

UTOPIA INVERSA: Projeto Piloto de Enrique Buenaventura

Marina Pianca

**INVERSE UTOPIA:
Pilot Project of Enrique Buenaventura**

Marina Pianca

Tradução de Raphael Cassou



Raphael Cassou
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)
Ator e Iluminador. Bacharel em Artes Cênicas com
Habilitação em Teoria do Teatro pela UNIRIO.
Atualmente é mestrando do Programa de Pós-Graduação
em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do
Rio de Janeiro (PPGAC/UNIRIO).

Raphael Cassou
Federal University of Rio de Janeiro (UNIRIO)
Actor and Light Designer. Bachelor of Arts in Theater with
Qualification in Theater Theory by UNIRIO. Currently holds a
Master's degree from the Graduate Program in Performing
Arts of the Federal University of the State of Rio de Janeiro
(PPGAC / UNIRIO).



Marina Pianca, born in Argentina joined the University of California Riverside in 1990. She is currently Professor of Latin American Studies, Theatre, Film and Visual Culture and former Chair of the Latin American Studies Program at UCR. She came to UCR after having taught in Universities in Argentina, Panama, and the United States. Professor Pianca received her Ph.D from UCLA in Romance Linguistics and Literatures (Spanish, French, Italian). Also trained at the Université d'Aix-Marseille and at the Sorbonne, in France, she is well versed in the articulations of Latin American, European and United States cultures. After serving as co-curator of the First International Latin American Theatre Festival in San Francisco, California, in 1972, the American Theatre Association awarded her a Letter of Commendation for "having established the first bridges between Latin American and Chicano/Latino theatres in the United States" thus joining the pioneers of a then emerging discipline in the United States: Latin American Theatre. Since then she has published several books on Latin American Theatre and Cultural Studies, including *Testimonios de Teatro Latinoamericano* which enters into dialogue with the theatre that emerged in extreme circumstances: concentration camps in Chile, Argentina and Uruguay, war zones in Nicaragua and Peru, women's prisons, exile and neo-exile. Since 1984 she is founder and editor of the journal *Diogenes: Anuario Critico del Teatro Latinoamericano*.

Marina Pianca, nasceu na Argentina e ingressou na Universidade da Califórnia Riverside em 1990. Atualmente é professora de Estudos Latino-Americanos, Teatro, Cinema e Cultura Visual e ex-presidente do Programa de Estudos Latino-Americanos da UCR. Ela veio para a UCR depois de ter ensinado em Universidades na Argentina, Panamá e Estados Unidos. A professora Pianca recebeu seu doutorado pela UCLA em Linguística e Literatura Romântica (espanhol, francês, italiano). Ela também é formada pela Universidade de Aix-Marseille e na Sorbonne, na França, é versada nas articulações das culturas latino-americanas, européias e americanas. Depois de atuar como co-curadora do Primeiro Festival Latino Americano de Teatro em São Francisco, em 1972, a American Theatre Association lhe concedeu uma Menção Honrosa por: "ter estabelecido as primeiras pontes entre os teatros latino-americanos e mexicano/latino nos Estados Unidos", juntando-se aos pioneiros de uma disciplina emergente nos Estados Unidos: o teatro latino-americano. Desde então tem publicado vários livros sobre Teatro Latino-Americano e Estudos Culturais, entre os quais "*Testimonios de Teatro Latinoamericano*", que entram em diálogo com o teatro que emergiu em circunstâncias extremas: campos de concentração no Chile, Argentina e Uruguai, zonas de guerra na Nicarágua e Peru, Prisões, exílio e neo-exílio. Desde 1984 é fundadora e editora da revista *Diógenes: Anuário Critico do Teatro Latinoamericano*.

NOTAS DA AUTORA

1) Este trabalho foi escrito, em parte, graças ao apoio do *Humanities Research Institute* da Universidade da Califórnia. Oito pesquisadores foram convidados pelo Instituto para trabalhar durante 10 semanas em torno do tema "A transculturização no teatro latino-americano e mexicano". Enrique Buenaventura esteve presente durante duas destas semanas como teórico e dramaturgo convidado. Aproveito esta ocasião para agradecer ao Instituto por todo seu apoio para saudar Enrique Buenaventura pelas longas e inesquecíveis horas compartilhadas durante esse tempo.

2) Este trabalho foi publicado em sua primeira versão em francês em 1992. Dada a validade do seu conteúdo, escrito originalmente em 1990, e sua distribuição limitada fora da esfera francófono, decidi publicá-lo como *Marco do teatro latino-americano* em uma série de trabalhos que publicarei sob esse título inicial.

