

Ascensor para a alteridade: dramaturgias das ilhas de desordem

Prof. Dr. Leonardo Munk¹ (UNIRIO)

Resumo:

Por diversas vezes em suas muitas entrevistas ao longo da década de 1980, o autor alemão Heiner Müller, um dos mais importantes dramaturgos da segunda metade do século XX, atribuiu aos países da periferia, então terceiro mundistas, a alcunha de ‘ilhas de desordem’. Segundo Müller, estes seriam os únicos lugares capazes de contestar a hegemonia europeia e sua racionalidade predatória e decadente. Quase trinta anos depois, três autores latino-americanos comparecem com uma dramaturgia rica e diversificada, apta a ecoar a desordem pedida por Müller ao abordar de modo crítico e inovador temas como a repressão e a violência dos regimes latino-americanos, a memória e o desejo de utopia, entre outros. Gustavo Ott, Dois amores e um bicho, Mikael Rodríguez de la Cruz, Daniel e os leões, e Claudia Eid Asbún, Desaparecidos, são as vozes oriundas respectivamente da Venezuela, de Cuba e da Bolívia, que propõem um teatro comprometido com a dissolução das formas convencionais e desejoso da bem-vinda desordem do delírio e do sonho, elementos indissociáveis da constituição da liberdade humana.

Palavras-chave: Periferia, Violência, Memória, Dramaturgia

1 Virada periférica

Evoco primeiramente uma imagem do poeta e dramaturgo alemão Heiner Müller. Refiro-me à figura do “homem no elevador”, extraído da peça *A missão. Lembrança de uma revolução*, escrita em 1979. Por intermédio de um longo monólogo interior, esse personagem sem nome dá voz a suas incertezas e apreensões quanto ao iminente encontro com seu chefe.

Estou cercado de homens que não conheço, num velho elevador de armação metálica que range durante a ascensão. Estou vestido como um empregado de escritório ou como um operário em dia feriado. Até mesmo pus uma gravata, o colarinho incomoda o meu pescoço, estou transpirando. (...) Tenho hora marcada com o chefe (em pensamento, chamo-o Número Um), seu escritório fica no quarto andar, ou será que é no vigésimo, é só pensar nisso e já não tenho mais certeza (MÜLLER, 1987. p.47).

A entrevista com o chefe, ele supõe, seria motivada pela atribuição de uma missão. O paralelo com a incumbência conferida pela França revolucionária a Galloudec, Debuissou e Sasportas, personagens da trama central de Müller, é evidente. No caso da missão no Haiti, da república dos negros instituída a partir de 1794 até a contrarrevolucionária ofensiva do governo de Bonaparte em 1802, a tarefa de difundir e preservar os princípios da liberdade e dos direitos do homem é brutalmente interrompida. Apreende-se daí que os princípios do iluminismo europeu não foram capazes de assegurar os direitos e deveres inicialmente pleiteados pelos revolucionários. Tendência essa que se acentua drasticamente quando se trata dos ditos países periféricos, pois, como bem observou Müller por ocasião de uma entrevista realizada em 1980: “(...) O paraíso ocidental

baseia-se no inferno do Terceiro Mundo” (KOUDELA, 2003, p. 71). Nessa mesma entrevista, ele ainda diria o seguinte:

As mudanças ou reformas que são necessárias em nossos países dependem do desenvolvimento do Terceiro Mundo. É como se fosse uma grande sala de espera esperando pela história. E história é agora a história do Terceiro Mundo com todos os problemas de fome e população (Idem, p. 69).

Com o “homem no elevador”, Müller aponta então para a perplexidade europeia perante a constatação de que à época tanto o capitalismo quanto o socialismo se configuravam como duas formas diferentes de controle da produção pós-industrial. Sozinho no elevador, o personagem começa a se perguntar sobre a demora em alcançar o andar desejado, e mesmo sobre a validade da suposta missão sobre a qual nada sabe. A angústia e a paranoia dignas de um Joseph K. o assolam, ao mesmo tempo em que o elevador parece cada vez mais se deslocar para um outro lugar, um outro tempo.

Eu saio do elevador na parada seguinte e me encontro sem missão (...) numa rua de uma aldeia do Peru. (...) Nunca, durante minha ascensão desesperada até o chefe, teria imaginado que ia ter saudades do elevador que foi minha prisão. Como explicar minha presença nesta terra-de-ninguém (...) (MÜLLER, 1987. p.49)

Esse perturbador afastamento da civilização traz, no entanto, o fascínio por uma espécie de sociedade pré-industrial, que apesar do aparente subdesenvolvimento pode oferecer certas características que são idealizadamente atribuídas à periferia como, por exemplo, a jovialidade e a compaixão.

