

Dramaturgia de testimonio – o desvelamento de uma possibilidade,

Luiz Carlos Checchia¹¹³

Resumo: O ensaio apresenta proposta de diálogo entre a literatura de testimonio e a dramaturgia engajada brasileira, sobretudo, aquela desenvolvida pelo chamado teatro de grupo.

Palavras-chave: Teatro, Teatro Engajado, Literatura de testimonio, dramaturgia, teatro de grupo.

Abstract: This paper presents dialogue proposal between the testimonio literature and engaged Brazilian drama, especially the one developed by the group theater.

Keywords: Theater, engaged theater, testimonio literature, drama, theater group.

Veterana – Ninguém vai falar? Ninguém vai protestar?
Veterano – A verdade tem que ser dita nem que seja feia,
nojenta e maldita
O passado tem que ser passado a limpo
Quem lutou? Quem Morreu?
O que foi que realmente aconteceu?
César Vieira (*A cobra vai fumar*).

Uma voz latino-americana: a literatura de testimonio

A segunda metade do século XX assistiu ao esforço dos EUA em ampliar sua influência sobre todo o continente americano, utilizando-se, para isso, de diversos expedientes, inclusive o financiamento e o apoio às mais violentas ditaduras militares. No bojo da história de uma América Latino-americana que tentava superar todas as adversidades impostas por um longo processo de colonização e exploração por parte das grandes metrópoles europeias e, depois, do imperialismo estadunidense, surgiram as lutas de resistência e libertação desses povos. Realidade semelhante ocorria também em países africanos e asiáticos, que, junto aos países latino-americanos, eram conhecidos como terceiro mundo. As formas de resistência e de luta incluíam também ações no universo da arte, por meio da música, da literatura, do teatro, das artes plásticas e outras expressões mais. É nesse contexto em que passam a ser realizados, na importante Casa de las Américas, no final dos anos de 1960, os debates em torno de uma forma literária¹¹⁴ surgida entre autores e autoras oriundos da América

¹¹³ Luiz Carlos Checchia, integrante da Cia Teatro dos Ventos, atuando nas funções de diretor e dramaturgo; historiador e mestrando em Ciências Humanas no Diversitas, Núcleo Interdisciplinar da FFLCH-USP.

¹¹⁴ Utilizamos aqui, e também quando abordarmos o sujeito histórico teatro de grupo ao conceito apresentado por Raymond Williams, em *Cultura* (2000), para quem, grosso modo,

Latina. Essa forma, em linhas gerais, caracterizava-se, no concernente em seu aspecto político e de denúncia a uma possibilidade de ser a voz daqueles que não podiam ou que não puderam escrever suas experiências; e, por fim, à escrita em caráter quase jornalístico, mas sem abrir mão da preocupação estilística com a obra, garantido seu valor estético. Essa prática literária recebeu, em 1970, como conclusão dos debates realizados, o nome de *literatura de testimonio*.

A *literatura de testimonio* assumiu um papel preponderante nas lutas sociais e políticas durante os anos de 1970 e 1980; e, por meio dela, foi possível não apenas recuperar e evidenciar as experiências de pessoas e povos submetidas a diversas formas de opressões, mas também, e sobretudo, colocar essas situações em uma perspectiva histórica, suscitando e mantendo debates e análises críticas a seu respeito. É inevitável associar a *literatura de testimonio* ao pensamento de Walter Benjamin exposto em seu texto *Experiência e pobreza* (1993): a ação de escrever artisticamente os relatos das lutas e das resistências de pessoas e povos subjugados, explorados e expropriados é uma ação que busca evitar que a experiência humana seja tragada pela pobreza de experiência que acompanha a barbárie engendrada nas contradições da modernidade e da cultura burguesa. O esforço empreendido na realização de uma obra de *testimonio* transcende apenas o registrar uma experiência ou condição de indivíduos isolados, para alcançar o objetivo de revelar e resistir à naturalização da barbárie. A *literatura de testimonio* é, de certa maneira, uma literatura das *ausências*, no sentido que Boaventura Souza Santos (1997) confere ao termo, e ainda segundo o intelectual português, abre o campo da disputa política às *emergências* de nosso continente, sua história e cultura, colocando-os no embate pela partilha do sensível comum.

