

VOZES DA MEMÓRIA NA NOVA DRAMATURGIA LATINO-AMERICANA

MEMORY VOICES IN LATIN AMERICAN NEW DRAMATURGY

Leonardo Munk



Leonardo Munk

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)
Doutor em Teoria Literária pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), com doutorado sanduíche na Freie Universität Berlin (Universidade Livre de Berlim). Professor Adjunto da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), leciona no curso de Estética e Teoria do Teatro. É membro do Programas de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) e Memória Social (PPGMS) da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Dedicar-se ao estudo das formas do drama e poéticas do corpo, os processos da criação cênica e os lugares da memória e da representação.

Leonardo Munk

Federal University of the State of Rio de Janeiro (UNIRIO)
PhD in Literary Theory from the Federal University of Rio de Janeiro (UFRJ), with a sandwich doctorate from the Freie Universität Berlin (Free University of Berlin). Adjunct Professor of the Federal University of the State of Rio de Janeiro (UNIRIO), teaches in the course of Aesthetics and Theater Theory. He is a member of the Postgraduate Programs in Performing Arts (PPGAC) and Social Memory (PPGMS) of the Federal University of the State of Rio de Janeiro (UNIRIO). is dedicated to the study of the body of the drama and poetic forms, the processes of creation and scenic places of memory and representation.

RESUMO

Este artigo examina três dramaturgos latino-americanos: o venezuelano Gustavo Off, a boliviana Claudia Eid Asbún e o cubano Maikel Rodrigues de la Cruz. Memória e política são os dois motivos que movimentam suas obras e conseqüentemente são as linhas de tessitura com que se constrói as considerações sobre os autores. Para além dos autores citados, política e memória se desdobram sobre o próprio fazer teatral e marcam uma estética contemporânea comprometida com a prática da exceção e a exposição do apagamento da experiência humana.

Palavras-chave: memória, política, dramaturgia, contemporâneo, teatro.

ABSTRACT

This article examines three Latin American playwrights: the Venezuelan Gustavo Off, the Bolivian Claudia Eid Asbún and the Cuban Maikel Rodrigues de la Cruz. Memory and politics are the two motifs that move their works and consequently are the lines of texture with which one constructs the considerations about the authors. In addition to the aforementioned authors, politics and memory unfold about theatrical performance itself and mark a contemporary aesthetic committed to the practice of exception and the exposure of the erasure of human experience.

Keywords: memory, politics, dramaturgy, contemporary, theater.

VOZES DA MEMÓRIA NA NOVA DRAMATURGIA LATINO-AMERICANA

Leonardo Munk

Os dramaturgos latino-americanos abordados no presente ensaio se assemelham não apenas pela qualidade de seus textos, mas, sobretudo, pela presença de dois motivos que lhes são recorrentes: a memória e a política. Poder-se-ia mesmo dizer, e não seria de modo algum falacioso, que, em um sentido bastante lato, tanto um quanto o outro são peças-chave do próprio fazer teatral. Contudo, e é fundamental aqui ressaltar, ao teatro não deve ser atribuído nenhuma função, seja aquela de depósito de memórias, papel ocupado pelo museu a partir da modernidade, e muito menos a de plataforma política. A esse respeito, Hans-Thies Lehmann, em seu *Teatro pós-dramático*, ambiciosa cartografia da cena norte-americana e europeia entre as décadas de 1970 e 1990, nos fornece uma reflexão bastante pertinente. Cito-o:

O teatro é um *espaço de memória* e revela uma manifesta relação com o tema da historicidade, ainda mais agora, num tempo midiático, em que a “liberdade” passa a aparecer idealmente como a mais completa desobrigação do indivíduo. O teatro tem a ver com a memória, da qual é justamente indissociável a ideia de algum tipo de compromisso. Cada momento presente que reconhece mostrar em si vestígios de suas origens se encontra – tanto em seus traços bons como ruins – como elo de uma corrente, sem a qual não teria existido. Apesar desse nexo de dependência e compromisso que necessariamente liga a consciência e também o teatro à história, o teatro não é história, assim como não é representação diretamente política (que hoje em dia outras mídias lhe subtraem). (LEHMANN, 2007, p. 317-8)

Ainda em diálogo com Lehmann, e considerando que o fenômeno teatral adquire eventualmente uma conotação política em função de seu caráter social, ele observa que a presunção da não dissociação entre teatro e política acarreta fatalmente a submissão do primeiro pelo segundo. Em tal contexto, o teatro funcionaria apenas como mais um instrumento para a formação política, resumindo-se, assim, à repetição de um discurso

padrão, confortavelmente estabelecido pelos meios midiáticos como “político”.