3) Já que o termo distopia nem sequer figura em muitos de nossos dicionários, incluo a definição de dois dicionários. O *Random House Dictionary of the English Usage*, segunda edição (1987), o define como "a society characterized by human misery, as squalor, oppression, disease and overcrowding."¹ O *Oxford English Dictionary*, segunda edição (1989), diz simplesmente: "An imaginary place or condition in which everything is as bad as possible."²

1 "Uma sociedade caracterizada pela miséria humana, pela sordidez, pela opressão, pela doença e pela superlotação" [nota do tradutor]

2 "Um lugar ou condição imaginária em que tudo é tão ruim quanto possível." [nota do tradutor]

**UTOPIA INVERSA:
Projeto Piloto de Enrique Buenaventura
Mariana Pianca**

Tradução de Raphael Cassou

I. VAMOS NOS LOCALIZAR EM 1990...

Sem dúvida, estamos testemunhando uma nova era, uma redistribuição completa de espaços geográfico-políticos, econômico-sociais, simbólico-ideológicos. A nova “razão didática” nos ensina, no entanto, que não se trata apenas de uma mudança de época, mas a “morte” de uma maneira de conceber o mundo. Esta pedagogia do poder propõe nada menos que a entrada para um mundo pós-histórico, o “fim da história”, como afirma Francis Fukuyama, em seu comentado artigo. De acordo com estes “pedagogos”, através dos ensinamentos da história chegou-se à conclusão pós-moderna de que a modernidade produziu um homem sem alternativas. As lições enfatizam que se instaurou uma vitória plena e indiscutível do capitalismo sobre todas as outras opções passadas ou futuras. O “livre” mercado, apoiado pela magia do consumismo, nos livrará das misérias da política – nos dizem – agora que presenciamos também a morte das ideologias ao lado do funeral da história. Fukuyama anuncia a existência de um “estado universal homogêneo” como o símbolo desta libertação. Dentro da lógica desta “razão didática”, Fukuyama afirma que somente alguns países que ainda não aprenderam bem a lição entraram em alguns “estertores históricos”, patéticos por sua impotência.

Não seria difícil rebater a validade desta formulação “pedagógica”, mas esta nova leitura, este novo contexto do discurso, se instaurou como um novo sistema de representação que, aparentemente, ganhou a “luta pelo sentido” que é a base toda a construção hegemônica das identidades sociais. Esta construção hegemônica parece ter se instaurado na produção simbólica-ideológica de diversos setores sociais. Alguns dos nossos artistas e intelectuais se vêem como “crianças perdidas sob a intempérie” para se apropriar das palavras de Galeano, sem reagir ao fato de que a dita “intempérie” é também uma construção política que foi imposta através da expansão do que se acostumou chamar de *discurso do fracassado*. Discurso que não é nada mais que a contrapartida do *discurso do êxito* adotado pelo neocapitalismo como uma arma hegemônica. Arma que conseguiu se impor, aparentemente, ao consenso monolítico e

a aprovação internacional com as quais parece se abrir nesta nova era.

Alguns poucos sentem que é imprescindível registrar tanto esta ruptura na continuidade do presente (a queda da “velha” ordem acompanhada pelo surgimento de uma Nova Ordem Mundial) e seu impacto na história da América Latina e seu teatro. A periodização do teatro latino-americano não pode ignorar o impacto destas novas “redes semióticas” pós históricas na sua própria produção. Especialmente se lembrarmos do historicismo desta produção durante as últimas décadas – e seu consciente e obstinado projeto ético/estético para inserir sua produção no desenvolvimento histórico do continente.

Para alguns, este novo *Novo Mundo* promete uma utopia de progresso tão fantástica como a imaginada pelos antigos conquistadores em 1492. “Os próximos dez anos abrigam a promessa de um extraordinário progresso econômico, talvez sem precedentes para o mundo”, diz a revista *The Economist* (13-19 de julho de 1991). Para outros, a Nova Ordem Mundial não cumpre a tal promessa, porém é um pesadelo conhecido e recorrente – o retorno a uma era de colonialismo implacável na coexistência da riqueza de uma minoria e o crescente empobrecimento da maioria é aceita como um modo de vida e “senso comum”; no qual o princípio operativo das relações mundiais não é ética e cooperação, mas a busca aberta pelo poder e pela satisfação dos interesses que se asseguram – a qualquer custo.

Contra toda a lógica histórica, os líderes latino-americanos temem ser deixados de fora da Nova Ordem, e imputando sua suposta promessa, abrem suas portas para o livre mercado e para uma política neoliberal devastadora para a maioria. As relações internacionais são marcadas pelo medo da exclusão. Conforme declarado pelo Ministro das Relações Exteriores da Argentina, por exemplo, que seu país está disposto a ter “relações carnavais” com o intuito de melhorar seu vínculo com os Estados Unidos (*Times of the Americas*, Dec. 25, 1991, p. 5). A década de 90 parece trazer consigo um mundo de cabeça para baixo.

Eric Hobsbawm propôs que o século XX é “um século curto que teria começado em 1914 para terminar em 1990. Ambas as extremidades estariam marcadas pelo surgimento dos princípios “construtivos” (na política, na economia, na ciência, nas artes) para chegar à atual maciça “desconstrução” daqueles princípios, sem que apareçam novos princípios que irão substituí-los”.