Um teatro engajado no Brasil

Há uma longa tradição de um teatro engajado no Brasil, que em suas feições modernas remontam a, pelo menos, 1958, com a montagem, no Teatro de Arena, de *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, e está profundamente analisada por pesquisadores e pesquisadoras como Iná Camargo Costa, Fernando Peixoto, Roberto Schwarz e Marcos Napolitano, e entre os seus nomes mais significativos encontram-se Vianinha, Boal e Guarnieri. Atualmente, essa tradição se expressa, sobretudo, pela forma *teatro de grupo*. Uma resposta de artistas e técnicos excluídos do

o conceito de forma pode ser entendido correspondendo a formações sociais e históricas carregadas das contradições de seu contexto.

desenvolvimento do teatro-mercadoria em terras brasileiras, o teatro de grupo tem seus primórdios nos anos de 1970, mas é nos anos de 1990 que suas feições atuais consolidaram-se, levando em questão não apenas o que tange os aspectos poéticos e técnicos que lhes são inerentes, mas, sobretudo, seus aspectos políticos, que se expressam tanto nos temas levado à cena por muitos grupos como, e principalmente, na organização dos processos de produção, momento em que seus participantes assumiram – da forma como aponta Walter Benjamin em seu clássico texto *O autor como produtor* (1997) – a disputa pela produção de sua arte. Ainda que singrando nas desfavoráveis águas do capital, portanto carregada de contradições, a forma *teatro de grupo* tem se mantido como espaço de criação estética e resistência política, ainda que não tenha consigo levar adiante conquistas acerca da democracia econômica, conquistando, quando muito, a criação de alguns poucos editais por parte do poder público. O teatro de grupo tem mantido, ainda, um intenso fluxo de pesquisas estéticas e técnicas e de trocas de informação, tanto entre os grupos quanto destes com o público em geral, por meio de seminários, encontros, fóruns, publicações etc. Tanto por seu potencial criativo e engajado, quanto pela práxis da pesquisa e divulgação, acreditamos ser o *teatro de grupo* o local privilegiado – ainda que não exclusivo – para o diálogo entre o teatro engajado e a *literatura de testemunho*. Não acreditamos que um possível diálogo entre *literatura de testemunho* e dramaturgia engajada seja uma aproximação artificial ou estéril: tanto o engajamento das artes no Brasil quanto a definição de *Literatura de testemunho* surgem no mesmo contexto de críticas e lutas contra as várias formas de opressão no então chamado terceiro mundo, sobretudo na América Latina.

Dramaturgia de Testimonio. Uma aproximação possível. E talvez necessária.

Os princípios da *literatura de testemunho* quando levados à cena ampliam a dimensão sensível da experiência apresentada, aprofundando o laço que une personagens, suas situações vividas e o público. Essa dimensão sensível não diz respeito à catarse aristotélica – pela qual haveria uma identificação acrítica entre *personagem x público* – mas promoveria uma identificação crítica entre as *condições às quais tanto as personagens quanto o público estão submetidas* nos dois contextos, compreendendo o estético e o social. Aproximar a *literatura de testemunho* à dramaturgia constituiria, se possível, uma *dramaturgia de testemunho*, possibilitando a

ampliação do repertório de dramaturgistas engajados; ampliando, ainda, o campo de experiências e pesquisas na dramaturgia de esquerda dentro do movimento de teatro de grupo, envolvendo coletivos, grupos e artistas.

Pensar a possibilidade de uma dramaturgia que possa ser identificada com a *literatura de testimonio* não significa o simples deslizamento dos princípios e pressupostos desta para aquela. É preciso maior análise e debate acerca de características inerentes ao teatro que precisam ser pensadas numa *dramaturgia de testimonio*, tal como a duração de um espetáculo; as delimitações narrativas, muito mais enxutas num texto teatral do que em um romance; a utilização de recursos técnicos como iluminação, cenários e figurinos para a composição narrativa e o diálogo com os gêneros e modalidades especificamente teatrais. Todos esses aspectos precisam ser avaliados com profundidade para que possa ser definido um conceito claro e satisfatório de *dramaturgia de testimonio*. Isso significa que seriam necessários debates, estudos, análises e muita experimentação para a delimitação desse conceito, produzindo, assim, um volume de conhecimento que por si só já justificaria tamanho esforço de aproximação.