Assumindo, portanto, que o teatro possa proporcionar um efeito político, é importante salientar que esse resultado não deve ser obtido de modo direto, mas sim de modo oblíquo. Nesse sentido, a política no teatro contemporâneo se manifestaria paradoxalmente pela interrupção do político. Esse “como” enfatizado pelo teórico alemão se constitui, deste modo, pela desconstrução dos simulacros políticos no teatro e pela exposição de uma estética comprometida com uma prática da exceção.

Contra o pragmatismo estúpido, aparentemente bem-informado, cuja razão tem levado sempre para a catástrofe, a prática estética da exceção aponta para a falta de fundamentos da lei, de tudo que é sentenciado e principalmente do sentenciado por nós mesmos e aguça assim – esse seria o cerne de uma política de percepção do teatro – o sentido para a exceção. Não para a melhor regra política, nem para a moralidade supostamente ou talvez realmente melhor, nem para a melhor de todas as leis possíveis; mas sim o olhar para aquilo que permanece exceção em toda regra, para o que foi deixado de lado, o que não foi levantado, o que não se ergue e por isso representa uma reivindicação: historicamente para a lembrança, presentemente para a divergência. (Ibidem, p.11)

É, sem dúvida, o caso da produção dramática dos três autores aqui selecionados: o venezuelano Gustavo Ott, a boliviana Claudia Eid Asbún e o cubano Maikel Rodriguez de la Cruz. Nascidos respectivamente nos anos de 1963, 1976 e 1979, eles apresentam uma dramaturgia que, contrariamente ao cenário de engajamento político de décadas anteriores, distancia-se claramente de um discurso unificador em detrimento de uma multiplicidade de vozes e espaços que vem a reboque do desejo de desagregação das formas teatrais convencionais. Nos textos *Dois amores e um bicho*, *Desaparecidos* e *Daniel e os leões*, redigidos já em pleno século XXI, embora seja clara a noção de que não cabe mais ao teatro a reprodução de padronizados discursos políticos, é inegável a presença de questões comuns a vários países latino-americanos tais como a repressão dos regimes de exceção, a marginalização do corpo, seus desejos e diferenças, e, sobretudo, a complexa relação entre esquecimento e memória, cuja tensão foi tão bem definida pela ensaísta portenha Beatriz Sarlo, que diz o seguinte:

É possível não falar do passado. Uma família, um Estado, um governo podem sustentar a proibição; mas só de modo aproximativo ou figurado ele é eliminado, a não ser que se eliminem todos os sujeitos que o carregam (seria esse o final enlouquecido que nem sequer a matança nazista dos judeus conseguiu ter). Em condições subjetivas e políticas “normais”, o passado sempre chega ao presente. (SARLO, 2007, p.10)

Trata-se aqui da constatação, já apontada por Theodor Adorno em ensaio clássico – ‘O que significa elaborar o passado’, de 1963 – de que a elaboração do passado se revela fundamental para a constituição de um futuro liberto da barbárie e da destruição. Servindo-se, portanto, de uma escritura reveladora do apagamento da experiência humana – e política –, os textos de Ott, Eid Asbún e Rodriguez de la Cruz surpreendem tanto pela mistura de grotesco e lirismo quanto pela abrupta interrupção do drama convencional, cujo principal pilar, o diálogo dramático, já na década de 1960 era apontado como excessivamente limitador. Era o que esclarecia, na época, o crítico e professor Anatol Rosenfeld.