Continuando a nossa jornada por 1990 ... a última obra de Enrique Buenaventura,

Projeto Piloto (1990) é, na minha leitura, uma obra paradigmática de impacto da dita “desconstrução” sobre a identidade latino-americana. É um trabalho de “morte” e redistribuição dos nossos espaços que marca este momento de ruptura. *Projeto Piloto* é, na minha opinião, a primeira obra teatral que emerge desta conjuntura histórica, um emergente da crise que se converte em um marco teatral deste momento. Enrique Buenaventura, como veremos, cria um sistema de representação através da qual consegue dramatizar o calafrio desta desconstrução para logo depois encarnar o vazio criado pela morte do velho sem “projeto” que o substitua. Ficamos ali frente a distopia de um mundo sem um futuro para construir.

Antes de nos aprofundarmos neste trabalho, vamos parar um momento para estudar a articulação do “passado” (o discurso libertador no teatro latino-americano) com o “presente” (a construção hegemônica de um mundo homogêneo, pós histórico), a fim de compreender o significado da obra de *Projeto Piloto* como um emergente da crise produzido por tal articulação.

II. HISTÓRIA, TEATRO E PROJETOS SOCIAIS. O PASSADO?

Os eventos de 1959, em particular a vitória da Revolução Cubana, foi tão determinante para o equilíbrio do poder internacional, quanto a crise do bloco soviético em 1989. Em retrospectiva, é fácil ver como a Revolução Cubana criou uma ampla coalizão de esquerda no continente, ao mesmo tempo que engendrava a conspiração de setores antagônicos obcecados com a sua destruição. Também não é difícil ver como a nova coalizão de direita que emergiu como resultado dos movimentos de libertação dos anos 60 e 70, usou a crise soviética para criar uma nova “grande narrativa” triunfante e um consenso internacional muito acalentado na década de 90.

Para entender como a situação atual do teatro latino-americano é uma consequência do passado, uma breve história de seu desenvolvimento nos últimos trinta anos é necessária.

Em meu livro *O Teatro da Nossa América* proponho uma história do teatro latino-americano dos últimos trinta anos a partir de uma hipótese de trabalho, que procura explicar as articulações entre a série teatral e a sócio-histórica para assim identificar projetos sociais transnacionais e transindividuais que foram a base para o desenvolvimento do teatro latino-americano e seus festivais. A articulação História,

Teatro e Projetos Sociais ressaltados por seus parâmetros de interdependência.

No entanto, dada a nossa realidade latino-americana na qual o teatro “nacional” é amiúde um repertório “universal”, seria errado inferir uma homologia estrutural entre as estruturas significativas das obras e estruturas de percepção de determinados grupos sociais. Essa homologia estrutural entre a série literária e o sociohistórica é de fato questionada na afirmação de Sergio Corrieri, diretor do Teatro del Escambray em Cuba, ao referir-se sobre os primeiros dez anos do teatro da Revolução Cubana: “Toda essa geração foi revolucionária, éramos milicianos, lutamos em Girón, fomos confrontados com as duras transformações e graves problemas da mudança revolucionária e ... logo em seguida íamos ensaiar Ionesco”. Se bem que este é mais um exemplo no qual se pode observar que as superestruturas tendem a permanecer quando as condições de infraestrutura que as originaram foram alteradas, nos remete também a um período em que a conduta histórica e a atitude teatral eram incompatíveis.

A partir desta realidade deslocada – segundo Fanon, típica de uma consciência colonizada – a possibilidade de uma periodização do teatro latino-americano que leva em conta as etapas cumpridas para chegar a um Novo Teatro na qual a atitude teatral e a conduta histórica confluem para acompanhar o desenvolvimento histórico do continente, ou seja, até chegar ao momento em que, com as mediações e interferências de todo processo, a homologia estrutural de obras e a práxis social de um grupo historicamente definido se concretiza.

Dentro desses parâmetros, podemos identificar um primeiro período, que abarca os anos de 1959 a 1968, no qual é aparente uma dicotomia entre as estruturas significativas da produção teatral e as estruturas do projeto social de um setor cada dia mais conscientes da urgente necessidade de construir Nossa América. É o momento do “grande teatro do mundo” nas pequenas salas. A dramaturgia nacional ainda está atrasada em relação a uma produção canônica “universal”. Em um segundo período (1968-1974) tenta-se alcançar esta homologia estrutural em uma pesquisa consciente cuja aprovação leva à reestruturação e a redefinição de todo o paradigma teatral. As estruturas organizacionais, de produção e de distribuição são questionadas e modificadas. Surge assim a criação coletiva, a pesquisa e a integração de um público popular, para além das portas dos consagrados edifícios da cultura e a formulação de um teatro latino-americano coerente com o desenvolvimento histórico do continente. A sentida necessidade de narrar a verdadeira história, de dar testemunho, de historicizar

o presente para criar e libertar o futuro, encontrou um canal nas novas técnicas, nos novos postulados, em novos públicos. Embora em um terceiro período (1974-1984) essa pesquisa não se quebrou nem no neo-exílio, nem no exílio ou nem nos campos de concentração ou nas prisões que foram testemunhas da continuidade deste projeto social assumido por um setor galvanizado pela própria história, a repressão e os regimes militares que atingiram o continente voltaram a deixar claro que os pontos de vista conflitantes a respeito do destino da América Latina são irreconciliáveis. Aqueles que lutaram para o projeto social da Nossa América foram novamente vítimas de exílio e da morte tal como aconteceu com Martí¹ um século antes. É importante notar que Enrique Buenaventura e o Teatro Experimental de Cali não só estiveram presentes em cada uma destas etapas, mas foram figuras-chave na sua configuração.

