



Teatro e história: um jogo de vice-versa

Theater & History: a game of vice versa

Profa. Ms. Lucirene Aparecida Carignato, UniABC
Graduanda em História e Pesquisadora em Iniciação Científica, Queila
Cristiane de Lima Rodrigues, UniABC

Resumo: A partir do movimento artístico denominado *Novo Teatro* ou *Teatro Independente*, surgido na *América Latina* no final dos anos 50, este artigo discute a relação das criações teatrais, dos grupos engajados nesta proposta, com o contexto em que estão inseridos, tomando como exemplo uma das experiências desenvolvidas pelo grupo colombiano *Teatro Experimental de Cali* – TEC, com base no texto **La Autopsia**, de Enrique Buenaventura, procurando a investigação de uma *história não oficial*.

Palavras chave: América Latina, História, Novo Teatro, TEC.

Abstract: From the artistic movement called New Theater, created in Latin America in the late 50's, this article aims to discuss the relationship of theatrical creations engaged in this proposal with the context in which they are inserted, , taking as an example one of the experiences developed by the Colombian theater group *Teatro Experimental de Cali* – TEC, based on the text **La Autopsia**, by Enrique Buenaventura, pointing out the investigation of a non-official history.

Keywords: Latin America, History, New Theater e TEC.

Introdução

Este artigo se propõe a promover um diálogo, a nosso ver, possível e fecundo, entre história e teatro, apresentando a reflexão sobre um movimento teatral surgido na América Latina a partir de finais de 1950, denominado Novo Teatro ou Teatro Independente e cujas bases se relacionam diretamente com a história, particularmente a latino-americana.

As argumentações aqui apresentadas estão inseridas no contexto mais amplo de uma pesquisa em desenvolvimento que estuda os fundamentos desse teatro e seus desdobramentos através de duas, dentre tantas, de suas mais significativas experiências, a saber: o Teatro Experimental de Cali (TEC), na Colômbia, e o Teatro Popular União e Olho Vivo (TUOV), no Brasil. No entanto, as limitações que a extensão de artigo impõe, nos obriga a optar por

apenas uma dessas experiências, o TEC, que é aqui retratado de forma resumida a fim de ilustrar apenas a reflexão proposta. Lamentavelmente, um aprofundamento maior, sempre necessário, não nos foi possível.

Vale lembrar também que a abordagem feita aqui à experiência do Teatro Experimental de Cali se resume, de momento, à análise de seu texto, ficando sua estética e sua dinâmica propriamente teatral, como a criação coletiva, o espaço de cena e a interatividade com o público entre outros aspectos, apenas levemente assinalados no contexto mais geral do Novo Teatro. Enfatizamos, porém, seu caráter político de denúncia e de engajamento social.

É importante salientar que a pesquisa em questão, desenvolvida como trabalho de conclusão de curso (TCC) e como Iniciação Científica na Universidade do Grande ABC (UniABC), vincula-se ao curso de História e apresenta forte reflexão sobre a base documental na qual se sustenta o trabalho do historiador, por meio de uma ampla e constante revisão do papel do documento, aqui entendido como a própria dramaturgia. Por isso mesmo, destacamos também um enfoque nesse tópico, além de um necessário esclarecimento sobre as concepções de História que nos embasam.

Outras histórias, outros sujeitos

Tratar o termo história no seu plural tem o significado de atentar para um conceito que queremos esclarecer desde já: o de que toda prática social é sempre múltipla, contraditória, diversa, permeada de idéias e interesses conflituosos, cujas forças em debate vão definindo a cada momento uma certa hegemonia de uns sobre os outros. Também as memórias que se cristalizam num determinado processo se tornam, algumas delas, hegemônicas e totalizantes, escamoteando ou apagando, por força das lutas políticas, as outras memórias, num processo de ocultamento, mostrando que a luta de classes se dá tanto na realidade concreta dos homens, quanto no ato do seu registro, no ofício mesmo da historiografia. Atingir essa multiplicidade e evidenciar essas várias facetas do processo histórico é a base do debate que queremos travar aqui.

Portanto, não concebemos a noção de uma história única, configurada numa visão oficial e validada nos meios acadêmicos, como versão inequívoca dos acontecimentos, o que seria renegar a uma invisibilidade as experiências históricas não incluídas nessa oficialidade e cuja memória nem sempre é perpetuada. Ao contrário, queremos salientar as outras histórias, tão possíveis quanto a versão oficial, com seus projetos e anseios, evidenciando sua existência e legitimidade, na intenção de recuperar-lhes um espaço na memória social, na busca de uma visibilidade concreta e histórica.

(...) Imaginamos que a história é a experiência humana e que esta experiência, por ser contraditória, não tem um sentido único, homogêneo, linear, nem um único significado. Dessa forma, fazer história como conhecimento e como vivência é recuperar a ação dos diferentes grupos que nela atuam, procurando entender por que o processo tomou dado rumo e não outro; significa resgatar as injunções que permitiram a concretização de uma possibilidade e não de outras (VIEIRA et al, 2004, p. 11).

Falar de uma única história é esvaziar de conteúdo as várias propostas não contempladas por uma visão oficial, é não reconhecer as diversas experiências sociais contidas nos processos históricos, é ignorar que, como nos lembra Walter Benjamin: “A História é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de agoras” (BENJAMIN, 1993, p. 229).

É por esta concepção que entendemos como importante e necessário resgatar a história do Novo Teatro como uma dessas outras histórias que devem emergir do cenário latino americano, a fim de pintar-lhe a realidade com as cores da multiplicidade e da singularidade que caracterizam todas as experiências humanas. Na noite escura da historiografia latino americana, queremos crer que nem todos os gatos são pardos.

Esta perspectiva nos remete também à discussão dos sujeitos históricos enquanto os grandes artífices desse processo, os construtores da história, entendidos como todos os homens que, nas experiências socialmente compartilhadas, vão significando suas vidas em complexas teias que envolvem questões materiais e simbólicas e constroem uma consciência enquanto

sujeitos sociais. A ação que vão imprimir no mundo está contida nesse significativo emaranhado social e está permeada pela possibilidade da mudança, da escolha, da opção frente à sociedade que se lhes apresenta.

