

TEATRO E CULTURA

Texto de 1970¹

Enrique Buenaventura

Tradução Marília Carbonari

(marilia_carbonari@yahoo.com)

Em Montreal, num simpósio em 1968, tive que responder junto com outros colegas à pergunta: “Que tipo de teatro devemos fazer?”. Durante quase toda minha vida profissional me fiz essa mesma pergunta e cada nova etapa foi uma maneira de respondê-la. Mas ao ouvi-la nesse país estranho para mim, nesse país onde as únicas coisas que podem ser familiares a nós latino-americanos são as reservas de índios, a pergunta fez sentir-me em outro planeta e me deixou estupefato. Não me lembro o que respondi. Disse algo vago e desconexo contra a cultura e me dei conta que estava entrando em uma nova etapa.

Nessa época havíamos terminado “Os papéis do inferno” e a obra havia sido montada por Danilo Tenório com o T.E.C. (Teatro Experimental de Cali), meu próprio teatro.

A experiência com “Os papéis” era, depois de “A armadilha”, a tentativa mais séria que havíamos feito no TEC de nos colocar, de integrar-nos na vida e morte do nosso povo.

Durante anos fomos, com contradições, com tentativas ocasionais de liberação, com balbucios de liberdade, um teatro cultural. Devo confessar que nunca tive simpatia por essa palavra vaga, que serve para tudo, a palavra “cultura”. Minha atitude era vergonhosa, era como essa rebeldia obscura contra o pai da qual padecem os adolescentes, mesmo que entendam que o pai é um homem bom que só se preocupa em dar tudo a eles. O pior era que, em rebeldia secreta contra a cultura, eu era um homem da cultura, vivia em função da cultura, defendia e falava em seu nome.

O que é a cultura para um homem de teatro que trabalha na América Latina? Peguemos um teatro como o TEC, em seus tempos de teatro oficial. É uma companhia

¹ Publicado pela Revista de la Escuela de Teatro n°3. Medellín, Editorial Gramama, e re-publicado na Revista de Arte e Cultura da América Latina n° 2/2003. São Paulo, Terceira Margem (tradução de Marília Carbonari).

com tendências modernas, quer dizer, uma companhia na qual a montagem e o trabalho chamado de equipe superou o estrelismo. Em geral reservou o estrelato para o diretor.

O diretor ou os diretores das obras tem a necessidade de estar a altura das obras montadas na Europa e nos Estados Unidos e, combinando estas com alguns clássicos eternos, formar o repertório.

Pouco a pouco fui me dando conta do que é cultura, e minha desconfiança inconsciente foi tornando-se consciente.

A cultura é algo preparado e elaborado na Europa e nos Estados Unidos que nós devemos tratar de vender aqui. Enquanto o teatro se refina, o produto nos chega com todas as instruções para desenlatá-los e expô-lo frente aos clientes. Temos que viajar, claro, à metrópole para ver montagens, técnicas de atuação, sistemas novos de comunicação, para estar em dia.

O problema mais grave que nós temos é essa clientela. A necessidade de consumir esses produtos - criados para uma clientela culta e habituada - nossos possíveis clientes não a possuem. Temos que criá-la. O cinema e a televisão têm satisfeito a necessidade primária de gastar o tempo que sobra do trabalho, o tempo morto entre o trabalho e o sono; e o teatro, tudo o que pode fazer, é tirar a clientela do cinema e da televisão.

A clientela do teatro nas cidades *à la* européia e *à la* norte-americana de nossa América Latina é aquela que, tendo mais tempo entre o trabalho e o sono, se interessa por cultura, conhece mais ou menos os autores europeus e norte-americanos (e os novos autores latino-americanos), ou seja, um núcleo seletivo de iniciados que conquista pouco a pouco a alguns profissionais sensíveis e aos burgueses “que viajaram”.

Nas grandes capitais latino-americanas tudo isso consegue - às vezes - converter-se em uma sólida instituição teatral com empresários, capitais, direitos autorais, sindicatos de atores, etc. Claro que está submetida - e cada vez mais - às violentas e cíclicas investidas do latino-americanismo, da América Latina bárbara, na doença tropical das avalanches militares de uma ou outra tendência, que arrasam tudo que é cultural, sem perguntar nada, por mero extinto de autodefesa.

