas estremecem no firmamento e a terra fica prestes a perder definitivamente seu eixo. O nascimento do casal de gêmeos remete ao auto de natal medieval, em uma interpretação paródica e moderna. O tema do menino Deus fica duplicado por se tratar de um casal de gêmeos, a imediata adoração que os homens simples fazem da criança sagrada transforma-se na inesperada solidariedade do povo das ruas que, mesmo não possuindo nada, traz suas desconstruídas oferendas, “[...] um cobertor velho, um pedaço de bolo, uma garrafa de cachaça, um chocalho, panos de criança, um vasinho de violetas e até uma lata de leite em pó” (Ibidem, p.161). No caso da figura da santa mãe, a intenção de Abreu parece mais próxima da iconoclastia do que do sacrilégio, quer dizer, uma intenção mais voltada a fazer uma releitura da imagem da mãe misericordiosa do que simplesmente fazer a profanação condenatória dessa. O próprio nome, João de Galatéia, traz consigo uma alternância feminina, mas é na dimensão redentora do choro adulto de Galatéia que se encontra a reinterpretação da figura sagrada. João de Galatéia chora perante a imprevisibilidade do mundo que certamente não entende, porém acha maravilhoso. Encontramos nele disposição para a mudança, a tentativa

de entender o milagre que aconteceu com ele, que é o último dos últimos homens. Assim sendo e parodiando o ditado cristão, talvez agora Galatéia possa ser o primeiro a entrar no reino de Deus, mas dessa vez aqui na terra.

Todavia, a saga não perde o humor em nenhum instante. Tõe Passos encarrega-se disso citando as profecias que ainda estão por cumprir-se:

Tõe Passos: A primeira é: os pobres herdarão a terra. Em que estado ela vai estar, não sei. A segunda foi proclamada por um barbudo chamado Carlos e diz que quando o campo vir para a cidade vai acontecer uma grande mudança. Mas depois que caiu o muro lá no estrangeiro não sei mais como é que fica. O que sei é que a profecia está aí, nas ruas, cobrando seu cumprimento. (Ibidem, p.162)

É de forma bem-humorada que Abreu aproxima a profecia bíblica do postulado marxista sem, por outra parte, deixar de apontar a extraordinária incerteza em que se encontra submerso o homem comum contemporâneo na sua caminhada rumo ao futuro. A saga de Galatéia encerra-se também na incerteza, o próprio Wellington levanta três possíveis finais. Na primeira versão, Galatéia reencontra seu cérebro, “[...] mirradinho e duro como o caroço de abacate” (Ibidem, p.162) numa banca de marreteiro no centro da cidade, comprando-o por exatos um real e noventa e nove centavos. Aquisição que não alterou em nada “a capacidade intelectual” de Galatéia. A segunda, bem mais otimista que a primeira, assegura que ele e seus filhos caminham em direção ao futuro “[...] superando todas as previsões de que gente como eles não teriam futuro” (Ibidem, p.162). A terceira versão provoca a hilaridade do anti-herói, ela defende a tese de que Galatéia não passa de uma história absurda e mal-contada. Na sequência derradeira da saga é retomada a confusão entre os saltimbancos, dando continuidade à cena paralela que acompanha a peça. Dessa vez, a irritadiça Benecasta e o pretensioso Wellington engalfinham-se na discussão em torno ao alcance desastroso da última versão. Perante a confusão armada, surge novamente a figura implacável de Abu para botar ordem na casa, vale dizer, na representação, fazendo a ação progredir em direção à próxima história a ser contada, conseguindo se impor apesar das piadinhas de mau gosto e das provocações dos seus colegas.

A transição para a saga de Maria Deia, inspirada em *La Maestra* do colombiano Enrique Buenaventura, é feita na forma de um singelo poema que exalta a importância da experiência humana, informa ao público da mudança no andamento da peça que agora vai privilegiar o drama em detrimento do riso e, finalmente, faz uma referência sutil à pesquisa de campo estudando o cotidiano do migrante paulista, que também serviu de base à saga

narrativa. A peça de Buenaventura apresenta o relato de uma professora morta em um pequeno povoado, vítima da violência política generalizada na Colômbia dos anos 1960. Abreu faz uma releitura da figura da professora, que é quem narra o acontecido a ela, transmutando a condição inerte da defunta para a presença estática da migrante Maria Deia.

A saga possui uma estrutura circular, a ação desenvolve-se a partir de um núcleo dramático, a saber, o colapso nervoso da protagonista que teve sua casa assaltada. Maria Deia, migrante de Minas Gerais morando em São Paulo, encontra-se suspensa na vida, no tempo e no espaço, porém suas lembranças continuam em movimento. Assim, a memória dessa pobre mulher, junto à reação dos preocupados vizinhos, torna-se o veículo principal para os saltimbancos contarem e vivenciarem essa sentida história. O procedimento empregado pelo autor assemelha-se ao *flash back* cinematográfico, onde o tempo transcorre em diversos sentidos, indo do presente ao passado e chegando a projetar o futuro durante o andamento da ação representada. Significativamente, nessa última saga desaparecem os comentários críticos dos saltimbancos em torno da história narrada, o que serve para reforçar o tom dramático, que eventualmente apresenta algum leve sarcasmo desmistificador.

A saga de Maria Deia inicia-se com uma extensa rubrica que anuncia o *leitmotiv* da narração, a existência do homem em constante movimento. Esse deslocamento é apresentado desde três perspectivas fundamentais: em primeiro lugar e de forma genérica, registrando o perpétuo transcorrer da vida; em segunda instância de maneira cíclica, destacando a frequente mudança de espaços geográficos; e finalmente de forma subjetiva, apresentando o eterno borbulhar dos sentimentos internalizados pelas personagens.

Como nas sagas anteriores, cabe ao saltimbanco Abu o papel de ser uma espécie de corifeu moderno, de saltimbanco-mor, o elemento iniciador da narração da última saga. Ele o faz descrevendo a diferença entre os migrantes que se estabelecem em um lugar, os que “[...] param, lançam raízes e frutificam filhos e histórias” (Ibidem, p.164) e os que, como o sapo do ditado, pulam “[...] de cidade em cidade, Estado em Estado, à procura de trabalho e vida” (Ibidem: 165). Abreu, na voz e no corpo de Abu, descreve de maneira sucinta as causas econômicas e políticas nem sempre conhecidas pelo migrante, assim como as questões primordiais que estão vinculadas à origem do fenômeno migratório. Mas não se trata de uma elucidação científica, não poderia sê-lo, visto que a descrição corresponde à subjetividade de uma peça de teatro, diríamos que se trata de uma acertada intuição artística sobre a complexidade do tema social.