Buscar no processo histórico de nosso continente os sujeitos históricos que o constituem revela em nós o desejo de valorizar sua experiência e ouvir suas vozes no intuito de dialogar com elas, de resgatar seus projetos e estabelecer, nós mesmos, um caminho de mudança, como agentes que somos de nosso próprio tempo.

Documento: Verdade ou construção?

Ao longo da história, a humanidade tem deixado um legado de experiências, as quais têm como pressuposto processos históricos responsáveis pelo movimento e pelos desdobramentos da sociedade. Deste processo resultam vestígios, marcas deixadas pelo homem ocasionalmente ou pela necessidade mesma de registrar estes acontecimentos e vivências, de modo a preservar a própria história e, ao mesmo tempo, evidenciar o ato da existência que é fazer parte dela.

Sabemos que para o historiador o documento é a ferramenta essencial de seu trabalho, a fonte que nos permite chegar ao sujeito histórico de um determinado momento. É ele que revela a experiência humana nas suas múltiplas formas, registradas intencionalmente ou ao acaso, através de objetos (utensílios e artefatos criados pelo homem em geral), signos, formas de vida, formas de arte, palavras faladas ou escritas. No entanto, nem sempre essa concepção esteve presente no fazer história.

O conceito atribuído a *documento* foi, durante muito tempo, o positivista, que o reconhecia prioritariamente na sua forma escrita e pelo viés da oficialidade institucional, pressupondo-lhe, assim, certo grau de erudição. Fora disso, nada ou quase nada, era confiável ou digno de muita seriedade. Aliás, o próprio termo *documento* atribuído aos registros históricos lhes reduz a abrangência e só reconhece como relevante aquilo que está “documentado”, ou seja, transformado num código de conhecimento, já habilitado por alguns

homens que o vêem como tal, numa escolha arbitrária. O não documentado, o não escolhido fica, assim, fora da história, não faz parte dela.

Essa herança positivista, que vem desde o século XIX com o estabelecimento da história como ciência, acabou por definir determinados documentos, e conseqüentemente determinados acontecimentos (melhor denominados fatos) como absolutos e inquestionáveis, possuidores de uma verdade intrínseca:

Os fatos falam por si e o que pensa o historiador a seu respeito é irrelevante. Os fatos existem objetivamente, em si, brutos, e não poderiam ser recortados e construídos, mas sim apanhados em sua integridade, para se atingir a sua verdade objetiva (...) (REIS, 2006, p. 13 e 14).

Nesta perspectiva, do documento que possui a verdade, se extrai o fato puro, objetivo, cuja verificação fiel representa o real vivido pelos homens. O documento como valor de prova científica na busca da verdade histórica, dita a verdade, fala por si e não admite a inserção pessoal do historiador. A única preocupação era com uma pretensa autenticidade, cuja atribuição se vinculava na maioria das vezes ao seu caráter institucional.

Evidentemente, e ainda bem, esta não é a única forma apresentada para a compreensão dos percursos históricos. A partir da *Escola dos Annales*, a concepção de história, abarcando toda a experiência humana, amplia também a noção de documento e todo e qualquer registro dessa experiência passa a ser visto como expressão autêntica da história e, portanto, portador dos conflitos, interesses e contradições dos homens, a própria luta de classes emergindo de cada registro humano. Este conceito ampliado de documento é o que nos interessa.

Nessa nova abordagem a relação do historiador com o documento se modificou. Se na visão anterior o distanciamento do historiador em relação ao documento era uma premissa, agora o diálogo se impõe. O documento, embora carregue uma voz que lhe é intrínseca, que ecoa desde sua procedência como registro histórico, também responde às perguntas que o historiador lhe faz a partir de seu lugar. Assim se estabelece uma ligação que

permeia o presente e o passado, por onde se problematiza a história. Ou seja, o historiador não vai ao passado de forma neutra, impunemente, a passeio; nem, tampouco, o documento grita verdades desde seu lugar. Ambos interagem em função de alguma questão que, ainda vigente no presente, se projeta desde o passado.

A intervenção do historiador que escolhe o documento, extraíndo-o do conjunto de dados do passado, preferindo-o a outros (...) depende da sua própria posição na sociedade de sua época (...). O documento não é inócuo. É, antes de mais nada, o resultado de uma montagem (...) da história, da época, da sociedade que o produziram (...) (LE GOFF, 1996, p. 547).

Dessa forma, a própria escolha do documento por si só significa uma intervenção do historiador nesse passado, buscando nele o que lhe interessa e não um real monolítico pretensamente inquestionável. Da mesma forma, o documento, ainda que escolhido, traz muitas vezes mais do que o esperado, porque é resultado de sua época e representante de vozes e valores de outrora.

A ampliação e revisão do conceito de documento trouxe para o historiador, no intuito de abarcar essa grande experiência humana, uma diversificação quanto à investigação histórica, fazendo-o lançar mão de outras formas de expressão social, antes impensáveis de serem tomadas como objeto de estudo histórico. Falamos de outras linguagens criadas socialmente pelos homens como a literatura, a música, a pintura, o teatro, as fotos, o cinema – até então não habilitadas como documento histórico por serem portadoras de uma subjetividade que se pretendia indesejada. Mas é também por isso, e às vezes até por causa disso, que tais linguagens são hoje utilizadas na investigação histórica, pois, por sua amplitude, nos permitem acessar a mesma experiência humana por outro viés.

A proposta que trazemos aqui vem ao encontro dessa postura. Entender a dramaturgia, nesse caso o Novo Teatro latino americano, como uma outra linguagem através da qual é possível fazer a leitura de um momento histórico implica em admitir-lhe um caráter de documento, no sentido que acabamos de lhe atribuir: um registro autêntico tanto quanto outros de uma

forma de expressão humana, que evidencia um cenário histórico, cujos sujeitos falam desde seu lugar de origem, com seus dilemas, conflitos e subjetividades, que expressam também uma luta de classes na qual estão inseridos e com quem queremos dialogar, desde nosso lugar de origem, com nossos próprios dilemas, conflitos e subjetividades, no intuito de responder a questões que nos afligem em nosso presente.