Ao contrário do que muita gente pensa, a luta atual da “Inteligência” (a CIA) é para estabilizar, para institucionalizar de uma maneira séria a inteligência latino-americana. Claro que às vezes a “inteligência” se vê aprisionada entre duas forças contrárias: as forças da ordem que, em muitos países, consideram a cultura uma

desordem, e as forças da desordem, os estudantes, que lutam para utilizar a cultura, para converter em algo potável e comestível a ajuda cultural que nos chega da Europa e dos Estados Unidos, e, naturalmente “corrompem” o produto, com uma infusão de política na ciência e na arte. Muitos artistas latino-americanos, queiram ou não, pertencem a república internacional da arte e das letras, resolvem essa contradição fazendo uma separação radical entre arte e política. Como artistas a preocupação fundamental deles é a arte, o objetivo único é a mais alta qualidade. Como homens são políticos e se comprometem em toda classe de declarações. A melhor maneira de fazer isso é viver na Europa e apoiar Cuba. Considero essa posição profundamente honesta.

Quando viajei cinco anos pela América Latina fazendo quase todo tipo de trabalho, vivendo em portos, cidades e aldeias, meus contatos com a cultura foram ocasionais. Salvo em Recife e em Buenos Aires, onde estive dentro do meio teatral, em geral não tinha dinheiro suficiente para ir ao teatro ou ao cinema. Uma vez, em Recife, passei pelo teatro Santa Isabel e vi que estavam apresentando ali uma ópera italiana (com cantores brasileiros), continuei caminhando e umas quadras mais abaixo, em uma encruzilhada, encontrei com um “Bumba meu boi”, espécie de dança-ópera-pantomima popular. Como chamariam a uma e a outra “cultura”? Apenas o que me ocorreu foi dizer a alguns amigos brasileiros que, no lugar da ópera, o que deviam fazer no Santa Isabel era o “Bumba meu boi”. Hoje, diante da conversão em “cultura” dos shows folclóricos, não voltaria a fazer semelhante proposta.

Na Bahia e no Haiti há uma cultura que une o mercado com o ritual, o mar com o porto e a cidade com o camponês que chega para vender seus produtos. Não se trata de folclore, quer dizer, desses restos de uma vida exótica que se mostram aos turistas, senão de algo orgânico. A penetração do sistema até as últimas trincheiras, os vai corrompendo. Homens políticos, como Duvalier, as utilizam como meio eleitoral ou as dão um caráter de “cor local” e racial que as perverte, tal como o caso trágico do Haiti.

É evidente que nós artistas não vamos, por nós mesmos, descolonizar a cultura, não vamos conseguir, sozinhos, a fusão desses elementos europeus e norte-americanos que, mesmo que gritem aos quatro ventos os folclorólogos e os indigenistas, estão inscritos em nós. Não vamos conseguir, digo, a fusão desses elementos com o que chamei cultura vergonhosa e secreta. O abismo entre as duas, como o abismo entre a produção e a miséria, só pode começar a aproximá-los à violência revolucionária e só

poderão convertê-lo em um campo fértil às formas de sociedade que surjam da revolução.

Um diretor-ator-autor, "um cômico" (comediante), em uma palavra, realiza seu trabalho com todo seu organismo, com suas vivências e o transmite de forma direta, viva, em uma forma que se desvanece logo, que não pode voltar a repetir-se. Não pode, então, empacotar suas vivências e lembranças e ir-se, escrever ou pintá-las em outro lugar tranquilo e civilizado, sem militares, sem guerrilheiros, sem famintos semiproletários e sem estudantes. Confesso que sinto muito não poder fazê-lo e que tenho que fazer - todos os dias - um esforço quase místico para não sair correndo.

Tenho que dizer que essas não são idéias minhas, tenho que dizer que meu compromisso não é uma atitude nem foi, quase, uma decisão. Esta posição é a história do TEC.

Temos sido um teatro oficial, mimado pelo governo, pela imprensa, convidado ao Teatro das Nações e temos vendido o produto cultural como comerciantes mais ou menos honestos. Mas sem realmente saber como, sem que ninguém nos sugerisse, a necessidade de desenvolver nosso trabalho com materiais próprios e mostrá-los, nos levou a enfrentar a estrutura do sistema.

Agora sabemos que uma arte é realmente perigosa para o sistema quando toma um caminho. Esse tipo de independência que não é uma proclamação, que não é um manifesto, que não é folclore nem nacionalismo, que põe em cheque a essência do sistema, isso não é assimilável, não é cultura, isso o sistema não aceitará jamais.