No estágio atual, dentro da estreita relação teatro/história da que tratamos, somos testemunhas da desconstrução desses objetivos construtivos das décadas anteriores. Claro que neste, como em todos os períodos estudados, nos referimos a acentuações polares inerentes a qualquer processo e não a uma concepção monolítica, não estratificada e nem pluritensional, do desenvolvimento da realidade. Nem a construção foi monolítica e nem a desconstrução é total.

III. A CRISE. O PRESENTE?

“... e são muitos, muitos mais os que sabem que seu trabalho tem, efetivamente, um sentido, uma importância, uma direção inserida no destino de todo o continente...” nos dizia Sergio Vodanovic em 1973. Em 1990, aparentemente, esse sentido foi descartado, essa importância, essa direção e esse destino no papel do “ilusório”. Por que tantos parecem negar o período anterior internalizando o discurso do fracasso através do qual o passado é reinterpretado como uma série de erros, de mistificações, de ilusões, de falsas utopias...? Por que este sentido de pertencimento que era apontado por

1 José Julián Martí Pérez (Havana, 28 de janeiro de 1853 — Dos Ríos, 19 de maio de 1895) foi um político, intelectual, jornalista, filósofo, poeta e maçom cubano, criador do Partido Revolucionário Cubano (PRC) e organizador da Guerra de 1895 ou Guerra Necessária. Seu pensamento transcendeu as fronteiras de Cuba para adquirir um caráter universal. José Martí foi o grande mártir da Independência de Cuba em relação à Espanha. Além de poeta e pensador fecundo, desde cedo demonstrou sua inquietude cívica e sua simpatia pelas ideias revolucionárias que gestavam entre os cubanos. Em 19 de maio de 1895, no comando de um pequeno contingente de patriotas cubanos, após um encontro inesperado com tropas espanholas nas proximidades do vilarejo de Dos Ríos, José Martí foi atingido e veio a falecer em seguida. Seu corpo, mutilado pelos soldados espanhóis, foi exibido à população e posteriormente sepultado na cidade de Santiago de Cuba, em 27 de maio do mesmo ano. (Nota de Raphael Cassou para esta publicação)

Vodanovic está dando lugar a um retorno ao isolamento, a balcanização, aos parâmetros individuais de convivência? É apenas o resultado da reestruturação do bloco soviético? Um acerto de contas com um projeto decrépito infeliz? Não acredito.

Em um ensaio conhecido que apareceu em Buenos Aires há algum tempo, “A criança perdida na intempérie²”, Galeano disse:

Parece que não há espaço para revoluções, e não ser nas janelas do Museu Arqueológico, nem há lugar para a esquerda, exceto para a esquerda arrependida que aceita sentar-se à direita dos banqueiros. Estamos todos convidados para o enterro mundial do socialismo. O cortejo fúnebre abarca, segundo dizem, toda a humanidade. Confesso que não penso assim. Estes funerais se equivocaram quanto ao morto.

Os projetos revolucionários, reorientados através do prisma do fracasso, se descrevem como obsoletos. Os meios de comunicação não perderam a oportunidade de propagar essa imagem. Harvey Kaye, na sua resposta à Fukuyama nos lembra que o Bicentenário da Revolução Francesa não foi uma celebração das revoluções, mas o “funeral de todas as revoluções sociais”. Daniel Singer resumiu a retórica dos teóricos neoconservadores convidados para a ocasião: “A era das revoluções acabou. Havia história, mas não havia futuro. A era do capital é eterna.” Não é por acaso que a morte da história seja assim tão unanimemente propagada por este setor. Porque se todos nós sabemos que a escrita da história sempre esteve ligada a projetos políticos, ao declarar a sua morte deve estar firmemente conectada à uma ação política.

Evidentemente, é o tempo dos funerais, e aqueles que são invadidos por essas “mortes” na América Latina já deixam de acreditar que possam ser agentes de um futuro possível – sofrem um processo de “enraticamento³”, como veremos oportunamente na discussão sobre *Projeto Piloto*. Este duelo “transculturizado”, esta sensação de ser deixado no ar, como se lhe tirassem o chão, nos dá indícios de que esta é uma crise cujos referenciais mais importantes estão ocultos – quiçá sob o mesmo consenso a respeito de sua existência. Em “*O Mapa da crise*”, Ana Quiroga nos diz que há um risco:

2 Disponível em: http://elpais.com/diario/1990/03/28/opinion/638575207_850215.html (Nota de Raphael Cassou para esta publicação)

3 termo usado para definir a perda na crença ou a incapacidade de acreditar que podemos ser agentes de mudança. (Nota de Raphael Cassou para esta publicação)

(...) e é que a crise em abstrato se converte em um referente universal, em um suposto acordo de que entendemos todos a mesma coisa quando o nomeamos. E isso implicaria em um apressado esvaziamento de sentido. O mais grave seria encontrar alguma familiaridade camuflada com o que as crises significam, porque seria a maneira mais clara de não compreender a sua origem, a sua especificidade e suas implicações. E isso seria difícil de revertê-las.