Em outras palavras, e isso vale a pena reforçar, o que queremos dizer é que a utilização de linguagens diferenciadas como a do teatro na análise histórica não é gratuita ou exótica. Ela implica na compreensão de que as relações de dominação e subordinação permeiam toda e qualquer forma de vida, os aspectos culturais como um todo. Dessa forma, estudar uma forma de teatro popular na América Latina significa ver nela um campo de disputa social e política que, no limite, permite-nos enxergar através dela, todo um processo histórico.

O uso dessas linguagens nos coloca também questões novas que nos remetem mais uma vez ao fazer história. Como estabelecer relações entre a História e a Literatura, a História e o Cinema, a História e o Teatro? Como ler, por novos códigos, um processo histórico, habilitando-os como documentos possíveis? Como, em nosso caso, refletir sobre a linguagem teatral com toda a sua força dramática de cena sem reduzir-lhe ao texto escrito, caindo na armadilha da mesmice?

Trabalhar com um conjunto tão diversificado de registros, sendo um campo ainda pouco explorado, tem levado o historiador a abrir a própria trilha. Isto exige, além da ousadia, de um certo espírito de pioneirismo e de uma disposição de 'quebrar a cara', uma reavaliação da prática da interdisciplinaridade (VIEIRA et al, 1998, p. 25 e 26).

Embora haja mais perguntas que respostas nesse processo (até porque a resposta não existe previamente mas sempre é construída no fazer-se do ofício do historiador), queremos crer que vale a pena ousar nesse caminho quase desconhecido ainda e, no diálogo com outras áreas, pensar conceitos e práticas para reelaborá-los no fazer-se da pesquisa, sob a

compreensão de que o instrumental conceitual e empírico de que lançamos mão não está sempre dado, mas é, ele também, construído historicamente.

Em busca da utopia

Há quase um consenso em função de uma visão tradicional e, às vezes até pejorativa, de que o historiador lida com o passado. Ou, melhor dizendo, que ele lida com o passado, mas com o objetivo do presente, afinal, nossas investidas num tempo remoto têm a função de trazer luz para a compreensão dos tempos atuais. Essa visão carrega o perigo de se pensar a história como um processo de avanço linear e causal, através do qual o historiador vai buscar no passado a justificativa do presente, subentendendo (quase declarando) que a realidade atual é consequência inevitável das configurações dos tempos idos.

Essa visão casuística puxa o fio do tempo ilusoriamente desde um passado estanque e determinado para “entender” o hoje, como se isso fosse possível. Mas o presente já está lá, embutido nessa viagem para o outrora, só necessitando ser justificado, e é ele quem direciona o fio num movimento inverso. O trecho a seguir da obra **A Náusea**, de Jean-Paul Sartre, nos parece que ilustra bem esse raciocínio:

Viver é isso. Mas quando se narra a vida, tudo muda; simplesmente é uma mudança que ninguém nota: a prova é que se fala de histórias verdadeiras. Como se pudesse haver histórias verdadeiras; os acontecimentos ocorrem num sentido e nós os narramos em sentido inverso. Parecemos começar do início: ‘Era uma bela noite de outono de 1922. Eu era escrevente em Marommes’. E na verdade foi pelo fim que começamos. Ele está ali, invisível e presente, é ele que confere a essas poucas palavras a pompa e o valor de um começo. ‘Eu estava passeando, saíra do vilarejo sem perceber, pensava em meus problemas de dinheiro’. Essas frases, tomadas simplesmente pelo que são, significam que o sujeito estava absorto, deprimido, a cem léguas de uma aventura, exatamente nesse tipo de estado de espírito em que se deixam passar os acontecimentos sem vê-los. Mas o fim, que transforma tudo, já está presente. Para nós o sujeito já é o herói da história. Sua depressão, seus problemas de dinheiro são bem mais preciosos do que os nossos: doura-os a luz das paixões futuras.

E o relato prossegue às avessas: os instantes deixaram de se empilhar uns sobre os outros ao acaso, foram abocanhados pelo fim da história que os atrai, e cada um deles atrai por sua vez o instante que o precede: 'Era noite, a rua estava deserta'. As frases são lançadas negligentemente, parecem supérfluas; mas não caímos no logro e as deixamos de lado: é uma informação cujo valor entenderemos depois. E temos a impressão de que o herói viveu todos os detalhes dessa noite como anúncios, como promessas, ou até mesmo de que vivia somente aqueles que eram promessas, cego e surdo para tudo que não anunciava a aventura. Esquecemos que o futuro ainda não estava ali: o sujeito passeava numa noite sem presságios, que lhe proporcionava de cambulhada suas riquezas monótonas, e ele não escolhia.

Quis que os momentos de minha vida tivessem uma seqüência e uma ordem como o de uma vida que recordamos. O mesmo, ou quase, que tentar capturar o tempo (SARTRE, 1986, p. 67 e 68).

O texto não fala propriamente do ofício do historiador, mas faz uma reflexão sobre o ato da narrativa da vida do herói da obra em questão, recordando-a. De forma magnífica vai mostrando como o trajeto dessa lembrança é pautado pelo fim que já se conhece e que organiza o tempo e as coisas a serem lembrados, abocanhando-os desde o seu lugar. É o que fazemos quando vamos ao passado para "entender" o que acontece no mundo de hoje.

Queremos inverter essa lógica. O presente, acreditamos, deve ser sim o fio condutor de nossa investigação histórica, não para ver o que é, mas o que não é, o que não se concretizou e que nos chega ainda como inquietação. Ir para o passado não com a cristalização do presente, mas com a sua problematização, deve nos servir para não nos esquecermos de que o futuro ainda não estava lá. Como, aliás, não está agora, a não ser como perspectiva da ação dos homens na luta de classes na qual estamos inseridos hoje e cujo desfecho depende da relação de forças que se estabelece no interior dessa luta, dentro do tecido histórico.

Nessa perspectiva de constante construção da vida e da história pelos homens que compartilham essa experiência há uma proposta de intervenção

possível e necessária na realidade, na busca de um mundo melhor. Estabelece-se aqui o compromisso social do historiador, inevitável, imprescindível a nosso ver.