A impossibilidade de reduzir a visão atual do mundo ao diálogo dramático rigoroso, ou seja, à pura relação interpessoal – que se tornou temática, isto é, problemática –, impõe o emprego de formas mais abertas. Daí a introdução do narrador, o aproveitamento amplo de recursos cênicos, o uso intenso da mímica e da pantomima. Preenchem-se assim as lacunas de um diálogo muito menos “puro” e muitas vezes quase inarticulado. No palco aparecem mudos, surdos, loucos, pessoas “brutas”, sem capacidade de dialogar (...) Em todos esses casos, o diálogo é desautorizado, e ele o é também quando se quer significar que o diálogo cessou ou se tornou clichê. (ROSENFELD, 2008, p.45)

Tal é o caso, por exemplo, das vozes entrecruzadas em *Daniel e os leões*, de Maikel Rodriguez de la Cruz. Tendo como ponto de partida um personagem em coma, o Daniel do título, o texto se estrutura a partir de percepções distintas de tempo e espaço, ora do ponto de vista de Daniel, ora do de John e de Silvia, respectivamente amigo e mãe do primeiro. A esse respeito, aliás, é o próprio John que, indicado como compilador do texto de Daniel, faz a seguinte revelação:

O manuscrito era um desastre. Estruturá-lo me custou passar uma semana dormindo na minha antiga cama do tio falecido (...). Em algumas partes o grafite do lápis, de tão suave, desaparece. Há que imaginar as palavras. Às vezes é mais difícil, há que lembrá-las. As rubricas? Às vezes não indicam nada, nem ações, nem cenários, nada. É possível que a ordem das cenas não tenha sido esta, originalmente (...). (CRUZ, 2012, p. 61)

O interesse na fala de John reside precisamente na assertiva de que o 'texto' que lhe foi legado é fragmentado e que sua ordenação passa necessariamente por um esforço de criação que se equipara em certa medida ao de Daniel. Esforço esse que também acompanha o espectador/leitor na tentativa de desvendar os caminhos percorridos por uma escritura descontínua que reiteradamente embaralha as noções de tempo e espaço. Exemplo disso é dado logo nas primeiras falas, quando nos são apresentadas simultaneamente conversas entre John e Silvia, e Jim, pai de John, e Daniel, que se passam na verdade em tempos distintos.

JOHN: Oi.

Jim entra vestido como um hippie dos anos 1970. Traz uma pasta muito grande. Se encosta na janela. Fala apenas com Daniel.

JIM: Que foi Daniel?

SILVIA: Humm, não achei que você fosse vir tão rápido.

John vai até ela, que o cumprimenta sem se levantar, e lhe dá as flores.

SILVIA: Para mim?

DANIEL: Oi.

JOHN: Ainda lembro o quanto ele gosta delas.

Se aproxima da cama, observa Daniel. O telegrama não dá muitos detalhes.

JIM: Você está bem?

SILVIA: Ele queria que você viesse.

Coloca as flores com cuidado numa mesinha ao lado da cama.

DANIEL: Muito silêncio.

JOHN *sussurrando*: Está dormindo?

JIM: Nem tudo pode ser música.

SILVIA: Você pode falar mais alto. Ele já está assim há um mês.

DANIEL: Onde estou? Tenho a impressão de escutar John sussurrando e a minha mãe pedindo para ele falar mais alto. Onde estou? (Ibidem, p. 15-6)

Essa indefinição de tempo e espaço pode ser encontrada também em *Desaparecidos*, de Claudia Eid Asbún, onde quatro personagens – Dita, Esteban, Silvia e Fre – buscam dar sentido a suas vidas em um lugar misteriosamente destituído de figuras masculinas. Repetem por assim dizer a função de John em *Daniel e os leões*, mas com uma diferença bastante significativa: constroem seus textos à medida que atuam, suprimindo desse modo a diferença entre autor e personagem.

FRE: Estou fazendo o exercício de imaginar sem parar, agora invento meu próprio tempo, meu próprio espaço, não vejo ninguém conhecido e muitos poucos me conhecem aqui (...) Imagino que posso armar uma nova história, me reinvento e me transformo em um sábio... sou misterioso, venho de outro lugar, estou em uma ilha flutuante, precisam de mim. (ASBÚN, 2012, p. 14)

Em meio a constatação desses desaparecimentos – embora pareçam mais imaginários que reais –, tem-se a discussão dos traumas acarretados, bem como da perda da memória, talvez a maior de todas as violências. É o que se apreende do seguinte diálogo:

ESTEBAN: Ninguém os viu morrer.. O que aconteceu foi que deixamos de vê-los
SILVIA: Não brigaram com nossas mães
DITA: Pelo menos não perto da desapareição
SILVIA: Mas não nos lembramos deles
DITA: Perdi uma lembrança. (Ibidem, p. 16)

A recorrente tensão entre esquecimento e lembrança pode, inclusive, ser tomada como o ponto de partida de todos esses textos. Não é casual, a propósito, a associação entre teatro e memória, pois é no teatro onde se encontram o passado e o futuro alinhados a um “tempo do agora”, comprovando que o teatro – principalmente em tempos midiáticos – pode ser visto como o lugar legítimo daquela valiosa experiência tão ferrenhamente defendida por Walter Benjamin. Nesse contexto, toda lembrança, a exemplo do que observou Beatriz Sarlo em passagem anteriormente citada, funcionaria

como crítica da história oficial.

Para Carolina, personagem de *Dois amores e um bicho*, de Gustavo Ott, a “história oficial” do passado de seu pai é destruída em função de um fato atual que lhe traz à mente um acontecimento há tempos enterrado.

CAROLINA: Então me veio à mente aquele episódio em que papai esteve preso por quarenta dias e teve que pagar cinco mil dólares de multa.

(...)

KAREN: Não pergunte bobagens! Papai nunca esteve preso.

CAROLINA: Mentira.

KAREN: De onde você tirou isso de perguntar, depois de tantos anos, sobre esse desagradável incidente? (OTT, 2012, p. 20)

A mentira dos pais, Karen e Pablo, esconde um incidente de inominável brutalidade: a prisão pelo assassinato de um cachorro.

CAROLINA: Por que matou o cachorro?

(Barulho de macacos. Para o público.)

PABLO: Eu sempre soube que essa menina ia ser impertinente. Desde pequena não sossegava com nada. Sempre respondia. Parecia-se tanto comigo.

KAREN: Confrontar o próprio pai de um modo que nem eu jamais fiz!

CAROLINA: Olhava para eles e começava, não a compreendê-los, mas a conhecê-los. Conhecia de repente minha mãe e meu pai, quem eram e porque é que faziam o que faziam. E nunca antes me havia feito essa pergunta: conheço-os? Posso dizer o que é que pensam, no que é que creem, quais as ideias que defendem, como são? (Ibidem, p. 22)

Foi no dia 24 de dezembro, mesmo dia em que uma bomba explodiu em um colégio matando mais de duzentas pessoas, que Pablo matou o cachorro da família porque este era homossexual. O grotesco da situação não elide a questão principal: o desejo de anulação dos estranhos. Estranho aqui, bem entendido, é o outro, o homossexual, o estrangeiro, a mulher... – “Karen: Você matou o cachorro porque, talvez, na verdade, quisesses matar a mim. Os homens como você sonham em matar suas mulheres” (Ibidem, p. 49). A propósito desse tema, o sociólogo polonês Zygmunt

Bauman nos dá uma colocação precisa:

Os estranhos exalaram incerteza onde a certeza e a clareza deviam ter imperado. Na ordem harmoniosa e racional prestes a ser constituída não havia espaço – não podia haver nenhum espaço – para os “nem uma coisa, nem outra”, para os que se sentam escarranchados, para os cognitivamente ambivalentes. (BAUMAN, 1999, p. 25)

É notável, nesse sentido, como a racionalidade harmoniosa salientada por Bauman se equipara à barbárie nos termos já apontados por Adorno e Horkheimer na *Dialética do Esclarecimento*, onde os autores dizem que “o que não se submete ao critério da calculabilidade e da utilidade torna-se suspeito para o esclarecimento” (ADORNO & HORKHEIMER, 1985, p. 21). Trata-se aqui da perigosa relação de causalidade entre utilidade e controle, ideia que transparece no violento e intolerante discurso de Pablo: “Tanta democracia o que gera é que as pessoas perdem o controle. Aqui todos têm direitos, menos o trabalhador. A liberdade virou libertinagem. Um pouco de mão dura faz falta nesse país de merda!” (OTT, 2012, p. 62). É compreensível que para Pablo, e seus pares, o comportamento de General, o cachorro assassinado, seja “sujo”.

KAREN: Vem, Bandido, vem, sai de perto do General.