Francis Fukuyama, como porta-voz e emergente de uma nova coalizão de direita, é uma referência importante para entender a atual crise, e suas consequências, tanto no teatro como nas estruturas político-sociais de nossos países latino-americanos. O artigo de Fukuyama, "*O Fim da História*" contém as didascálias de uma nova encenação que está mudando não só a aparência, mas a evolução do nosso contexto mundial. Obviamente, Fukuyama não é o "diretor" da obra, é apenas uma das vozes emergentes de uma produção hegemônica que está ensaiando a décadas e só agora "estreia" em toda a sua magnitude em vários cenários. Dirigindo-se a interlocutores conservadores (o artigo aparece em *The National Interest*) Fukuyama revela os artifícios da mise en scene. Se expressa com toda a agressividade do vencedor – e toda a decadência de um vencedor filosófico e culto que sente o peso, e o tédio, da vitória. Mas acima de tudo, seu trabalho tem o tom de um relato de guerra vitorioso escrito nas trincheiras de uma guerra secreta cujo sucesso pode finalmente declarar-se abertamente:

O triunfo do Ocidente, da ideia ocidental é evidente... O que estamos presenciando não é somente o fim da Guerra Fria, ou a passagem de um período particular da história do pós-guerra, mas o fim da própria história como tal; isto é, o fim da evolução ideológica de ser humano e a universalização da democracia liberal do ocidente como a última forma de governo humano.

Se este foi apenas um novo esforço acadêmico, não mereceria a atenção que recebeu, mas – como já dissemos – uma vez que faz parte de um projeto neoconservador muito maior cujo objetivo visa estabelecer um novo consenso político e uma forte "grande narrativa" governante, é imperativo que tanto suas implicações e as suas consequências sejam examinadas. Seu trabalho não foi apenas publicado, foi promovido e divulgado assídua e ativamente. Foi montado no cenário mundial e tornou-se parte da nossa linguagem cotidiana, mesmo sem saber sua origem. A América Latina recebeu o impacto mais direto desse discurso do êxito proveniente do "norte", o "ocidente",

do qual Fukuyama fala. A propagação correlativa e planejada do discurso do fracasso, e sua internalização em alguns setores do “sul”, foram uma das consequências mais devastadoras deste ressurgimento neoconservador agressivo – e sua vitória mais importante.

Mas vamos recordar que a transculturização nunca teve consequências inocentes na América Latina. Ela sempre respondeu aos projetos sociais antagônicos e aos projetos econômicos que, para sobreviver, requeriam a dominação e a subordinação do “outro”. O que esteve em jogo não foi apenas a materialidade das formas e das técnicas, mas a própria identidade, o ser do “outro”. Os processos de transculturização oscilaram entre a negociação cultural e uma guerra aberta para impor novos modelos que reduzam o “outro” para a periferia da subserviência, criando a falsa consciência do centro como meta superior a alcançar. Frequentemente, a transculturização veio pela mão do genocídio para impor a reprodução do papel congênito do “outro” no mercado internacional. Neste novo processo de “transculturização” é evidente que se as ditaduras militares foram capazes de eliminar fisicamente aqueles que se opunham aos interesses estabelecidos, a propagação do discurso do fracasso tenta acabar com os sobreviventes do massacre invalidando suas vidas, reescrevendo e trivializando sua história, e roubando-lhes o seu papel de agentes históricos criadores do futuro.

O surpreendente é que alguns daqueles que entenderam esse processo com mais lucidez no passado, agora parecem sucumbir à amnésia, como se este novo “ser” unipolar tivesse invadido sua memória histórica. No passado, este processo havia sugerido a presença de estratégias colonialistas, imperialistas... com reminiscências do horror de Admirável Mundo Novo, de Huxley. Porém hoje, quando o imperialismo é mais militantemente vivo, as “palavras” parecem ter perdido sua capacidade para denotar a realidade. Victor Hugo dizia “*la misere est une chose sans nom*”⁴ referindo-se ao fato de que a pobreza urbana industrial já não podia ser descrita com o mesmo termo que a pobreza rural; era uma realidade não identificada. A realidade existia, faltava apenas o vocábulo que a constituísse. Se, a realidade mudou na América Latina: a fome, a morte e uma espiral crescente de desespero estão ainda mais onipresentes do que nunca, no entanto, são realidades sem nome, redefinidas dentro dos “novos” parâmetros daqueles que parecem hoje possuir o poder de construção/desconstrução do “senso comum” –

4 “a miséria é uma coisa sem nome” (Nota de Raphael Cassou para esta publicação).

e, portanto, o poder de construção/desconstrução da própria história. Colonialismo, imperialismo, militância, paixão ... não são termos teóricos “contemporâneos”. Para os “teóricos do desencanto”, como foram chamados por Galeano, são palavras ridiculamente antiquadas. Um novo dicionário pós-histórico foi adotado, na democracia é sinônimo de impunidade. É o dicionário da pós-democracia: a nova democracia de um mundo sem alternativas...