Não podemos e nem queremos esquecer que a significação que damos ao passado é sempre uma tarefa do presente que, portanto, é mutável e permeada dos interesses do momento em que é produzida. Para nós, o objeto do historiador, o documento que ele escolhe, o passado que ele quer desvendar são denunciadores de suas preocupações contemporâneas.

É por isso que o fato de buscar na experiência do Teatro Novo, com sua linguagem estético-política de resistência, uma outra e possível história da América Latina (apenas uma das muitas) nos flagra justamente nessa postura de ver na história um caminho político de mudança e de construção, sempre socialmente compartilhada, de um futuro melhor.

Que significado tem trabalhar o presente quando, tradicionalmente, se diz que o historiador não analisa o presente e sim o passado?

Para muitas correntes, voltar-se para o presente significa tomá-lo como objeto de estudo e ainda, numa visão linear de tempo, considerá-lo mero desdobramento do passado no qual já estava, de certa maneira, inscrito.

Quando discutimos a questão, a nossa abordagem é diversa: seguramente é muito mais do que só falar de temas atuais. Propomos a construção de um olhar político, segundo o qual o tempo presente é uma dimensão que nos impulsiona, não importando o tema escolhido ou o tempo histórico (mesmo remoto) em que situamos a nossa investigação. E mais: orienta-se para o futuro, já que a nossa perspectiva é a de transformar este presente e nossa inspiração é a vontade de buscar a utopia. (...) Para o historiador é difícil fazê-lo. Não fomos e não somos treinados para isso. (...) Inverter a relação passado-presente e transformá-la em presente-passado e presente-futuro é um desafio muito grande (FENELON et al, 2000, p. 11 e 12).

Não resta dúvida de que o desafio é enorme. No entanto, cremos que efetivamente o tempo presente nos impulsiona de tal maneira com suas demandas, que não nos resta outra coisa que aceitar esse desafio.

Novo Teatro

Quando nos propomos a discutir os desdobramentos históricos, esta ação acaba por revelar uma concepção que faz da história algo questionável, ou seja, não a enquadra no terreno das “verdades” absolutas, mas a coloca num âmbito de percepção destes processos a partir de diversos pontos de vista. Adotado este entendimento, podemos considerar a participação coletiva na constituição desta história, apresentando então, a noção de *sujeitos históricos* que precisam ser compreendidos numa relação dialética, de modo que, ao mesmo tempo em que são formulados por esta história, são também os construtores dela.

Em muitas discussões que se referem à América Latina é comum encontrarmos em seu conteúdo uma percepção sempre relacionada aos problemas do continente, evidentemente que isto não ocorre sem razão, pois estes são decorrentes das contradições da realidade latino-americana, que carrega em seu arcabouço histórico uma série de acontecimentos que nos remetem a inúmeras dificuldades. Portanto, não podemos ler a história desta América apenas pela ótica da dependência e subordinação, reduzindo-a a um espaço de passividade. Isto porque, em primeiro lugar, não é verdade e também porque, dessa forma, estaríamos contribuindo para perpetuação de uma história que faz uso da ideologia¹ a fim de classificar os homens e suas ações dentro de uma escala de valores.

Esta maneira de ver os fatos pressupõe uma oficialidade, a qual determina o que pode ser considerado história e o que deve ser encerrado na gaveta do esquecimento, de modo que, esta escala de valores tem a função de enaltecer a história de “grandes personagens” e desqualificar as ações de participação coletiva, as quais são freqüentemente abolidas de seus registros. Fato que não ocorre ao acaso, mas faz parte de um plano estratégico para manutenção da ordem estabelecida, onde tudo já tem o seu lugar e nada pode ser modificado, sob a justificativa de seguir a ordem “natural” da vida.

Ironicamente, é nesta estrutura bem elaborada e aparentemente intransponível que vão se criar mecanismos a fim de ampliar as percepções acerca dos desdobramentos históricos, de modo a, identificar essa história

também como uma construção. No contexto latino-americano, por exemplo, muitas são as formas de organização que surgem com intuito de resistir a essa ordem, seja no âmbito social, político ou cultural, configurando-se numa tentativa de constituir-se enquanto continente e evidenciando uma América, que embora ao longo da história tenha sido colonizada, explorada, desqualificada etc., não se conformou submissa, reagindo aos interesses dos colonizadores, dos conservadores, dos liberais, dos ianques e seus financiados ditadores, latinos puramente por falta de opção.

No final dos anos 50, dentre estas diversas organizações de luta, vamos encontrar um movimento que está se constituindo na América Latina, denominado *Novo Teatro* ou *Teatro Independente*, criado por grupos de artistas latino-americanos que compreendem a arte como um meio de intervenção e crítica social. Neste momento, a produção teatral latino-americana ainda está fortemente vinculada à reprodução categórica de obras artísticas estrangeiras, deixando clara a idéia de colonização cultural. Esta não pode ser tratada como um aspecto isolado, mas sim como parte de um projeto de dominação mais amplo, no qual estão inseridos também aspectos econômicos, sociais e políticos. Portanto, o advento do *Novo Teatro*, não se configura apenas como um processo de ruptura com o modelo teatral burguês, mas ao fazê-lo, evidencia a necessidade de rompimento, sobretudo, com a ordem social vigente.

Para tanto, este movimento utiliza-se da cena teatral para discutir e refletir a respeito da realidade latino-americana, por meio: da elaboração de uma dramaturgia nacional, em busca de resgatar as tradições e uma outra história desta América feita anônima pela concepção oficial; do engajamento político, ao fazer do teatro espaço para discussão, posicionamento e reivindicação de uma “América para os, de fato, americanos”; e também via criação coletiva, sendo esta um meio de produção que vislumbra a possibilidade de ações coletivas dentro e fora do teatro; estes aspectos são ainda acompanhados pela formulação de um teatro popular, caracterizado por transformar diferentes locais em espaços cênicos e fazer destes, ambientes

propícios para discussão dos problemas do povo, com a participação, efetiva, deste povo.