Não estamos, evidentemente, propondo algo novo, o que estamos chamando de *dramaturgia de testimonio* já é uma realidade: espetáculos como *A cobra vai fumar*, que conta a situação dos soldados brasileiros que serviram a Força Expedicionária Brasileira durante a Segunda Guerra Mundial, montada pelo Teatro Popular União e Olho Vivo, ou *Máquinas paradas*, da Cia. Teatro dos Ventos que narra a histórica greve de Osasco e, ainda, *Ser tão ser: narrativas de outra margem*, do grupo Buraco d'Oráculo, que recolhe testemunhos diversos para contar a vida nos "sertões urbanos" das periferias da cidade de São Paulo, se utilizam de testemunhos de participantes desses processos históricos para compor suas dramaturgias. Portanto, não estamos propondo algo novo, mas constatado uma tendência que parece cada vez mais consolidada dentro do movimento de teatro de grupo. Todavia, ao constatar essa tendência, percebe-se que ela ainda não foi nem reconhecida nem debatida, ficando, ainda, apenas como uma tendência não intencional de artistas e grupos.

Promover o debate acerca da delimitação do conceito de *dramaturgia de testimonio* permitiria ampliar sua potência estética e poética, aprofundar sua eficácia enquanto ação política e construir novas possibilidades dentro desse campo dramaturgício, provocando novos estudos, novas experiências, novas possibilidades. Boaventura Souza Santos propôs,

em seu texto *A queda do Angelus Novus* (1997), que refletimos sobre a necessidade de elaborarmos uma nova teoria da História para esses nossos tempos obscuros¹¹⁵, que dê conta de alertar a humanidade dos assombros provocados no presente e no passado e que nos faça perceber que o ocorrido não ocorreu pela inevitabilidade dos processos históricos, mas por escolha de seus agentes, e, assim sendo, podemos optar e lutar por outras consequências históricas, fazer outras escolhas. Da mesma forma como propôs Boaventura, para a questão da História, propomos aqui uma nova percepção dramaturgica sobre um teatro já realizado acerca das histórias de pessoas e de comunidades e de suas condições sob a barbárie do nosso tempo; intensificar a exposição de tais histórias para aproximar público e personagens por meio do reconhecimento das condições materiais e subjetivas impostas pelo capital compartilhadas por todas as gentes das classes subalternas. Para explicitar esse contexto, é sempre preciso um teatro que “[...] empregue e suscite pensamentos e sentimentos que ajudem a transformação desse mesmo contexto” (BRECHT, 1997, p. 197). Acreditamos que uma possível *dramaturgia de testimonio* seria um instrumento a mais nesse processo de transformação.

¹¹⁵ Tempo de subjugação da humanidade aos desregramentos da economia capitalista, de passeatas nas grandes avenidas brasileiras a pedir por “intervenção militar”, eufemismo pós-moderno para “golpe militar”, e de intenso processo de formação de uma cultura neopentecostal, colocando abaixo a laicidade do Estado.

Referência bibliográficas

ANDRÉ, Rina Landos Martínéz. *La literatura de testimonio y la crítica*. Disponível em <cpd1.ufmt.br/meell/arquivos/artigos/32.pdf >

_____. *El testimonio. Roque Dalton y la representación de la catastrofe*. Tese de doutorado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2002.

BENJAMIN, Walter. “Experiência e pobreza”, in: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

_____. “O autor como produtor”, in: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

BRECHT, Bertolt. “Pequeno órganon para o teatro”, in: *Teatro dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

COSTA, Iná Camargo. “Teatro e revolução nos anos 60”, in: *Sinta o drama*. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.

EAGLETON, Terry. *A ideia de cultura*. São Paulo: Edunesp, 2000.

GARCIA, Victoria. *Testimonio literario latinoamericano, una reconsideración histórica del genero*. Disponível em <www.filo.uba.ar/contenidos/carreras/letras/.../investigacion10.pdf >

NAPOLITANO, Marcos. “A arte engajada e seus públicos (1955/1968)”, in: *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, n. 28, 2001.

SANTOS, Boaventura Souza. “A queda do Angelus Novus”, in: *Novos Estudos SEBRAP*. N.º 47, março de 1997. Disponível em <http://novosestudos.uol.com.br/v1/files/uploads/contents/81/20080626_a_queda_do_angelus_novos.pdf>

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O local da diferença, ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Ed 34, 2005.

SCHWARZ, Roberto. “Cultura e política, 1964 – 1969”, in: *As ideias fora do lugar*. São Paulo: Penguin & Cia. das Letras, 2014.

WILLIAMS, Raymond. “Base e superestrutura na teoria da cultura marxista”, in: *Cultura e materialismo*. São Paulo: Edunesp, 2005.

_____. *Cultura*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.