Mas as teorias também constituem a realidade. Neste caso, elas produzem o processo inverso expressado por Victor Hugo: ao banalizar os vocábulos que constituíam uma realidade inteligida de maneira compartilhada, a realidade volta a ser anônima, deconstituída, como se não existisse. É a partir desta desconstituição que os novos teóricos podem nos incitar a dar boas vindas ao “fim da história”, a um mundo sem contradições, onde só os mais fortes sobrevivem. Pertencer: uma identidade coletiva, uma cumplicidade historicamente definida em prol da justiça social...? Momentos do passado, desconstituídos no presente.

Fukuyama nos explica os métodos utilizados para alcançar a vitória tão propagandeada. A arma principal?... “Um estado de consciência”, apoiado pela “abundância” de um livre mercado econômico moderno. “Poderíamos resumir o conteúdo do estado universal homogêneo – como ele nos diz – como uma democracia liberal na esfera política com fácil acesso a videocassetes e aparelhos de som na esfera econômica”

Junto com a morte de história, a promessa do nirvana consumista ocidental, um nirvana eterno e imutável. Uma “Morte Opulenta” diria talvez Enrique Buenaventura em *Projeto Piloto*. Um outro caminho para o “enraticamento”.

As perguntas permanecem, no entanto: o fim da história, o “definitivo” triunfo neoliberal e seu discurso correlativo do fracasso no Sul, se referem a realidades materiais ou a uma construção hegemônica que foi imposta aos nossos parâmetros de interpretação? Fukuyama está longe da verdade quando diz que, embora a vitória “esteja incompleta no mundo real ou material”, é uma vitória evidente “no reino das ideias ou da consciência”?

IV. ENRIQUE BUENAVENTURA E SEU PROJETO PILOTO. UM EMERGENTE DA CRISE.

Em 1967, Enrique Buenaventura, escreveu um artigo para a revista francesa *Partisans* chamado "A arte não é um luxo". Suas palavras não só situam este dramaturgo e sua circunstância, como também traçam as diferenças entre um artista latino-americano e, neste caso, seus colegas europeus. E se Vodanovic permite esboçar a noção de pertencimento como o motor de um Novo Teatro, Buenaventura aponta para seu eixo central: a ética e estética da participação como agente histórico.

Nesse meio é difícil forjar um instrumento artístico quando parece que a única obrigação é a de empunhar um fuzil. Para vocês o trabalho artístico não precisa ser justificada; para nós, muitas vezes aparece como um luxo ao qual não temos o direito [...]. Implícita ou expressa, a pergunta é sempre a mesma. Para que serve a revolução que eu faço, a que fazemos? É útil a revolução? Em que medida? Como?

Hoje, as perguntas, implícitas ou explícitas, são muito diferentes. Porque se de fato é possível falar do fim da era das revoluções sociais, o que foi inserido na América Latina? E se a cultura é uma luta pelo sentido, como tem dito repetidamente Eduardo Gruner, qual será a nova cultura emergente do discurso do fracasso que aceita implicitamente o fim de tal luta?

No entanto, as palavras de Buenaventura nos remetem a uma época em que o projeto da Revolução junto com o ideal do Homem Novo realocavam para a história em sua dimensão utópica. A história seria um processo civilizatório em que os valores humanistas serviriam como princípios organizadores da realidade. Neste processo, o homem iria revelar sua capacidade inerente à grandeza. Não temos mais o mito do super homem, mas o Homem Novo em toda a sua grandeza cotidiana.

Estamos bem longe de todo ele em *Projeto-Piloto* onde a utopia do processo civilizatório foi substituída pela distopia do processo de "enrtecimento". A história é a seguinte: houveram sucessivas invasões de ratos, o Presidente do Clube inventou uma série de venenos para combatê-los, mas agora os ratos têm um plano "enrtecer-los". Os sócios do clube (Marta, Miguel, Alfredo e Rosa) estão vindo para treinar tiro disparando contra os ratos enjaulados. Também se prepararam para lutar contra os "enrtecidos". Vamos ouvir um "enrtecido", descrevendo parte do seu processo:

Enrtecido 3: Quando você sente o prazer do enrtecimento, ele cresce o focinho e ao invés de trepar, ao invés de subir, você sente

o prazer de rastejar... Cada vez mais... Até restar... No último nível... Da escala animal.

Uma cadeia evolutiva darwiniana... em retrocesso. Um impulso hegeliano em direção ao ideal... ao inverso. A regressão do paradigma ascendente, a involução da utopia.

Desta vez, vamos nos concentrar nessa dimensão macrocós mica da obra. No entanto, várias outras dimensões inexploradas nesta ocasião se entrecruzam com ela. Basta lê-las a partir da perspectiva da realidade colombiana da violência e da droga, das lutas entre liberais e conservadores – ou mesmo a partir do microcosmo da crise do TEC – para que surjam leituras complementares. Contudo, todas as leituras parecem convergir em um ponto: a involução da utopia num mundo de expectativas apequenadas.