Abu: [...] Numa reunião, senhores verdadeiramente respeitáveis consultam gráficos, tabelas, projetos. Discutem. Depois, apertam-se as mãos, enviam-se sorrisos verdadeiramente simpáticos e fecham acordo altamente rentável de transferir indústrias para o outro quadrante do mundo.” [...] Homens públicos tomam decisões. (*Narradores movimentam-se em outra direção*) Ou deixam de tomar decisões [...] A cada decisão tomada, ou não tomada, grupos humanos são obrigados a sair de sua cidade em busca de trabalho e vida. (Ibidem, p.165)

Uma vez estabelecidas as determinantes maiores do deslocamento migratório, o foco incide na protagonista da saga, Maria Deia, essa transumante mineira que reside em algum lugar da periferia da cidade de São Paulo. Abu interpreta que ela “revoltou-se” contra a sua condição de eterno transitar pelo país afora, em realidade ela está em estado de choque, em completa paralisia física e mental, sentada no centro da sala da sua miserável casa, que fora assaltada por ladrões, para o espanto generalizado de amigos, vizinhos e curiosos. O vizinho Amoz resume a visão do que a coletividade acredita ter acontecido com Maria Deia, diagnosticando e propondo as possíveis formas de cura: “É pílspia? Tive um primo que teve isso! É não. É estresse de nervoso! Nada, isso é encosto, isprito! Leva pra benzer! Leva pro centro do Pai Pedrinho! Ave, Jesus! Recua sataná! Leva pro pastor, aleluia!” (Ibidem, p.166)

Mas foi a vizinha Alzira quem logo de manhã descobriu o que estava acontecendo e ordenou ao marido Anísio arrombar a porta da amiga. Aqui é importante destacar a forma épica de apresentar o incidente, fugindo do realismo da situação o saltimbanco Anísio relata o fato empregando três vozes, a do narrador, a do marido e a da esposa Alzira.

Anísio: Anísio. Anísio Antônio Teixeira é meu nome. E eram nove e meia da manhã quando minha mulher, Alzira, entrou e gritou bem dentro da minha orelha: “Bati, bati, mas ninguém atendeu. Arrodiei a casa e vi pela janela. Parecia estauta. Chamei, chamei e ela não respondeu.” Calma mulher! Quem? “A vizinha. Vem!” Onde? (*Ao público*) Fui, olhei pela janela, chamei. Ela, nada. Estava lá, quieta nem piscava. Isso é coisa de mulher, pensei: menopausa, a regra dela subiu pra cabeça, coisa assim, calculei. (Ibidem, p.166)

Depois de ter obrigado o marido a arrombar a porta da vizinha, Alzira tenta reanimar a amiga sem conseguí-lo. O saltimbanco Tíão Cirilo, que interpreta Alzira, tentar alimentar Maria Deia, ante a recusa dessa, queixa-se chorando e narrando para o marido: “Tem dois dias que ela não come uma isca, Anísio! Fiz uma canja de franguinho de leite que sei que você gosta! Só prova!” (Ibidem, p.167) A ação dramática transforma-se nesse momento e passa a deixar ouvir as vozes que surgem de maneira poética do interior de Maria Deia, uma representa o pensamento e a outra representa a memória da protagonista.

Maria Deia: (*Ao público*) Dentro de mim espio o mundo e não tenho vontade nenhuma de estar nele. Me deixem descansar. Só quero descansar dessa caminhada que começou quando me conheci por gente, lá longe no tempo. Dois homens fecharam-se num quarto e só um ia sair vivo (*Amoz e Wellington lutam de faca em silêncio. Amoz mata Wellington*). (Ibidem, p.167)

A morte desse homem, descrita de maneira sucinta, nunca será esclarecida, funcionará como um evento enigmático que contribuirá para criar o clima misterioso que envolve também a figura do pai de Maria Deia, do qual também nunca saberemos o nome. A ação, fugazmente referida, sugere que o motivo da caminhada poderia ter sido um provável homicídio cometido pelo pai de Maria Deia, crime que teria obrigado o patriarca a fugir junto com a mulher e os oito filhos em direção a Minas Gerais. O lugar onde teria acontecido o infausto acontecimento também fica indeterminado, o fato serve ao autor para sublinhar a necessidade da fuga, do deslocamento culposos. Se lermos os relatos selecionados da pesquisa organizada pela *Fraternal* e publicados junto à peça em 2004, encontraremos alguns vestígios que servem para tentar decifrar o texto teatral. Sem, no entanto, chegar a promover uma explicação racional da ficção, constituindo-se apenas em um escólio subjetivo. Se compararmos trechos do relato da entrevistada, Marlene de Oliveira, mineira, cinquenta e oito anos em 2003, cabeleireira, viúva, moradora do Jardim Ângela, em São Paulo, encontraremos mais de uma coincidência textual. Como, por exemplo, no trecho de que fala sobre o amor entranhável pelo pai e a maledicência da cunhada:

Quando eu tinha sete anos, meu pai caçava. Ele caçava lambu. É um pássaro. Caçava pra comer, pra nossa alimentação. A minha cunhada, [...] inventava que meu pai mexia comigo, que me levava pro mato. Mas a gente, inocente, via a casa cair sem saber por quê. Mas meu pai nunca, nunca... Ele era um homem de respeito. (FRATERNAL COMPANHIA DE ARTE E MALAS-ARTES, 2004, p.119)

O relato de Marlene transforma-se no diálogo de Maria Deia:

Maria Deia: [...] Família grande, oito filhos, tenho sete anos e adoro meu pai. Sou a caçula e ele sempre me leva pra caçar nhambu. (*Feliz*) A gente é pobre, mas meu coração é cheio. (*Amoz se separa bruscamente da Maria Deia e a deixa sozinha. Ela chama, perplexa*) Pai! Pai! (*Ao público*) Meu pai nunca mais foi o mesmo de antes. Não falou mais comigo, só o necessário. Durante um tempo as tias, os adultos me olhavam de modo estranho, faziam perguntas que eu não entendia. Só entendi muito tempo depois. (ABREU, 2004, p.167)

Nota-se na versão de Abreu um tratamento mais elaborado, enquanto o relato de Marlene apenas informa o encadeamento dos acontecimentos, a fala de Maria Deia está carregada de subjetividade, informa a idade, os sete anos dela, e ao mesmo tempo ressalta a forte adoração da filha pelo pai. Outro aspecto diferenciador é o sentido da ação incorporada

no texto teatral, seja por meio de rubrica *Ela chama, perplexa* ou por meio do tempo verbal *Sou caçula e ele sempre me leva pra caçar nhambu*.