O Novo Teatro vem com uma perspectiva popular (...) esmera-se em recolher na história e na exigência dos diferentes grupos documentos que depois serão trabalhados dramaticamente e devolvidos ao povo na forma teatral. (...) As obras pertencentes a esse movimento serão testemunho vivo dos problemas e aspirações do povo; nelas se questiona os acontecimentos que afetam a comunidade (MAGIOLLO, 2006, p.12).

Para melhor compreendermos o que significou e ainda significa este movimento artístico no continente, faremos uma breve análise de cada um destes itens. Para tanto, iniciaremos investigando a idéia da construção de uma dramaturgia nacional. Como já foi dito, a reprodução de modelos artísticos é uma constante neste momento; isto se dá muito em função da desqualificação da identidade latino-americana em detrimento da exaltação do que é importado e imposto. Esta questão da identidade inaugura a concepção do *Novo Teatro*, pois é na busca por redescobrirem-se, enquanto latinos, que os artistas envolvidos neste movimento questionam a função do teatro existente. Para eles há uma necessidade urgente em se romper com os paradigmas de um teatro burguês, cuja função é apenas o entretenimento, dissociado da realidade e transformado em mercadoria.

Ao falarmos de uma dramaturgia nacional, é necessário esclarecer que não se trata de um projeto nacionalista, pautado na idéia de homogeneização da população latina, mas devemos considerar que ao mesmo tempo em que os diversos países latinos possuem suas particularidades, suas relações internas e externas também apresentam generalidades, tornando o continente um espelho de si mesmo. Nessa concepção privilegia-se a multiplicidade cultural, porém, dentro de um contexto em que os processos históricos se assemelham, culminando na idéia de que esta dramaturgia além de nacional é também continental.

A preocupação dos grupos envolvidos no movimento de teatro independente é justamente a de construir uma dramaturgia que se relacione

com a realidade histórica da América Latina. Para tanto, num processo de criação coletiva, do qual falaremos mais adiante, procuram trazer, como pano de fundo, em suas criações artísticas os desdobramentos históricos que levaram o continente latino a essa compreensão ideológica de conjunto de países pobres, subdesenvolvidos, de terceiro mundo e etc.. Convictos de que a realidade é movida por processos históricos que se constituem de forma dialética, passam a investigar as entrelinhas dessa história que se apresenta como natural nos registros e discursos oficiais.

Em linhas gerais, partindo da colonização do “Novo Mundo”, temos na história deste continente uma série de aspectos que evidenciam a idéia do fator econômico como o responsável pela depredação dos países latinos; num primeiro momento pelos europeus que viram nessas terras o pote de ouro no fim do arco-íris e encheram seus cofres até serem surpreendidos pelas “independências” em série destes países, acompanhadas pela “generosa ajuda” oferecida pelos estadunidenses aos seus queridos “irmãos americanos(?)”, com o intuito de “defenderem” seus territórios de novas tentativas de invasões européias. O curioso é que nesta ação “filantrópica” dos EUA não foi explicado que as invasões proibidas eram apenas as européias (aliás, até onde os interessava), porém as ianques estavam liberadas sob a velha e atual justificativa de “proteção da soberania” dos tais países, evidenciando uma neocolonização nos moldes capitalistas, com direito a multinacionais, empréstimos e conchavos com ditadores latinos comprados a cargo e a dólar, além da relação dual entre capital estrangeiro e classe dominante nacional.

Num trecho de seu antológico livro intitulado **As veias abertas da América Latina**, o jornalista e escritor uruguaio Eduardo Galeano, nos apresenta a síntese desta situação:

É a América Latina, a região das veias abertas. Desde o *descobrimento*² [grifo meu] até nossos dias, tudo se transformou em capital europeu, e mais tarde norte-americano e como tal tem se acumulado e se acumula nos distantes centros do poder. (...) Para os que concebem a história como uma disputa o atraso e a miséria da América Latina são o resultado de seu fracasso. Perdemos; outros ganharam. Mas acontece que aqueles que ganharam,

ganharam graças ao que nós perdemos: a história do subdesenvolvimento da América Latina (...) integra a história do capitalismo mundial. Nossa derrota esteve sempre implícita na vitória alheia, nossa riqueza gerou sempre a nossa pobreza”. (GALEANO, 2002, p.14).

Nesse embate constante e remoto descrito pelo autor, destacamos que, embora derrotadas inúmeras vezes, as forças de oposição estiveram sempre presentes na formação e no desenvolvimento de *nossa América* e vão servir de mote para elaboração desta dramaturgia latina. A resistência implícita neste movimento artístico, e como veremos a seguir, político, será evidenciada pela discussão destes processos históricos. É a partir do questionamento da “veracidade” desta narrativa (história-oficial), perpetuada em favor da ordem, que este movimento discute os acontecimentos da cena social, por meio da cena teatral, ao criar espaços de reflexão em que artistas e público compartilham da necessidade de reconstrução de uma nova sociedade. Logo, colocar a realidade latina em cena, significa mais do que contar a própria história, mas compreendê-la como um processo histórico, o qual tendo sido construído pela humanidade, pode ser também modificado por ela.

O desejo e a necessidade de mudança, implícitos no discurso das dramaturgias produzidas por grupos pertencentes a este movimento, caracterizam mais um aspecto do *Novo Teatro*, o engajamento político. Aqui se apresenta uma concepção artística muito inspirada no teatro épico de Bertolt Brecht, dramaturgo e diretor alemão (1898-1956) que “desenvolveu uma prática artística em que o teatro foi concebido como um processo de criação coletivo e como uma arma de conscientização e politização”. (MATE, 2006, p. 5). O teatro épico brechtiano é uma forma teatral adepta de uma narrativa fundamentalmente histórica, a qual, a partir de diferentes pontos de vista, busca instigar à reflexão acerca dos desdobramentos sociais ao distanciar-se da concepção ideológica da realidade como um processo natural, para compreender criticamente seus desdobramentos históricos.

Embora a teoria e a prática brechtiana concebam o fazer teatral, assumidamente, por um viés político, esta noção não se relaciona a um teatro panfletário, ou seja, que se apresenta como palavra de ordem político-

partidária; o termo político aqui empregado está atrelado à idéia de que o teatro tem como base a relação e, conseqüentemente, havendo uma relação, não se pode negar que haja também política. Partindo deste entendimento, é imprescindível destacar que o teatro brechtiano, ao se preocupar em manter uma coerência política, não se desprende da qualidade estética que esta arte pressupõe; o que significa que o teatro épico, neste contexto, apresenta claramente sua função estético-social.