Em *Projeto Piloto* todas as personagens morreram na “apresentação anterior”. As mortes (a Morte de Colarinho Branco, a Morte Opulenta, a Morte Rata e a Morte Morte) os fazem aparecer para iniciar uma nova apresentação. Assim falam as Mortes ao abrir a obra:

Morte Opulenta: Você vêm agora esse mundo vazio.

Morte de Colarinho Branco: Ocupado apenas por nós.

Morte Rata: Porque ganhamos uma batalha.

Morte Morte: E perdemos a guerra.

Morte Opulenta: Posso lhes assegurar que vai me levar a sério, apesar da minha experiência infinita.

Morte de Colarinho Branco: Eu tive todas as perspectivas para tornar-se algo extraordinário.

Morte Rato: Mas nada é certo neste mundo.

Morte Morte: Nem mesmo a morte.

As questões são colocadas desde o início. Quem são os inimigos nesta guerra que “não é uma guerra comum”, segundo afirma a Morte de Colarinho Branco? Quem realmente lutou o “duelo” que tinha “a perspectiva de se tornar algo extraordinário”, como alegado pelas Mortes? Porque, segundo nos permite saber, a Morte Morte não é um “simples extermínio mútuo”? Por que não é um “combate qualquer”? As respostas para estas perguntas nos afastaram e uma simples referencialidade político-social ambas indicadas tanto pelos “ratos” como pelos membros do “clube”.

O Presidente do Clube sente o desejo de apressar o raticídio antes que acabe “o verniz de civilização que nós temos...” À medida que a obra progride, vão aparecendo

histórias paralelas que mostram através deste “verniz”. Nelas vemos que os membros do clube estão longe de ser uma instituição harmoniosa. Os conflitos pessoais os mantêm em uma crise permanente: Miguel deseja Marta que é a esposa de Alfredo e Rosa está no clube porque está apaixonada por Miguel, por outro lado, Marta é a amante do presidente cuja esposa sempre o acompanha. Mas estes são apenas os sintomas da crise. Os sócios do clube que estão realizando o raticídio vivem outras contradições muito mais profundas: o inimigo contra o qual eles lutando está dentro deles mesmos.

Marta: (...) (Vai até as gaiolas [dos ratos]) Me pareço muito com vocês, tanto que matá-los é uma espécie de suicídio [...] Às vezes eu descubro em mim grandes orelhas rosas, olhos redondos salientes, o focinho trêmulo e um sorriso com longas presas. [...] Logo a minha máscara aparece. A máscara de todos os dias [...]

A metáfora foi estabelecida: por trás da máscara, os seres humanos são como ratos. Além disso, o ser humano é também um animal. Esta metáfora será retomada em várias ocasiões. A Morte Rato diz “... que animais bonitos são os seres humanos!” acompanhado pelo riso das mortes. Marta também não desperdiça a ocasião para envolver o público perguntando-lhes diretamente “Que tipo de animais são ...!” para em seguida, observar que tanto as instituições como todos os setores da sociedade também fazem parte do referencial: “Por que a burocracia nos bloqueia! Está enraticida! As instituições estão enraticidas! Tem que acabar com os enraticidos privilegiados e os enraticidos sem privilégios!”

E no final, quando o Presidente do Clube e sua esposa se suicidam bebendo o veneno dos ratos, afirmam:

Presidente: Nós somos uns ratos de tamanho gigante.
Esposa: As maiores da espécie.
Presidente: E as mais evoluídas [...]
Esposa: Mas nós não nos salvamos.

A discussão entre Martha e Rosa é ainda mais reveladora:

Marta: Você tem que se defender.
Rosa: Sim, sim ... mas não é o mesmo ... Não são os mesmos os ratos e as pessoas!

Marta: Claro que não! Você tem que matar os ratos e os enratecidos para salvar as pessoas!

Rosa: E onde estão as pessoas!

Como vimos, Marta reconheceu a presença do “rato” em seu interior, e equiparou o raticídio com o suicídio. Precisamente por esta razão, talvez, é a mais fanática, mais purista na eliminação de todos os sintomas. Mas, como indicado pelo grito de Rosa: “E onde estão as pessoas!” Qual seria o limite do raticídio para salvar o “verniz da civilização”? O Holocausto seria a única maneira de eliminar os ratos e os enratecidos? Deificação pelo fim absoluto da espécie?

É sob esta perspectiva que podemos compreender a desilusão das Mortes presentes na sua “Elegia para uma oportunidade perdida”.

Morte Opulenta: E aqui, aonde se preparava algo extraordinário

Morte de Colarinho Branco: O vazio permanece.

Morte Morte: Aqui, onde a oportunidade existiu, de onde acudimos as quatro mortes da cidade com entusiasmo...

Morte Rato: Ele é esquecido ...

Morte Opulenta: Nos enganamos

Morte Morte: Poderia ter acontecido algo maravilhoso, um verdadeiro holocausto [grifo meu]

Morte de Colarinho Branco: E nós temos apenas um gosto amargo na boca.