A saga de Maria Deia continua, mas agora dá um salto no tempo e no espaço. Se cotejarmos o texto teatral com o relato de Marlene, é relativamente fácil constatar que devem ter transcorrido uns sete anos e que o lugar de ação deve corresponder ao de uma pequena colônia agrícola do estado do Paraná. Essa terceira cena da saga trata das lembranças da protagonista relativas à mudança do amor filial pelo marital, do namoro e do casamento forçados, do desgosto do pai e da nova peregrinação que levará o casal rumo à metrópole paulistana. A unidade começa com a fala do “fantasma” de Fabiano, o marido de Maria Deia, ele estaria morto, porém está cortando uma árvore a machadas enquanto se gaba de ser “[...] um bicho, um migrante lá das bandas de cima” (Ibidem, p.169). Sua descrição corresponde a de um jovem de dezessete anos, forte e despachado, que não está acostumado a levar desaforo de ninguém. O rapaz acredita que “[...] só bicho, de casca-grossa e jeito duro, é que consegue viver nesse mundo onde a gente caminha” (Ibidem, p.169). Contudo, existem as fraquezas do coração e “o bicho” está de olho na donzela de uns catorze anos que acaba de chegar com os pais de Minas Gerais. O beijo roubado de Fabiano provoca uma crise de consciência em Maria Deia, quando essa pergunta às amigas sobre o que acontece se um rapaz beija uma garota. A resposta chega mal-intencionada, *Nossa Senhora vira de costas*, elas condenam, enquanto as lágrimas e a culpa tomam conta da ingênua donzela. O momento seguinte mostra o encontro furtivo dos amantes e a materialização dos seus desejos, sendo narrados em versões contrapostas, porém complementares.

Fabiano: “Vem aqui comigo”, eu falei. Ela me olhou como quem queria e se a mulher quer eu quero também, ôxe! Fomos, foi fácil, fui o primeiro, a menina era donzela.

Maria Deia: Ele me chamou, me levou, não sabia o que era, juro que não entendia! Eu era só vergonha, não queria, talvez meu corpo quisesse, eu não queria, com certeza. Eu não entendia meu corpo. O mundo é uma coisa muito estranha (Ibidem, p.169).

Depois de dado o “mau passo” e a notícia ter chegado aos ouvidos do furibundo pai, aparece a figura do amigo do rapaz que se encarrega de amolecer o patriarca sugerindo o casamento dos pombinhos. O pai ofendido queria resolver o assunto pela via rápida, dando um tiro no rapaz abusado, afinal aspirava dar coisa melhor para sua menina, porém, contra toda previsão, o pai protetor acaba concordando com o casamento da filha, acreditando que esse era o desejo de sua filha. Entretanto, Maria Deia não queria casar com aquele rapaz que

mal conhecia e que estava se transformando no seu marido da noite para o dia. A ex-donzela chorou de medo, de angústia, de raiva e de pena, porque de certa forma já intuía o futuro infausto que a esperava. O amigo de Fabiano, mediador do conflito entre o pai de Maria Deia e o rapaz, é quem sugere a viagem do casal para a metrópole, como forma de fugir da pressão familiar e descobrir novos horizontes. No entanto, o amigo, no fundo, também nutria poucas esperanças de que essa história chegasse a bom término. Para Wellington, “Se Fabiano era meio bicho, o pai de Maria Deia era bicho inteiro. Não ia ter bom final. Além disso, a vida no Paraná estava difícil. Aconselhei o casalzinho a ir de muda, tentar a vida em São Paulo” (Ibidem, p.170).

A narrativa teatralizada retoma o tempo presente, voltando para o colapso catatônico de Maria Deia, cujas reminiscências foram resumidas na unidade anterior. Com ajuda do dicionário podemos esclarecer o termo catatonia, Houaiss o define como “[...] uma forma de esquizofrenia que apresenta uma alternância entre períodos de passividade e de negativismo e períodos de súbita excitação” (2009, p.22). Na reversão temporal, o presente da ação corresponde agora ao quinto dia posterior ao surto de Maria Deia. Alzira e Anísio, os vizinhos mais próximos, estão apavorados porque a amiga não comeu nem bebeu nada, apenas balbuciou algumas palavras. O casal acaba se desentendendo por conta do nervosismo. Anísio não se conforma: “Mas ir desistindo, desdeixando, sem razão nenhuma, na frente da gente, arrastando a gente pra não sei que dor? Mexe com a gente, não mexe?” (ABREU, 2004, p.171)

A próxima reversão do tempo retoma o passado, volta para a memória da mulher estatelada, lembrando o amor professado pelos filhos e o desamor pelo marido:

Maria Deia: Amor por homem não tive, não sei se tive, não sei o que é. Fui mulher de um homem só e o que tive foi filhos. Um depois do outro. Amor foi todo pra eles. (Sorri) Era um gramado grande no meio do mato. Eu e os seis filhos brincando de pique, de esconder, de pular sela... quem me visse ia dizer: “É louca ou é criança também”... Contava história de quando caçava com meu pai. Depois, abria o farnelzinho com a comida que era a mesma comida da semana, um arroz, feijão e farinha, sem mistura. Era nosso piquenique, de domingo. Era uma felicidade que até doía! (Ibidem, p.171)