Mas o mais grave não é que o sistema não aceite. O pior é que nós ainda não aceitamos por inteiro. Pretender estarmos totalmente fora do sistema quando somente temos sérias divergências com ele é nos enganar. Desprender-se totalmente da instituição cultural, requer uma solidez e uma experiência que nós não possuímos. Muita gente de teatro, em toda América Latina, tem as mesmas dúvidas que nós, se encontra em uma encruzilhada semelhante. Tem-se dado e dão-se, em nosso país, sobretudo nos grupos universitários, saídas para esse dilema. A mais comum consiste em fazer teatro chamado político, quer dizer, em utilizar o teatro como uma forma de agitação política.

Nós consideramos que dessa maneira se esperneia e se grita, faz-se rasgos no sistema, mas continuamos prisioneiro dele, continuamos em seu poder. Deixar-se colocar pelo sistema em um desses extremos, o comercialismo ou o teatro de agitação,

só leva a eliminar na arte toda possibilidade de ser realmente subversiva, quer dizer, de minar no essencial - não na consciência e na conduta das vítimas - o próprio sistema.

A única possibilidade é sermos donos de nossos meios de produção, poder elaborar nosso produto e caminharmos diretamente, inclusive trocar o produto em grandes zonas de nossa comunidade por outros produtos.

É claro que essa comunicação à margem do sistema é extremamente difícil. Não somente porque todos os mecanismos do sistema nos assediam de fora, senão porque os que estão dentro de nós, mecanismos de ordem moral e psicológica, nos paralisam aos poucos.

Estamos sendo colocados fora do sistema e o que tratamos de saber é onde estamos e o que podemos fazer nesse lugar. Podemos continuar fazendo teatro? Que tipo de teatro? E assim regressamos a pergunta que nos fizeram em Montreal.

Há outros grupos - o "Living Theatre", o "Bread and Puppet", entre os mais conhecidos - que compartilham nossa situação. Creio que o que nos diferencia deles é a sociedade na qual trabalhamos, o público ao qual nos dirigimos. Creio que essa insistência em "dar" e "dar-se", em dar amor, em chegar ao público, em feri-lo, sacudi-lo, e talvez espantá-lo, é imposto a esses grupos por um público das grandes cidades obrigados a consumir tudo. O medo de serem consumidos, de serem digeridos, os obriga, talvez, a produzir algo irritante ou algo tão puro que evite uma digestão fácil e inócua por parte do consumidor.

Nossos povos não consomem. São consumidos e, até onde chega nossa experiência, estão ávidos, necessitados de algo para consumir. Está claro que, postas as coisas de uma maneira tão simplista, parece muito fácil nosso trabalho.

Os que não consomem são apáticos porque as necessidades imediatas e primárias não dão trégua, os deixam apenas espaço para ter outras necessidades. Por outra parte, estão marginalizados da sociedade, são usados pelo sistema, mas o sistema os mantém separados, são um "exército de reserva" e por isso são os únicos que podem, ou melhor, necessitam destruir o sistema para viver. Muitos deles não têm nem sequer essa cultura vergonhosa e secreta da qual eu falei antes e ainda corre - como os rios soterrados - embaixo de certas zonas rurais ilhadas. A linguagem desses parias está por ser decifrada e necessitamos aprendê-la para estabelecer uma comunicação.

Durante muito tempo estivemos metidos na linguagem dos livros e dos jornais, na linguagem da cultura, nos problemas de teatro como instituição e não é fácil, sem

deixar de ser gente de teatro, sem deixar de fazer teatro, e fazê-lo o melhor que podemos, para que seja mais eficiente, não é fácil, digo, cumprir essa tarefa. Há uma vantagem: cada dia o sistema nos obriga mais ainda a ser o que temos que ser. Não podemos fazer outra coisa senão agradecer-lhe. É tão poderoso que sozinho ele pode negar a ele mesmo, uma vez que não pode fazer outra coisa a não ser opor-se aos homens, opor-se à vida.