Morte Morte: (aos ratos) Vocês continuaram ameaçando as pessoas. E as pessoas vão continuar a se parecer com vocês. [grifo meu]

Se dentro dos parâmetros do “século curto” de Hobsbawm, o século XX começou em 1914 com a Primeira Guerra Mundial, poderia se argumentar que este foi um século no qual o ser humano também tentou reconstruir a noção utópica da história como processo civilizatório, noção que tinha sido questionada frente aos estragos da primeira confrontação mundial e que foi destruída em Hiroshima em 1945. Ao finalizar este “século curto” na desconstrução dos princípios que discutimos no início, Buenaventura, volta a enfrentar a fragmentação da concepção da história como processo civilizatório, encenando a vitória da animalização, o “enraticimento” do ser humano apesar de sua tentativa de combater este componente de sua natureza.

Essa frase final, lapidada pela Morte Morte parece selar o fim dos grandes projetos utópicos: “Vocês continuaram a ameaçar as pessoas. E as pessoas vão continuar se parecendo com vocês”. Uma “conferência” do Presidente do Clube, ilustrada com slides,

já lembrou-lhe antes que os membros do Clube – e para o público – que os ratos sempre saíram vitoriosos quando a luta foi elevada em termos da sobrevivência do mais forte. Neste sentido, o discurso do fracasso iria muito além do insucesso de um projeto sócio-político frente a vitória do projeto antagônico. Neste microcosmo criado por Enrique Buenaventura em *Projeto Piloto*, o fracasso invadiria o mesmo centro do projeto existencial do ser humano. Qual seria então, a vitória do discurso do sucesso... é ter conseguido impor tal falha existencial para promover o desenvolvimento dos instintos mais primários?

Para alguns, esta conjuntura distópica silenciou – ou inverteu – sua produção cultural. Para outros, como Enrique Buenaventura, se colocou à beira de um abismo tão terrível como o “nada” dos existencialistas do pós-guerra – e é a partir daí que interpelam o seu público. Buenaventura escreve *Projeto Piloto* com a coragem de quem sai do abismo acreditando que somente aqueles que tocaram o fundo do poço – quem se depara com a morte – vive. Em *Projeto Piloto*, Buenaventura enfrenta as fúrias, históricas e existenciais, para renascer como criador e como voz emergente da crise. Uma voz que se transforma em um grito de ecos profundos, o grito de um lutador que enfrenta a distopia do “nada”, que encara a distopia de um mundo que parece necessitar de espaços de participação ética.

Como mencionamos anteriormente, a nova “razão didática” nos coloca em frente ao funeral da história, mas como dizia Galeano, talvez “tenham se equivocado quanto ao morto”. Enrique Buenaventura sugere que talvez os funerais se devam também à aparente morte do nosso desejo de grandeza, este impulso para a perfectibilidade que nos define como seres humanos – os mais evoluídos da espécie animal. Talvez, como alguém disse na União Soviética: “Enterramos o diabo comunista, agora enfrentamos o diabo que temos dentro de nós.”

REFERÊNCIAS

BUENAVENTURA, Enrique. *El arte no es un lujo*. Teatro y Política: Ediciones de la Flor, Buenos Aires, p.110-111, 1969.

- BUENAVENTURA, Enrique. *Proyecto Piloto*. Gestos: University of California, Irvine, n. 11, p. 218, abr. 1990.
- BUENAVENTURA, Enrique. *Proyecto Piloto*. Gestos: University of California, Irvine, n. 11, p. 215, abr. 1990.
- BUENAVENTURA, Enrique. *Proyecto Piloto*. Gestos: University of California, Irvine, n. 11, p. 220, abr. 1990.
- BUENAVENTURA, Enrique. *Proyecto Piloto*. Gestos: University of California, Irvine, n. 11, p. 222-223, abr. 1990.
- BUENAVENTURA, Enrique. *Proyecto Piloto*. Gestos: University of California, Irvine, n. 11, p. 230, abr. 1990.
- BUENAVENTURA, Enrique. *Proyecto Piloto*. Gestos: University of California, Irvine, n. 11, p. 235-236, abr. 1990.
- FUKUYAMA, Francis. *Have we reached the end of history?* Rand Corporation, Santa Monica, California, 1989.
- FUKUYAMA, Francis. *The end of history and the last man*. New York: Free Press y Toronto: Maxwell Macmillan Canada, 1992.
- FUKUYAMA, Francis. *The end of History?* The National Interest, Baltimore, Maryland, n. 16, 1989.
- GALEANO, Eduardo. *El niño perdido en la intemperie*. El País. Buenos Aires, p. 22-23. 18 mar. 1990. Disponível em: <http://elpais.com/diario/1990/03/28/opinion/638575207_850215.html>.
- GRUNER, Eduardo. *Critica de la Razon Didactica*. El Cielo Por Asalto, Buenos Aires, dez. 1990.
- GRUNER, Eduardo. *Otro discurso sin sujeto?* El Cielo Por Asalto, Buenos Aires, dez. 1990.
- KAYE, Harvey J. *The concept of the "End of History": constitutes a challenge to the liberal consensus in scholarship and in public life*. The Chronicle Of Higher Education. Washington, p. 48. 25 out. 1989.
- QUIROGA, Ana. *El mapa de la crisis*. Temas de Psicologia Social, Buenos Aires, p.16, out. 1990.