A descrição do piquenique de domingo, além de comover em função do extraordinário apego da mãe pelos filhos, também desvenda as brincadeiras infantis de outrora, assinalando a dimensão simples e fugidia da felicidade ocasionalmente experimentada pela gente humilde. A figura do marido, bêbado e agressivo, surge na contramão dessa singela descrição. Fabiano é o típico marido negligente descrito por La Poncia em *A casa de Bernarda Alba* (1936), de

Federico Garcia Lorca, que já faz um bom tempo trocou a cama pela mesa, e a mesa pelo boteco. Apreciador do que considera ser a “Coisa boa da vida: dividir prosa e bebida!” (Ibidem, p.172), declara-se amigo dos seus amigos, descuidando e maltratando sua família. Perante essa situação, Maria Deia reclama ofendida: “Ele chegava bêbado em casa, um barraco onde a gente morava, e me batia, espancava mesmo, às vezes, parecia o diabo” (Ibidem, p.172). A notícia da morte do pai, que durante a agonia vislumbra a figura da filha “trazendo na mãozinha um nhambu”, salva ocasionalmente Maria Deia das reclamações e do castigo diário do marido.

Maria Deia: Meu pai morreu. (*Encaram-se*) Nessa noite ele não me bateu. Meio bêbado, disse coisa que não entendi.

Fabiano: Pêsame desentimentado!

Maria Deia: Mas me bateu no dia seguinte e nos outros dias. Bebia muito, não parava em emprego. (Ibidem, p.172)

O diálogo enxuto e eficiente serve de preâmbulo para a fuga da mãe e dos filhos rumo à casa do tio, em Minas Gerais. Para Maria Deia tinha chegado “o dia do nunca mais!” Emprestou dinheiro com a patroa para quem trabalhava e foi borandá com todos os filhos e a roupa do corpo; a máquina de costura ela deixou com a vizinha para despistar o marido. Depois de passados dois anos, pressionada pelo tio, ela mandou os dois filhos mais velhos de volta a São Paulo para ficarem com o pai. E novamente, borandá, dessa vez para o interior do Paraná, onde viveu sossegada, trabalhando em uma vendinha durante um ano exato. Três anos depois de ter sido largado, o marido reapareceu no Paraná com o filho.

Fabiano: Não sei por que vim. Vim porque a mulher era minha. Vim porque vim, deu vontade. Não vim pedir nada, nem devia ter vindo. Raiva me dá de ter vindo!

Salatiel: Volta com a gente, mãe.

Maria Déia: Por que vou voltar? Por que estou voltando? Por que voltei?

Fabiano: Por que fui buscar? Por que trouxe? (Ibidem, p.174)

A incerteza dos pais contrasta com o pedido do filho. Dos três, ele é o único que demonstra afeto, enquanto os pais parecem perdidos em um mar de dúvidas. O comentário da sogra é categórico, Maria Deia errou ao voltar com o marido, ela deveria ter ficado no Paraná e, mais ainda, deveria tirar os filhos do convívio com o pai por correrem o risco de virar bandidos. Note-se que é a mãe de Fabiano, do marido, quem avisa do perigo em que se

encontra a família de Maria Deia. Transcorridos alguns dias, a advertência da sogra se concretiza de forma trágica. Voltando de mais uma bebedeira, um dia após ter perdido a compostura, agredindo, sem razão, o amigo Jairo, Fabiano, o “bicho” selvagem, foi abatido com três tiros certos no terreno baldio próximo do seu barraco. Encerra-se assim, de maneira cruenta e violenta, toda uma vida carregada de ódio e ressentimento. Sentindo apenas uma grande compaixão, mesmo não querendo chorar, a viúva chorou pelo marido; não tanto pelo que ele era ou pelo que foi, senão pelo homem que poderia ter sido. Mas, a vida encarregou-se de superar dissabores abrindo novos ciclos, a vida da família de Maria Deia continuou. Os filhos, bem ou mal, cresceram, casaram e passaram a lutar pelo sustento. Maria Deia mudou, foi morar sozinha para desanuviar as ideias, deixando o caminho livre para os filhos formarem suas famílias e tomarem conta dos seus destinos. Passada uma semana da mudança para a nova casa e faltando uns dias para acontecer o fatídico assalto, Maria Deia recebeu a visita de uma saudosa cunhada, interpretada por Tião Cirilo. Com ela falou do seu tema favorito, as caçadas com o pai. No meio da conversa surgiu a revelação inadiável:

Tião Cirilo: “Sabe por que seu pai se afastou de você?”, perguntou a cunhada. “Cinira, sua tia, inventou que ele bulia com você!” (*Maria Deia cobre a boca com a mão, surpresa*) “Falou pra sua mãe que ele saia pra caça só pra abusar de você.”

Maria Déia: Nunca! Era gostar de pai! (Ibidem, p.175)

A cunhada, cujo nome é omitido, admite sua eterna desconfiança em relação ao fato e descortina os detalhes da infamante calúnia familiar que acabou abalando a afinidade entre pai e filha. Dessa vez, perante tamanha descoberta, Maria Deia compreendeu de uma vez por todas o verdadeiro motivo pelo qual o seu querido pai se afastou dela, na época. Dessa vez entendeu os olhares desconfiados dos parentes, e suas perguntas absurdas. Essa era a razão de ter perdido o convívio com o pai amado, de ter deixado extraviada a melhor das suas lembranças.

Na última cena da saga, o vizinho Anísio retoma a narrativa expondo a sua visão machista e parcializada do efeito catatônico provocado pelo assalto na casa da vizinha Maria Deia, pois para ele tudo se resume a que “mulher é bicho fraco, não aguenta o tranco da vida!” (Ibidem, p.175) A fala seguinte pertence a Maria Deia, são as últimas palavras dela na saga, não representa uma resposta direta ao infeliz comentário de Anísio, mas tem uma abrangência maior. Consiste em uma espécie de réplica aos espíritos desavisados que acreditam que a fibra feminina é por demais leve. “De dentro de mim espio o mundo e não

quero estar nele” (Ibidem, p.175) afirma Maria Deia, evidenciando o seu universal descontentamento com tudo, com seu passado e com o estado de coisas que existe em torno dela. Representa uma visão crítica elaborada desde dentro de si mesma, desde a sua interioridade, julgamento altamente questionador do próprio sentido da vida.