Embasado na luta de classes, essa forma teatral busca evidenciar, por meio de uma relação dialética com o público, a contradição representada nas relações sociais, discutindo temas que lhe são familiares, pois pertencem à sua realidade. Para tanto, faz uso de um expediente denominado distanciamento ou estranhamento (*Verfremdungseffekt*³). Este recurso tem a função de fazer com que o espectador deixe de acompanhar passivamente os acontecimentos, e ao invés disto, reflita a respeito daquilo que está sendo teatralizado, tornando-se também participante deste evento. Segundo Walter Benjamin:

A arte do teatro épico é muito mais a de provocar o *espanto* [grifo meu] ao invés da empatia. Expressando isso numa fórmula: ao invés de se identificar com o herói, o público deve, muito mais, aprender a se admirar das relações em que vive (1985, p. 215).

Desse modo, evidencia-se essencialmente a proposta da forma épica de Brecht, que por meio do jogo teatral, transformado em jogo social, com base na constante troca de experiências, deseja tirar o indivíduo do marasmo ideológico no qual está inserido.

O *Novo Teatro* apropria-se dessa linguagem ao utilizá-la como posicionamento político. Evidentemente que isto também se dá num processo, o qual não se resume em copiar a “receita” que, inclusive, Brecht não deu, mas em compreender a formulação de seu teatro épico, considerando a realidade latino-americana. O engajamento político deste movimento configura-se na prática de um teatro revolucionário que propõe mudanças efetivas na ordem social, ao ampliar a discussão da sociedade sob o ponto de vista dos

“esquecidos” da história; ao não dar respostas, mas suscitar questões; ao evidenciar a contradição expressa na luta de classes; ao provocar no outro e em si mesmo a necessidade de ação contra a reação ideológica a serviço do capital (estrangeiro e nacional); ao defender a idéia de construção histórica; ao descortinar novos caminhos para reelaboração do contexto em que o pretexto para mantê-lo é negá-lo; ao servir como voz para denúncia, protesto e crítica social.

As primeiras características aqui apresentadas estão intrincadas à proposta de uma criação coletiva. Este aspecto do *Novo Teatro* propõe a alteração das relações dentro dos núcleos teatrais; isto significa que os papéis desempenhados pelos grupos adeptos a este movimento não se enquadram mais num modelo hierárquico, onde existe uma divisão por ordem de “importância” entre dramaturgo, diretor, ator, cenógrafo, figurinista etc., muito comum no teatro comercial, modelo teatral fortemente combatido por estes núcleos por não ter nenhuma proposta para além do mero entretenimento e retorno econômico.

Entretanto, a coletivização do fazer teatral não significa o desaparecimento das funções mencionadas, embora alguns grupos tenham feito abertamente esta opção, mas pressupõe a quebra das relações verticalizadas, transformando-as em relações horizontais; portanto, possibilita aos membros pertencentes ao grupo que desenvolvam um modo de produção no qual participem igualmente do processo criativo. É necessário esclarecer que este conceito de trabalho coletivo também abarca a participação do público, que tanto pode se dar por meio da relação estabelecida com base no conceito do teatro épico, como por meio de debates realizados com o público, promovidos por muitos destes grupos com o intuito de compartilharem a concepção dos espetáculos, também a partir dos olhares dos espectadores.

Por ser o *Novo Teatro* um movimento que busca relação direta com a própria história, esta experiência de compartilhamento das funções para criação de obras artísticas não se restringe apenas à arte teatral, mas evidentemente relaciona-se com o social, já que este mantém a mesma condição hierárquica combatida dentro dos núcleos artísticos, estabelecida por

condições decorrentes da existência de uma pirâmide social que mantém no topo uma minoria sustentada, por manter, ideologicamente, a maioria em sua base. A criação coletiva figura, então, como parte de um projeto que almeja alcançar a possibilidade de uma sociedade igualitária, na qual a noção de pertencimento instigue a participação consciente na construção dessa história em processo, fato que se evidencia na fala de Luciana Magiollo:

"(...) a quebra dentro da estrutura teatral é também reflexo da mudança de paradigmas, ou seja, há o desejo por participar das decisões políticas e sociais, de ser agente histórico (...) a estrutura da criação coletiva representa o desejo não só dos artistas, mas de boa parte das pessoas envolvidas nesse período, em participar ativamente da construção de uma nova sociedade." (2006, p. 37).

Com base no contexto apresentado, considerando a dimensão que este teatro procura alcançar, torna-se clara a necessidade da popularização destas idéias, de modo que, os artistas envolvidos nas produções teatrais de cunho político, numa proposta que associa o estético e o social, não são (e nem poderiam ser) os únicos responsáveis pela conquista e (re)elaboração desta nova sociedade; e é exatamente por conta desta percepção que o *Novo Teatro* apresenta uma proposta popular.

No capítulo intitulado: "Cultura do povo e autoritarismo das elites", pertencente ao livro **Cultura e democracia: o discurso competente e outras falas**, Marilena Chauí discute a concepção de cultura popular e cultura do povo, de modo que, em sua análise questiona se a cultura popular de fato é do povo, ou se pode estar ideologicamente classificada como sendo do povo, quando na verdade reproduz aspectos de uma cultura elitista. "(...) a noção de "popular" é suficientemente ambígua para levar à suposição de que representações normas e práticas porque são encontradas nas classes dominadas são, *ipso facto*, do povo. Em suma, não é porque algo está no povo que é do povo." (1981, p. 43). Esta discussão muito nos interessa, na medida em que abre espaço para esclarecer que o teatro popular a que nos referimos nesse estudo, não tem vínculo com a perpetuação de uma cultura elitista, mas fundamentalmente se afirma contrário à noção dessa cultura imposta,

buscando a valorização e a difusão daquilo que é vivenciado e produzido pelo povo, tendo como característica essencial a constante troca de experiências.