PABLO: Cão imundo.

KAREN: Bandido, vem! Deixe-o em paz, General. É uma coisa natural, Pablo, não precisa ficar tão irritado.

PABLO: Como natural? O que está dizendo? Isso é coisa de doentes! Isso não é normal! Não pode ser normal!

KAREN: Creio que os cães precisam conhecer outros cães e...

(Então, o mesmo ataque que Pablo teve no início da cena o domina. Mas se naquela vez tratava-se de pânico, é ódio desta vez. Um ódio extraordinário, como se se tratasse de um animal. Pablo grita. Vai até os cães e vemos como cobre um deles de pontapés.)

PABLO: Filho da puta! Filho da puta! Não pode deixar o outro em paz? Não podem ficar em paz? Sempre tem que haver alguém para nos foder? Deixe-o em paz, cão maldito, cão viado! Cão terrorista! Cão assaltante! Cão filho da puta! (Ibidem, p. 63-4)

A barbárie presente na ação violenta de Pablo também ecoa no comportamento agressivo de Pedro, o pai de Daniel, no texto de Maikel Rodríguez de la Cruz. A cena ocorre no capítulo denominado “O jantar”, onde o personagem expõe a relação de opressão que tem para com o filho e a esposa.

SILVIA: Teu irmão era um homem.

PEDRO: Eu estava consertando o motor e tinha uma chave inglesa na mão. Atirei com força na cara dele. Ele bloqueou, mas quebrou o braço. Ficou dois meses sem falar comigo.

SILVIA: O que mais me irrita é que ele te perdoou.

PEDRO: Eu vou te quebrar.

DANIEL: Não toca nela!

Pedro tenta golpear Silvia, Daniel o segura. Pedro cai no chão. Chora. Pouco a pouco perde a embriaguez na medida em que canta. (CRUZ, 2012, p.47)

As reações de Pablo e Pedro – do mesmo modo que os desaparecimentos testemunhados por Fre, Esteban, Silvia e Dita – comprovam o pendor do teatro para as representações da violência e da morte, confirmando a intuição de Heiner Müller de que a matéria fundamental do teatro é a morte – “a fórmula do teatro é apenas nascimento e morte. O efeito do teatro, seu impacto, é o medo da transformação porque a última transformação é a morte” (KOUDELA, 2003, p. 98). Tal constatação, no entanto, longe de ser negativa, apenas comprova a ideia de que para a extração do futuro é preciso mais e mais desenterrar os mortos e o passado. O teatro, portanto, não apenas como lugar de morte, mas também como espaço de reconfiguração da memória e produção de futuro.

REFERÊNCIAS

ASBÚN, Claudia Eid. *Desaparecidos*. Tradução de Ieda Magri. Rio de Janeiro: Escola Sesc de Ensino Médio, 2012 (P.E.R.I.F.É.R.I.C.O – dramaturgias latino-americanas, v.1).

BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Tradução de Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jotge Zahar ed., 1998.

CRUZ, Maikel Rodríguez de la. *Daniel e os leões*. Tradução de Pedro Freire. Rio de Janeiro: Escola Sesc de Ensino Médio, 2012 (P.E.R.I.F.É.R.I.C.O – dramaturgias latino-americanas, v.4).

HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 1985.

KOUDELA, Ingrid D. (org). *Heiner Müller: o espanto no teatro*. Tradução de Ingrid D. Koudela. São Paulo: Perspectiva, 2003 (Coleção Textos, v. 16).

LEHMANN, Hans-Thies. *Escritura política no texto teatral: ensaios sobre Sófocles, Shakespeare, Kleist, Büchner, Jahn, Bataille, Brecht, Benjamin, Müller, Schleef*. Tradução de Werner S. Rothschild e Priscila Nascimento. São Paulo: Perspectiva, 2009. (Coleção Estudos, v. 263).

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Tradução de Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

OTT, Gustavo. *Dois amores e um bicho*. Tradução de Carlito Azevedo. Rio de Janeiro: Escola Sesc de Ensino Médio, 2012 (P.E.R.I.F.É.R.I.C.O – dramaturgias latino-americanas, v.2).

ROSENFELD, Anatol. *Prismas do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, Belo Horizonte: UFMG, 2007.