A situação estática dessa mulher parece representar o poder de uma força centrípeta que concentra e anula as energias de Maria Deia impedindo-a de se movimentar, de agir. Essa força resulta difícil de ser imaginada por qualquer pessoa, mesmo pelos filhos, vizinhos e curiosos, que gravitam em torno e que estão muito próximos dela. No entanto, começamos a intuir que o sentido dessa força pode mudar a qualquer momento, tornando-se centrífuga, impulsionando o indivíduo para a ação, destruindo a estagnação inercial. Esse é o motivo pelo qual reaparecem os protagonistas das sagas anteriores, o improvável Tião Cirilo e o descerebrado João de Galatéia, exercendo a derradeira função de promover uma extraordinária alteração de forças. Rumando quixotescamente em direção à ação mesmo quando não existem mais esperanças, superando a inércia quando a adversidade é paralisante, superando barreiras contra toda expectativa, contando apenas com a autodeterminação do homem e a desinteressada solidariedade dos seus pares.

Essa inusitada transformação é o tema central abordado no epílogo da peça, a reconciliação de Maria Deia com o Pai caluniado, o gesto que na peça é discreto “(*Maria Deia se levanta, toma a mão do pai e se junta aos migrantes*)” (Ibidem, p.176) repercute numa dimensão maior, simbolizando a reconciliação com Deus, com a vida, com os filhos e principalmente consigo mesma. *Borandá, Maria Deia!*, contra previsões e estatísticas, contra planos e organogramas, fazendo ressurgir o movimento onde não mais existia. Esse ser aparentemente insignificante cuja “[...] vida teve pouco ou nenhum valor” (Ibidem: 176) redobra sua teimosa determinação de enfrentar a vida e novamente sai a caminhar pelo mundo afora. A narradora Benecasta encarrega-se de fechar a peça fazendo uma exaltação dessa atitude transformadora:

Benecasta: [...] Oito filhos criados, são e salvos de riscos, sem marido, sem outro porto seguro a não ser ela própria, ela mesma tão insegura. Ninguém lhe disse que, no dia a dia, ela afrontou profecias que previam decadência. Ninguém lhe mostrou os pesos que sua fraqueza suportou. Ninguém lhe falou: “Olha pra trás com orgulho!” Mas o maior mistério é que mesmo sem nada disso saber, sem consciência de seu valor, sua própria voz soou lá dentro: “Borandá, Maria Deia!” E, contra toda expectativa e previsão, Maria Deia se levantou. (Ibidem, p.176)

A forma como Luís Alberto de Abreu encerra *Borandá* mostra a figura do migrante como a de um ser aparentemente vencido, mas que no momento derradeiro, quando a esperança parece uma causa perdida, acaba revertendo a situação adversa, conseguindo extrair forças do recôndito da sua alma, mudando o curso da história. A determinação de Maria Deia perante o infortúnio devastador resulta exemplar e, ao mesmo tempo, denota uma fé inquebrantável no destino do homem, na sua inesgotável capacidade de enfrentar a adversidade, na sua infinita vontade de superação e, sobretudo, exalta a inalienável aptidão do homem para sonhar e lutar por um mundo melhor.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Considerando a profícua trajetória dos coletivos estudados, seus procedimentos de trabalho realizados em torno da colaboração artística e a problemática social desenvolvida no conjunto de suas obras, arriscamos levantar uma primeira questão que diz respeito à afinidade de propósitos existente entre *Malayerba* e a *Fraternal Companhia de Arte e Malas-Artes*. O material até aqui pesquisado revela tratar-se de dois dignos representantes do teatro independente latino-americano, imersos plenamente na realidade cultural dos seus países, empenhados principalmente na experimentação de novas formas dramatúrgicas, assim como também voltados a encontrar maneiras inovadoras de produzir suas obras.

Assim sendo, podemos afirmar que tanto o coletivo *Malayerba*, do Equador, como a *Companhia de Arte e Malas-Artes*, do Brasil, são hoje dois importantes representantes de uma tradição enraizada no fazer teatral do continente. Tradição que começa nos anos 1940 com o grupo uruguaio *El Galpón* e que prioriza o papel do teatro como forma de divertimento e conscientização, entendendo divertimento como aquela experiência estética que provoca uma forte repercussão no espectador, um abalo de grande intensidade imaginativa de acordo com a definição brechtiana, defendida no *Pequeno organon para o teatro* (2005). Conscientização desenvolvida pelos grupos independentes citados, desde uma perspectiva ampla e humanista, que passa pela tomada de consciência da própria existência vinculada às “forças maiores”, às leis sociais, políticas, econômicas e psicológicas que regem o comportamento do indivíduo em sociedade.

Tomada de consciência que hoje se afasta radicalmente do sentido arcaico voltado para a ideologização ingênua como no caso de *Deus lhe pague* (1932) de Joracy Camargo; de um assumido proselitismo na *Revolução na América do Sul* (1960) de Augusto Boal; ou ainda, de um naturalismo conscientizante como o de *Pesadelo* (1982), do *Grupo de Teatro Forja*, do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo. Note-se que os exemplos citados eram frequentemente apresentados pela crítica especializada da época¹ como peças representativas do chamado “teatro social” ou “teatro de esquerda” do século passado. *Nuestra Señora de las nubes* e *Borandá* não fazem nenhum tipo concessão à propaganda ideológica nem à partidária, pelo contrário, as duas peças apresentam os elementos

¹ Estamos nos referindo aos críticos: Sábato Magaldi (1927) em *Panorama do teatro brasileiro*; e Décio de Almeida Prado (1917-2000) em *Exercício findo*.

constitutivos das contradições vivenciadas por migrantes e exilados imersos numa realidade conflitante, contraditória, injusta e predatória. O deslocamento da população do interior para as metrópoles à procura de melhores condições de vida; o trabalho massacrante que a espera; a expulsão do país por causa de ideias contestatórias ou por falta de perspectiva econômica do cidadão comum são a matéria temática na qual estão imersas as personagens dessas peças.