Partindo da discussão apresentada por Chauí e agora compactuando com as idéias do professor Alexandre Mate, é necessário fazer distinção entre o que é, de fato, popular na sua “origem, objetivos, função e natureza” e a “palavra-rótulo popular”, adotada pela indústria cultural com a finalidade de empurrar o mercado consumidor à “uma infindável catarata de produtos” e lucrar com a venda de “obras mercadoria como se fossem populares”. Segundo Mate:

(...) é função e natureza do popular (...) facilitar o acesso à arte (...). Nesse processo facilitador, fundem-se: *acessibilidade físico-geográfica* [grifo meu], donde a escolha pelos espaços abertos, públicos e itinerantes; (...) *acessibilidade temática* [grifo meu], em que tanto os conteúdos como seu modo de exposição possam ter relevância social e ser significativos e de interesse àqueles a que a obra fundamentalmente se destina; *acessibilidade na criação e apresentação das personagens* [grifo meu], sem subestimar ou superestimar o público, mas estabelecer uma relação de parceria e cumplicidade (2006, p. 5).

Considerando os aspectos aqui discutidos e mais uma vez relacionando-os à realidade social, torna-se claro que o objetivo proposto por este *Novo Teatro* (que se opõe à cena burguesa e seus modelos importados, sustentáculos da ideologia dominante e, portanto, da história-oficial) só poderia se efetivar, se a criação de uma dramaturgia nacional, numa estrutura que apóia o engajamento político por meio da criação coletiva, tivesse como foco principal uma concepção popular. E exatamente pautados por esta concepção, que muitos grupos da cena independente do teatro latino-americano propõem a popularização deste movimento de resistência, sem restrições econômicas, geográficas, acadêmicas ou étnicas. Saem eles das salas de ensaio e dos edifícios teatrais para as ruas, praças, sindicatos, favelas, associações etc., a fim de trocar experiências que possam se transformar em diferentes possibilidades de atuação coletiva dentro e fora de cena.

Após essa resumida apresentação dos conceitos do *Novo Teatro*, é importante destacar que embora o movimento tenha início, na América Latina, no final dos anos 50, as concepções e estruturas relacionadas a ele, foram se constituindo processualmente nas décadas seguintes. Dentre as inúmeras experiências que fazem parte deste contexto que vislumbra a elaboração de novas formas de se fazer e pensar teatro/sociedade, uma delas nos chama muito a atenção, dada a sua admirável produção artística e teórica repercutida em toda a América Latina, trata-se do grupo colombiano denominado *Teatro Experimental de Cali* ou simplesmente TEC.

Fundado em 1955, na cidade de Cali, pelo ator, dramaturgo e diretor Enrique Buenaventura, o TEC inicia uma história de grande relevância tanto no teatro, quanto na sociedade colombiana e latino-americana. Após assumir a direção do *Teatro Escuela de Cali*, Buenaventura propõe a criação de um grupo que se afaste dos formalismos impostos e busque se relacionar com a cultura popular, numa missão de resgate e difusão, de pesquisa e continuidade, de acesso e compartilhamento. Esta ação, acompanhada do apoio direto às manifestações de cunho popular contra os abusos políticos e militares na Colômbia e na América Latina, causa a expulsão do TEC do *Teatro Escuela de Cali* (na década de 60), sob a pseudoalegação de falta de verba. A partir de então, o grupo adere à concepção apresentada pelo *Novo Teatro* e torna-se um de seus principais representantes, participando dessa luta em favor do reconhecimento da identidade latina e do resgate da sua história por uma ótica não-oficial.

A importância da elaboração de um *Novo Teatro*, a formação do TEC e de outros grupos envolvidos neste movimento, pode ser compreendida num trecho a que podemos chamar de Manifesto, escrito em 1967 por Enrique Buenaventura e traduzido recentemente para o português por Marília Carbonari⁴, com o título **A arte não é um luxo**:

Eu deveria falar de nossas sucessivas crises, dessa época que, frente à magnitude da tarefa a cumprir, paramos para tomar fôlego e nos perguntar se estamos no melhor caminho, o que devemos fazer, qual a verdadeira função do teatro neste país e neste mundo latino-americano, obrigado a tremendos esforços já que

temos que fazê-lo, um pouco no vazio, a partir de escassas e pouco sólidas tradições. É difícil nesse meio forjar um instrumento artístico, quando parece que a única obrigação seria empunhar uma arma. Para vocês (se dirige aos europeus), o trabalho artístico não necessita de justificativa; para nós, aparece muitas vezes como um luxo que não temos direito. Para vocês, é fonte de satisfação ou desilusões; para nós, fonte de remorsos. É necessário repensar o problema todos os dias. (...) (2006, p. 113).

Engajados no fazer artístico e na luta social, estes artistas colombianos fazem do teatro a sua voz e aproveitam-se da experimentação de possibilidades estéticas, para tratar de questões urgentes da América Latina. Buenaventura, falecido em 2003, tem memorável participação na produção dramática do grupo, grande parte dos textos, encenados pelo TEC, são de sua autoria, entretanto, dentro da concepção de criação coletiva aqui apresentada; conceito de tanto valor que, em 1971, culmina na elaboração do chamado *Método de Criação Coletiva*, desenvolvido por Enrique Buenaventura e sua companheira Jacqueline Vidal, a partir das experiências do *Teatro Experimental de Cali*.

Embora ainda não haja uma popularização das produções teatrais latino-americanas (muito em função da colonização artístico-cultural), é importante destacar que a produção dramática na América Latina foi e é intensa, porém, dada à impossibilidade, de discorrer a fundo a respeito das dramaturgias criadas por tantos grupos pertencentes a este movimento, faremos uma breve investigação de um dos textos encenados pelo TEC, assinado por Enrique Buenaventura (1968) e traduzido para o português pelo professor Hugo Villavicencio, intitulado: **A Autópsia**⁵ (**La autopsia**). Este pequeno texto faz parte de um conjunto de textos chamado **Los papeles del infierno**, cujo conteúdo aborda a questão da violência; marca, infelizmente, registrada na Colômbia e em toda a América Latina, por conta das diferentes e semelhantes formas de repressão.