Quem poderá acreditar que eu vim ao Peru num elevador, à minha frente e atrás de mim a rua, flanqueada pela planície que procura alcançar o horizonte. E como pode haver comunicação, eu não conheço a língua deste país, poderia muito bem ser surdo-mudo: talvez haja compaixão no Peru. (...) Como cumprir uma missão desconhecida. Qual poderia ser a minha missão nessa região desolada, longe da civilização. (...) Uma espécie de alegria se apodera de mim, penduro o casaco no braço e desabotoo a camisa: estou dando um passeio. (...) Sobre um aterro ferroviário recoberto pelo capim, dois meninos estão mexendo numa mistura de máquina a vapor com locomotiva que está parada sobre um trilho interrompido. Como europeu, vejo à primeira vista que é um esforço inútil: este veículo não vai se mexer, mas nada digo às crianças, o trabalho é a esperança (...). (Idem, p. 49-50)

O olhar desencantado do europeu se contrapõe ao jogo das crianças, necessária analogia para uma sociedade ainda em estado de inocência. A ênfase nessa dicotomia desvela a esperança que movia muitos intelectuais e artistas de esquerda ao longo das décadas de 1960 e 1970, a de que a revolução eclodiria das periferias, verdadeiras zonas de desordem que poderiam então contaminar a sistemática e predatória racionalidade europeia. Ainda segundo palavras de Müller, “(...) estabelecer em seu mundo ilhas de Terceiro Mundo” (KOUDELA, 2003, p. 83).

Passados mais de trinta anos da declaração acima citada, podemos constatar que se a resistência ao capitalismo não se constituiu como um movimento hegemônico em toda a América Latina – da qual o Peru na obra de Müller seria apenas um dos possíveis avatares de uma realidade

bastante complexa –, a dramaturgia latino-americana, por outro lado, dá sinais de vigor e potência artística. Guardando as necessárias diferenças entre suas respectivas nacionalidades, os dramaturgos que serão aqui abordados se assemelham não apenas pela qualidade dos textos, mas, sobretudo, pela abordagem política de temas inerentes às realidades de seus países.

Quanto a isto, no entanto, uma ressalva há de ser feita uma vez que esses autores, vindos de países como Cuba, Venezuela e Bolívia, 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. Tal tendência se conformaria à posição oblíqua salientada pela reflexão de Hans-Thies Lehmann a respeito da presença do político no teatro contemporâneo.

2 Obliquidade do político

Considerando que o fenômeno teatral adquire eventualmente uma conotação política em função de seu caráter social, Hans-Thies Lehmann 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”.

Deve-se partir da simples constatação de que o teatro e a arte não são antes de tudo política, mas sim outra coisa. Exatamente por isso se coloca a questão a respeito de uma possível relação do que é político com sua prática estética. O “como” deve ser tematizado se quisermos entender qual é a situação do que é político no assim chamado teatro experimental (...). (LEHMANN, 2009. p.07)

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

E é exatamente por intermédio dos binômios passado-presente e lembrança-divergência que os textos *Desaparecidos*, *Daniel e os leões* e *Dois amores e um bicho* se aproximam. Nestas obras, redigidas 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 dos desejos e da diferença, e, sobretudo, a complexa relação entre esquecimento e memória, cuja tensão foi tão bem definida pela ensaísta Beatriz Sarlo.

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, 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 da boliviana Claudia Eid Asbún, do cubano Maikel Rodriguez de la Cruz, e do venezuelano Gustavo Ott surpreendem tanto pela mistura de grotesco e lirismo quanto pela abrupta interrupção do drama convencional.

3 Vozes da memória

A respeito do diálogo dramático, Anatol Rosenfeld, já na década de 1960, dizia o seguinte:

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*. 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)

Essa indefinição de tempo e espaço pode ser encontrada também em *Desaparecidos*, onde quatro personagens – Dita, Esteban, Silvia e Fre – buscam dar sentido a suas vidas em um lugar misteriosamente destituído de figuras masculinas.

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 feita por Lehmann em seu *Teatro Pós-dramático* – “O teatro é um espaço de memória e revela uma manifesta relação com o tema da historicidade (...)” (LEHMANN, 2007, p. 317) –, 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 rememoração, 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*, 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, quisesse 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 Bibliográficas

- 1] 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).
- 2] BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Tradução de Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jotge Zahar ed., 1998.
- 3] 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).
- 4] HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 1985.
- 5] KOUDELA, Ingrid D. (org). *Heiner Müller: o espanto no teatro*. Tradução de Ingrid D. Koudela. São Paulo: Perspectiva, 2003 (Coleção Textos, v. 16).
- 6] LEHMANN, Hans-Thies. *Escritura política no texto teatral: ensaios sobre Sófocles, Shakespeare, Kleist, Büchner, Jahn, Bataille, Brecht < Benjamin, Müller, Schlegel*. Tradução de Werner S. Rothschild e Priscila Nascimento. São Paulo: Perspectiva, 2009. (Coleção Estudos, v. 263).
- 7] LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Tradução de Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- 8] MÜLLER, Heiner. *Quatro textos para teatro: Mauser, Hamlet-Máquina, A missão, Quarteto*. Tradução de Fernando Peixoto. São Paulo: Editora Hucitec, 1987.
- 9] 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).
- 10] ROSENFELD, Anatol. *Prismas do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- 11] 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.

ⁱLeonardo MUNK, Prof. Dr.

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)

Departamento de Teoria do Teatro, Escola de Letras

E-mail leonardomunk@gmail.com