Outra questão, mas dessa vez relacionada com a excelência dos textos, é aquela que se refere ao emprego preciso do recurso épico e narrativo na elaboração das obras. O expediente narrativo fica em evidente primeiro plano no caso de *Borandá*, sendo assumido explicitamente pela trupe de saltimbancos que contam as sagas dos três retirantes diretamente para a plateia. Entretanto, resulta imperioso esclarecer que a ação narrativa não fica reduzida unicamente ao ato de contar, senão que ela se desdobra em funções complementares, como as de dramatizar as situações narradas, descrever ações importantes e introduzir comentários esclarecedores, chegando a vivenciar emoções e estados de ânimo das personagens. Em *Borandá* a narrativa provoca o distanciamento, a quebra do envolvimento emocional do espectador perante a cena apresentada, ao mostrar os comentários críticos, as discussões e a aparente confusão criada pelos atores saltimbancos em relação à própria narração.

No caso de *Nuestra Señora de las Nubes* o recurso narrativo é trabalhado de outra maneira. O argumento da peça é apresentado de forma indireta e subjetiva se comparada com o padrão realista. Na peça equatoriana é fácil verificar que as cenas que entremeiam os encontros dos exilados representam a concreção, ou melhor, a visualização da memória dos protagonistas, constituindo-se na narrativa das lembranças do país de origem dos expatriados. Elas são recordações que ainda se encontram registradas na memória das personagens, mas que correm o risco iminente de diluírem-se. Cabe aqui citar a famosa frase de Walter Benjamin sobre a dimensão épica da reminiscência que inspira o narrador durante o ato de contar uma história, quando afirma que: “A memória é a mais épica de todas as faculdades” (BENJAMIN, 1985, p. 210). A frase pertence ao ensaio *O narrador, considerações sobre a obra de Nikolai Leskov* (1983), em que Benjamin analisa parte significativa da obra do autor russo, aludindo à deusa Mnemosyne, cultuada pelos gregos como a musa da poesia épica. Por outro lado, voltando à peça, as quatro cenas que descrevem os encontros de Bruna e Oscar têm um assumido tratamento antirrealista bastante próximo da cena absurda, no tocante a utilização criativa de diálogos alegóricos e simbolizações.

Levando em consideração o conceito defendido por Peter Szondi na sua *Teoria do drama moderno* (2001), que estabelece o valor autônomo do texto e da representação teatral, e constatando seguidamente que *Nuestra Señora de las Nubes* e *Borandá* são dramaturgias criadas dentro de um processo de evidente independência formal em relação aos chamados gêneros tradicionais, pode-se destacar que as duas peças latino-americanas aproximam-se daquelas que valorizam o caráter híbrido da produção dramática contemporânea. Pois, trata-se de obras constituídas por uma grande variedade de fragmentos estilísticos que vão desde a saga, próxima da antiga tradição oral, até a cena absurda de discurso cifrado e indireto, passando pela tradicional farsa popular na sua forma tradicional e mítica, chegando até a sofisticada evocação metafísica pirandelliana. Resulta satisfatório constatar, em ambas as peças, a importância do novo papel dado ao dramaturgo como modelo de agente criador e colaborador. Função que, por um lado, o coloca sempre presente e ativo durante o processo de elaboração do texto, mostrando-o aberto ao diálogo com atores, direção e público, mas, por outro lado, o impele a exercer uma lealdade redobrada em relação ao projeto dramatúrgico próprio. Afirmamos com esse comentário que tanto Aristides Vargas, no Equador, e Luís Alberto de Abreu, no Brasil, são dramaturgos de qualidade inegável e de visão estética própria, ao mesmo tempo em que desenvolvem um generoso trabalho de colaboração com seus grupos.

Por terem sido empregados tratamentos diferenciados no referente à função e natureza das personagens no desenrolar das peças, cada um dos grupos resolveu de forma peculiar as características marcantes das figuras dramáticas criadas no interior de cada um dos enredos. Isso apresenta um desafio semelhante para os atores de ambos os grupos no referente ao exercício de uma grande versatilidade interpretativa. Em *Nuestra Señora de las Nubes*, Bruna e Oscar, a dupla de exilados, interpretam outras quinze personagens, a saber: Don Tello, Irma, Vovó Josefa, Memé, Governador, Esposa, Aguilera 1, Aguilera 2, Ângela, Renan, Juan Soledad, Alícia, Federico e Homem. No caso de *Borandá* os cinco atores saltimbancos respondem pela caracterização de vinte e três personagens. São elas: Benecasta, Mãe, Luzia, Madalena, Maria Deia, Abu, Tõe Passos, Fabiano, Tião Cirilo, Tião, Salatiel, Alzira, Amoz, Biú, Maria Milinga, Pai, Zé Aristeu, Gurugueia, Wellington, Coronel, Norato, Zueira e Galatéa. A multiplicidade de personagens necessários para contar as histórias acaba provocando o desdobramento dos intérpretes, o que remete, com certas ressalvas, tanto à tradição do teatro popular, que basicamente sempre organizou-se desse modo, quanto à ideia

do sistema coringa idealizado por Augusto Boal, nas peças do ciclo *Arena conta Zumbi*(1965); *Arena canta Bahia* (1965); *Arena conta Tiradentes* (1967); *Arena conta Bolívar* (1970). Mas nas peças citadas de Boal o eixo argumental girava em torno da questão histórica e nas peças estudadas o núcleo central está voltado abertamente para privilegiar o elemento ficcional. Essa nova forma de apresentar as personagens nas peças estudadas promove uma outra maneira de entender o sentido da mimese em cena. Aqui, a interpretação inovadora apresentada por Pierre Abirached em *La crise du personnage dans le théâtre moderne* (1978) vem nos auxiliar no intento de compreender o surgimento de uma nova noção de mimese que rege tanto as relações entre as personagens contemporâneas, como a fruição artística do novo espectador. Sobre o conceito clássico de mimese o crítico franco-libanês aponta que “Segundo Aristóteles, a mimese teatral apresenta obrigatoriamente os homens que imitam [como seres] superiores ou inferiores a realidade, de acordo com a imagem trágica ou cômica que retira dela” (ABIRACHED, 1994, p.25).