Poderia deduzir-se que essa espécie de aceitação de um destino de gente encurralada, que temos que dedicarmos a fazer o que sonha, chama-se "teatro popular" ou "teatro de massas", um teatro para um público determinado e sobre uma problemática específica. Não é difícil ver que se trata de outra armadilha do sistema tão primária como o nacionalismo e o folclorismo. Porque o sistema expatriou os explorados e os fabrica um produto alucinante, tão pouco nutritivo como as sobras de comida que deixam a eles. Alguns pensam que os explorados não desejam outra coisa, que não tem capacidade de participar de uma experiência realmente artística. Estes degradaram a expressão "arte popular" e a puseram no nível de uma farsa democrática, ao aceitar que se tem que "dar" um teatro de baixa qualidade no começo para tentar ir "elevando" o nível do povo, é entrar de cheio no sistema, é dizer que o povo não está maduro para a liberdade e que o sistema, através de seus artistas e seus técnicos, o vai preparando pouco a pouco para logo "dar-lhes", também, a liberdade.

Não faltam também os demagogos que sustentam que toda arte é popular, que a arte sempre veio do povo e que é necessário renunciar a todas as "formas" decadentes e mostrar as "formas" populares. O mais rudimentar estúdio de arte demonstra a falsidade quando não a malícia de semelhante afirmação. As "formas" decadentes não são mais que tentativas do artista "fantoche" de expressar a ele mesmo, do artista ilhado pelo sistema e condenado a vender seu trabalho no mercado do próprio sistema. Não o resta nada mais que usar um código pessoal e aperfeiçoá-lo, refinar a técnica ou, como uma testemunha, solitário, fazer um pop-inventário dos objetos para brigar contra a avalanche informativa desumanizante. Em nossos países (não falamos de Europa e Estados Unidos) a avalanche do imperialismo, a grande aventura colonial, tem feito e continua fazendo não somente um genocídio no sentido exato do termo, senão um genocídio cultural.

Destroçando as culturas indígenas (que nos grandes impérios indígenas não eram "populares" senão refinadamente aristocráticos como na China e na Índia) introduz uma

mescla que apenas começou a amadurecer, a cristalizar num sincretismo, foi arrastado pela segunda e terceira avalanche imperialista, pelo capitalismo a meios que, junto com os servos e com os agradáveis poetas do idílio agrário (geralmente proprietários reais ou nostálgicos), arrasou o florescimento incipiente de uma arte mestiça e converteu o folclore em arqueologia.

O que nossos povos necessitam, ao fazer a revolução, é poder utilizar livremente as conquistas da ciência e da arte dos colonizadores para desenvolver sua tradição adormecida e enterrada, exatamente como o Vietnã utiliza armas modernas, engenheiros, médicos, indústria pesada, aviões, para defender seu direito de viver de acordo com sua tradição cultural.

Há outro aspecto nesta maneira demagógica de fazer o jogo do sistema mais grave ainda, e é fazer crer aos explorados que por estarem expatriados, que por terem sido marginalizados, tem plena consciência disso, adquirem automaticamente uma mentalidade proletária. Não se necessita saber muito de marxismo para dar-se conta da raiz fascista de semelhante populismo.

Não fazemos teatro de massa porque não consideramos o teatro um meio adequado de informação nem queremos informar nada. Nos dirigimos aos homens e mulheres que a exploração quer reduzir a uma massa amorfa e nivelar com o nível mais baixo em todos os aspectos. Cremos que o objetivo do teatro não é aglutinar as massas em torno a uns tantos propósitos mesmos, senão, ao contrário, estabelecer os propósitos máximos, a mais ampla complexidade, aos homens e mulheres que compõe as massas, a fim de que cheguem a entender que o estado de massa não é mais que um meio para realizar tais propósitos, assim como é um meio transitório, também, a condição e a consciência de classe.

Procuramos a comunicação, fundamentalmente, na relação que se estabelece entre a peça e o público. Por isso nossa linguagem não está circunscrita aos operários, aos camponeses, aos burgueses ou aos estudantes. Queremos insistir, fundamentalmente, sobre a deformação colonial de nossa vida social, política, econômica e cultural. E esses problemas atêm a todos ainda que de maneira diferente. Na medida em que toque as diferentes classes e na forma em que os dá ou ajuda a dar consciência de seu papel nesse feito, nessa medida conseguiremos dividir o público, confrontá-lo a uma realidade desmistificada, descotidianizada, mostrada nos seus mecanismos fundamentais. Mas temos que ainda ir mais adiante. Temos que dividir o

explorado dentro dele mesmo mostrando-lhe como, ao nível de hábitos, de condicionamentos, de moral, continua tendo dentro de si o explorador contra qual luta. E ao explorador que todas as formas caritativas de aplacar sua consciência ou de aplacar a ira dos explorados, não vai durar muito tempo porque descansam sobre uma base radicalmente falsa.