Resumidamente, Abirached defende a tese do esgotamento do conceito aristotélico de mimese, visão que privilegia a ideia de que a arte teatral imita as ações da vida, para aceder ao conceito mediante o qual a arte é hoje fundamentalmente a reconstrução arbitrária de ideias estéticas, que de certa forma lembram ações e situações humanas, mas que, em nenhum momento, pretendem substituí-las. O maior aporte da proposta de Abirached consiste, a grosso modo, na valorização do caráter simbólico das relações entre as personagens assim como da representação teatral, enquanto elemento expressivo que as comporta. Resulta dessa visão peculiar, um enfoque possível que permite entendermos melhor as variações de configuração de gêneros, de personagens e de estilos presentes hoje no teatro contemporâneo. Para ele, o ator moderno perdeu completamente a sua identidade para transformar-se em uma espécie de “ideograma em movimento”, em constante transformação.

É longa e bem-sucedida a história dos grupos aqui estudados, assim como também é significativa a sua produção dramatúrgica voltada para discutir a realidade do cidadão que vive em sociedade. O equatoriano *Malayerba* conta hoje com trinta e um anos de vida, dedicados a desenvolver um estilo de encenação que começou com a criação coletiva, passou pela adaptação de clássicos e chegou a consolidar uma dramaturgia do ator de características próprias. A brasileira *Fraternal* conta com dezenove anos de vida, isso sem considerar o período aproximado de cinco anos do embrionário grupo da Siemens. Em todo caso, trata-se de um tempo dedicado exclusivamente a consolidar um extenso projeto sobre a comédia

popular brasileira e que hoje se envereda pela trilha do teatro narrativo. Acreditamos que o mais importante dessas trajetórias consiste em que ambos os grupos continuam realizando um trabalho pautado pela incorporação de um novo público que se encontra frequentemente afastado do universo teatral, encarando o fazer artístico como mais uma forma de entender melhor o mundo em que vivemos e lançando mão das técnicas mais avançadas da linguagem dramatúrgica atual. Destarte, os coletivos *Malayerba* e *Fraternal Companhia de Arte e Malas-Artes* transformaram-se em importantes exemplos de coerência artística e militância cultural para o conjunto do teatro independente latino-americano.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABIRACHED, R. *La crisis del personaje en el teatro moderno*. Tradução de Borja Ortiz de Gondra. Madrid: Asociación de directores de escena de España, 1994.

ABREU, L.A. de. *Comédia popular brasileira*. São Paulo: Fraternal Companhia de Arte e Malas-Artes, 1997.

_____. A Restauração da narrativa. In *Luís Alberto de Abreu, um teatro de pesquisa*. Org. Adélia Nicolete. São Paulo: Perspectiva, 2011.

_____. Memória das coisas. In *Luís Alberto de Abreu, um teatro de pesquisa*. Org. Adélia Nicolete. São Paulo: Perspectiva, 2011 .

ARISTÓTELES. *Arte poética*. São Paulo: Martins Claret, 2005.

BAY, G. ; MARTÍNEZ, J. MACADAR, D. La migración internacional en América Latina y el Caribe. *Observatorio demográfico*. Santiago de Chile, CEPAL, ano1, n.1, abr. 2006. Disponível em <www.cepal.org/publicaciones> Acesso em 17 de julho de 2010.

BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética*. São Paulo: Unesp/Hucitec, 1990.

_____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

_____. *A cultura popular da Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC; Editora da Universidade de Brasília, 1987.

BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política*, trad. S.P. Rouanet, São Paulo: Brasiliense, 1985.

BOUDET, R. I. . Un espacio oscuro alumbrado por relámpagos: Entrevista con Arístides Vargas. *Revista Conjunto*. Havana: n. 108, p. 43-47. 1998

BRAVO-ELIZONDO, P. Grupo Malayerba (Ecuador): Pluma y la tempestad. Quito. *Latin American Theatre Review* v.31, n.2, p. 119-124. Spring 1998

_____. *Teatro documental latinoamericano*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1982.

BRECHT, B. *Diário de trabalho I 1938/1941*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1977.

_____. *Pequeno organon para o teatro*. In: *Estudos sobre teatro*. Tradução de Fiana Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005, p. 125-66.

BRITO, R.J.S. *Dos peões ao rei: Teatro Épico-Dramático de Luís Alberto de Abreu*, 1999. (Tese de Doutorado) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo. 1999.

CANCLINI, N. *Latino-americanos à procura de um lugar neste século*. São Paulo: Iluminuras, 2008.

CANDIDO, A. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CARDONA, P. Itinerário de jardín de pulpos. In *Revista Conjunto* n.106, Havana: p. 36. 1997.

CARLSON, M. *Teorias do teatro*. São Paulo: Unesp, 1995.

CARRICO, A. *Por conta do Abreu: comédia popular na obra de Luís Alberto de Abreu*. 2004. (Dissertação de Mestrado) - Instituto de Artes, Unicamp, Campinas, 2004.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. Belo Horizonte ; São Paulo: Itatiaia ; EDUSP, 1984. .

CAVALLI-SFORZA, L. L. *Genes, povos e línguas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

DUBATTI, J. *El teatro jeroglífico – Herramientas de poética teatral*. Buenos Aires: Atuel, 2002.

ERMOLIEVA, E. Fuga o intercambio de talentos? Nuevas líneas de investigación. *Nueva Sociedad*, Buenos Aires, n.233, mayo-junio de 2011.

FRANCÉS, C. Malayerba: 25 años de teatro. *Artist profile*, Hemisferic Institute Digital Library, Nova Iorque, 2004. Disponível em: <<http://www.hidvl.nyu.edu/video/000029207.html>> Acesso em: 16 de jun. 2010

FREIRE, E. *A história de muitos amores*. Disponível em: <<http://www.fraternal.com.br/wordpress/?repertorio=a-historia-de-muitos-amores>> Acesso em 18 de jun. 2010.

GALEANO, Eduardo. *As veias abertas da América Latina*. Tradução Sergio Faraco. Porto Alegre: L&PM, 2010.

_____. *O século do vento*. Tradução Eric Nepomuceno. Porto Alegre: L&PM, 2010.

_____. Sobre verdugos, sordomudos, enterrados y desterrados. *Nueva Sociedad*, Buenos Aires n. 35, p. 36-47, mar-abr, 1978.

GÓMEZ, Proaño, Lola. *Antología del teatro ecuatoriano de fin de siglo*. Com estudo introdutório de Michael Handelsman. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2003.