Nesta época de poder "impessoal", de neocapitalismo "sem proprietários", na qual parece que o terror atômico é o que evita automaticamente a guerra e que o aumento da produção e do consumo alcança ganhar a estrada à miséria, eternizará mecanicamente a livre empresa, nesta época o teatro, por meio dos personagens, por meio de histórias concretas, que cheguem ao profundo mecanismo, deve mostrar que ali não há peças de máquinas, nem calculadoras, senão seres alienados, desumanizados, com privilégios e interesses concretos, com historinhas ridículas. Que algumas mãos bem definidas manejam uma tramóia de telões pintados que tenham as proporções gigantescas dos meios de comunicação atuais.

Por isso a comunicação, no teatro, não é, para nós, um problema de emotividade, um problema que se reduz ao estado criador do ator, ou uma espécie de empatia que se estabelece entre o espetáculo e o público. Não é somente compartilhar uma experiência com o público, senão desentranhar, com ele, a complexidade mutante, viva, as mil formas e disfarces que utiliza o colonialismo entre nós.

Este não é um simples problema de "pesquisa objetiva". Uma peça não é uma demonstração nem a encarnação mais ou menos habilidosa de uns traços ideológicos. É, como os feitos, algo no qual nos comprometemos atores e espectadores. Mas um feito que, durante o espetáculo, se decompõe em todas suas partes, que incide em todos nossos meios de percepção, que toca as vivências do ator e do espectador e se integra de novo permitindo-nos, simultaneamente, a crítica.

"Os Papéis do Inferno", vários episódios sobre a violência, mostram classes indecisas, em decomposição, rodeadas por um povo mais ou menos vago, amorfo. Uma peça sobre a violência fez-nos debruçar sobre toda a documentação que existe acerca desse problema até dar com as chaves, com o núcleo do colonialismo e a dependência. A montagem iniciou essa análise, porém fundamentalmente com base nas imagens cênicas, e na improvisação. É um erro crer que dentro de nós estão todos os personagens. Dentro de nós estão as alienações, as contradições, as vivências, mas há uma documentação fora de nós, que deve enriquecer o material de tal modo que, ao

entrar em contato com o que ela estabelece, nosso acervo de vivências se converte nas complexas vivências desses personagens numa situação verdadeira e concreta.

A nossa tarefa é começar já a fazer, no teatro, essa montagem, essa síntese orgânica entre o que chamei as duas culturas, sínteses que um dia se conseguirá sem os traumas da exploração e do colonialismo. E há que começar a fazer essa síntese mostrando porque não se pode fazê-la, como Marx mostra, através da análise da exploração do homem pelo homem e da alienação que esse produz, o que poderá ser a realização do homem como pessoa, ao alienar essa exploração. Como pessoa com conflitos e com problemas, mas com conflitos e problemas de pessoa.

E temos que começar já, porque esse período de contradições que se acentua dia a dia, quando podemos pesar o funcional, o vivo da cultura importada e a resistência de nossos enterrados elementos culturais. Temos que lutar por uma verdadeira e profunda politização da arte e por fazer conscientes do que a arte é e significa ou as forças que necessitam mudar a sociedade.

Em nosso trabalho temos alcançado algumas conquistas que nos preparam para essa incursão profunda em nossa problemática concreta fundamental. Temos prescindido quase absolutamente da cenografia e dos efeitos de luzes e outros recursos puramente técnicos por duas razões: porque vivemos em um meio subdesenvolvido e somos no sentido exato um teatro pobre. Em segundo lugar porque cremos que o teatro é uma maneira de sair da servidão dos meios mecânicos e massivos de comunicação. Não se trata de prescindir desses meios, senão de marcar claramente uma fronteira que se tende a apagar, a fronteira entre a comunicação direta de homem a homem por meio da linguagem oral e gestual, da informação propriamente dita. Aquelas formas de comunicação existem, estão vivas entre nossos povos subdesenvolvidos, há de estudá-las, usá-las e mostrar o problema da incomunicação com os exploradores, de incomunicação definitiva, cujas causas não estão nas palavras gastas ou desprestigiadas, senão na oposição de interesses vitais.