- GUINSBURG, J. Texto e pretexto. In. *Sala preta*, São Paulo: ECA / USP, n.1 ano1. 2001.
- HARVEY, D. *Espaços de esperança*. Rio de Janeiro: Loyola, 2010.
- IANNI, Octavio. *O Labirinto Latino-americano*. Petropolis, RJ: Vozes, 1993.
- IONESCO, E. *A cantora careca*. São Paulo: Papirus, 2007.
- JARAMILLO, M. M.; e YEPES, M. *Antologia crítica del teatro breve hispanoamericano*. Antioquia: Editorial Universidad de Antioquia, 1997.
- LEHMANN, H. *Escritura política no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- LIMA, M. A. de. “Auto da paixão e alegria”, pela Fraternal Cia. de Artes, revive episódios da “Bíblia” com recursos da fantasia profana. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 31 de agosto de 2002, p. D5.
- MAGALDI, S. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: Global, 2001.
- MALDONADO, C. *O grupo de teatro Malayerba e a poética da diferença: um Exercício de Liberdade no Coletivo*. Dissertação de Mestrado – Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal da Bahia em 2010.
- MARX, K. *O dezoito brumário de Luís Napoleão*. In MARX, K. ; ENGELS F. *Obras escolhidas*, v.1 . São Paulo: Alfa-Omega, s/d.
- MATE, A. L. *A produção teatral paulistana dos anos 1980 – R(ab)iscando com faca o chão da História: tempo de contar os (pré)juízos em percurso de andança*, 2008. São Paulo Tese de Doutorado – Departamento de História da FFLECH-USP. São Paulo, 2008.
- MORA, M. Destierro y Encuentro. Aproximaciones al exilio latinoamericano em México 1954-1980. *Amérique Latine Histoire et Mémoire*. Les Cahiers ALHIM, 7 | 2003. Puesto en línea el 14 février 2005. URL : Disponível em <<http://alhim.revues.org/index363.html>> Acesso em 22 setembro 2010.
- NICOLETE, A. *Luís Alberto de Abreu: até a última sílaba*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura - Fundação Padre Anchieta, 2004.
- _____. *Luís Alberto de Abreu: um teatro de pesquisa*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- NININ, R. C. *Projeto comédia popular brasileira da Fraternal Companhia de Arte e Malas-Artes (1993-2008): trajetória do ver, ouvir e imaginar*. Dissertação de Mestrado defendida no Instituto de Artes da UNESP. São Paulo. 2009
- OLIVEIRA, L. A. P. *Reflexões sobre os deslocamentos populacionais no Brasil*. Rio de Janeiro: IBGE, 2011.

- PALLOTTINI, R. *Dramaturgia: a construção do personagem*. São Paulo: Ática, 1989.
- PASTA JUNIOR, J. A. *Trabalho de Brecht*. São Paulo: Ática, 1986.
- PAVIS, P. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PÉCORA, Alcir. *Máquina de gêneros*. São Paulo: Edusp, 2001.
- PIRES, Cássio. *Três sagas para cinco narradores*. In. Luís Alberto de Abreu Um Teatro de Pesquisa. Adélia Nicolete (Org.). São Paulo: Perspectiva, 2011.
- PLATÃO. *A República*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1987.
- PONCIANO, H. *Memória, inocência e sonho*. In Revista Bravo! 03 de jun. 2011, p. 90.
- PRADO, D. A. *História concisa do teatro brasileiro*. São Paulo: Edusp/ Imprensa Oficial, 1999.
- _____. *Exercício findo*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- RAGO, M. A. *Memoria, olvido y espera*. In. Revista Teatro /CELCIT 26 (2004). Disponível em: <<http://www.celcit.org.ar/sec/pub/bajar.php?col=rtc&num=26>>. Acesso em: 7 de mai. de 2011.
- ROSENFELD, A. *Texto/Contexto*. São Paulo, Perspectiva, 1973.
- _____. *Teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- _____. *A arte do teatro*. São Paulo: Publifolha, 2009.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- RYNGAERT, J. *Ler o teatro contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- SALOMÃO, M. Comédia Lembra 10 Anos da Fraternal. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo: 10 de janeiro de 2002. Caderno2 , p. D5.
- SANTOS, M. *O País distorcido: o Brasil, a globalização e a cidadania*. São Paulo: Publifolha, 2002.
- SCHILLER, F. *Os Bandoleiros*. Tradução de Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM, 2001.
- SEOANE, A. Arístides Vargas entre el realismo mágico y la Argentina. *Revista Teatro/CELCIT* n.26 (2004). v. 11 Nov. 2006. Disponível em: <<http://www.celcit.org.ar/sec/pub/bajar.php?col=rtc&num=26>>. Acesso em 9 de mai. 2011.

SOLÓRZANO, C. *El teatro hispanoamericano contemporáneo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1981.

TODOROV, T. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

VARGAS, A. Nuestra Señora de las Nubes. In *Antología del teatro ecuatoriano de fin de siglo de Lola Proaño Gómez*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2003.

_____. *Malayerba: 25 años de teatro*. Nova Iorque: Hemisferic Institute Digital Library – Artist Profile, 2004. Disponível em: <<http://www.hidvl.nyu.edu/video/000029207.html>> Acesso em: 18 de jun. 2010.

_____. *Presencia Cultural*. Lima: TVPeru, 10/05/2009. Disponível em: <http://www.tvperu.gob.pe/presenciacultural.html> <http://www.youtube.com/watch?feature=player_detailpage&v=yW4JoQbH4OM> Acesso em: 14 de dez. 2010.

VENEZIANO, N. *A cena de Dario Fo*. São Paulo: Códex, 2002.

VERSÉNYI, A. *El teatro en América Latina*. Tradução de Carmen Gonzalez Sanchez e Carlos Martín Ramírez. Cambridge: University Press, 1996..

VYGOTSKY, L. *Psicologia del arte*. Tradução de Carles Roche. Barcelona: Paidós Básica, 2006. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SZONDI, P. *Teoria do drama moderno*. São Paulo: Cosacnaify, 2001.

ZANOTTO, I. Luís Alberto de Abreu, vida obra e milagres. In. *Prefácio do livro organizado por Adélia Nicolete: Luís Alberto de Abreu Um Teatro de Pesquisa*. São Paulo: 2011, p. 17-32.