Esta dramaturgia apresenta o diálogo, entre um médico legista e sua mulher, a respeito da perda do filho em contraponto a necessidade de manter-se no emprego a qualquer custo. Contratado pelo Governo para alterar

atestados de óbito, ele se depara com uma situação em que precisa “criar” a causa da morte do próprio filho, assassinado por fazer parte de um grupo de resistência envolvido em causas revolucionárias. Como veremos em alguns trechos a seguir, o pequeno texto abriga em seu conteúdo uma incomensurável discussão, ao colocar em pauta as contradições de uma sociedade enclausurada por uma tremenda força ideológica:

MÉDICO: - Tudo como se fosse um dia qualquer.

MULHER: - Mas não é um cadáver qualquer. (Pausa):

MÉDICO: - Eu tenho que ir de qualquer jeito. Preciso fazer a autópsia. (Pausa). Eu não posso pedir demissão. (...)

MÉDICO: - Tudo o que eu fiz na vida foi trabalhar, trabalhar como um burro, pra sustentar nosso lar, pra que nada faltasse. (...)

MULHER: - Ele era um bom menino. (...) Nunca suportou injustiças.

MULHER: - Você sempre foi um homem honesto, sem vícios, um homem religioso, bom marido, bom pai.

MÉDICO: - E o que adiantou tudo isso? (...)

MULHER: - Ele era bom. Nasceu numa época difícil. (...).

MÉDICO: - Eu só espero que nenhum desses sujeitinhos que viraram a cabeça dele, apareçam no enterro. (...)

MULHER: - Não grita os vizinhos não podem escutar. (...).

MÉDICO: - Não posso faltar. Tenho que ir é o meu trabalho. Precisamos continuar vivendo, Ana. (...).

MULHER: - (...) Hoje vai ser um dia como outro qualquer, o cadáver como outro cadáver qualquer. E você vai fazer exatamente o que eles querem que você faça.

MÉDICO: - Eu não posso consertar o mundo. (...) Você leu o que a imprensa escreveu? Leu? (...)

MÉDICO:- Na página social, o retrato do filho dos Melo. Jovem, inteligente.

MULHER: - Inteligente? Todo mundo sabe que ele era último da classe. (...)

MÉDICO: - Quando eu fiz a primeira autópsia (...) Lembra Ana? Naquela noite te perguntei: o que eu escrevo na autópsia? (...) Se eu quiser continuar no meu posto, não perder o emprego, tenho que escrever qualquer coisa. (...) Está, muito difícil encontrar trabalho.

MULHER: - Como é que eu podia adivinhar que um dia... (...)

MÉDICO: - Que é que você acha que eu sou? Porque é que você acha que estou nesse cargo? (...)

MÉDICO: - Porque sou honesto, Ana. E acima de tudo um homem honrado.(...)

MULHER: - Alô? Está sim. (...) É pra você.

MÉDICO: - (...) Eu sei que era meu dever e estava disposto a cumprir. Muito obrigado. Até logo (Desliga o telefone). O meu assistente vai fazer a autópsia. (Pausa). Me deram 3 dias de licença. (Pausa). E não vou perder o emprego.

MULHER: - Foram muito amáveis.

MÉDICO: - Sempre me estimaram muito. Isso eu não posso negar.

MULHER: - Porque você sempre cumpriu com seu dever.

MÉDICO: - Além disso, sou muito estimado. (...)

Com base nestes fragmentos do texto, temos um pequeno exemplo do que significa a concepção dramatúrgica dos núcleos artísticos engajados na proposta do *Novo Teatro*. A partir da discussão apresentada em **A Autópsia**, torna-se clara que a proposta do *Teatro Experimental de Cali* não se conforma em fazer simplesmente um “teatro pelo teatro”, mas busca transformá-lo num veículo de denúncia, protesto e crítica social, com o intuito de evidenciar o que se esconde nas entrelinhas da história-oficial. A prática criminosa de falsificação de atestados de óbito adotada por governos ditatoriais, muitas vezes em pele de república, para omitir as mortes dos considerados “subversivos”, por torturas efetuadas em nome da “ordem”, é abertamente denunciada por este grupo. A concepção desse texto nos apresenta um olhar distanciado da oficialidade, de modo a exercer uma crítica veemente ao emaranhado ideológico a que estão presos o médico e sua mulher (representações da sociedade latina), a moral; a religião; o dever com o Estado; a dependência econômica; e as “verdades” da imprensa oficial são a prova da contradição em que se encontram.

Mesmo após o reconhecimento, por parte da mãe, que a morte de seu filho se deu por ele nunca ter suportado injustiças, os pais se culpam pela possibilidade de terem falhado na educação do menino, embora tenham incansavelmente seguido todos os padrões estabelecidos para que ele pudesse ser considerado um “cidadão” “bom” e “honesto”. Fica evidente então, a culpa individual a que são instigados a sentir (por não terem conseguido criar um “filho modelo”), em contraponto aos processos históricos que levaram um pai de família a aceitar um emprego bastante questionável, mas do qual nunca pode sair sob a pena de ficar desempregado, e por meio do qual, num futuro

inimaginável, seu filho acaba sendo apagado da história por lutar contra a trama tecida pelo poder instituído, sustentada diariamente pela subserviência da sua e de tantas outras famílias.

A título de conclusão

Não temos a pretensão de estabelecer um desfecho para as reflexões aqui mal começadas. Resvalar pela experiência do Teatro Novo e seus agentes, para nós, tem o significado de comungar com eles a grandeza da experiência vivida e as mesmas perguntas sobre o que nos espera adiante.

Ao buscar na realidade latina suas contradições, o *Novo Teatro* propõe a reflexão acerca destas e amplia as possibilidades do olhar para determinadas petrificações do passado, percebendo a história como um processo vivo e em constante transformação. Ao discutir temas como a questão apresentada por esta dramaturgia, torna-se possível instigar o reconhecimento do homem como agente histórico, que, ao perceber-se como personagem desta realidade, pode optar por mantê-la ou por resistir a ela.

Invocamos, de empréstimo, a imagem da cidade infernal de Ítalo Calvino, através de seu personagem Marco Polo, em sua obra **As Cidades Invisíveis**, quando diz:

O inferno dos vivos não é algo que será; se existe, é aquele que já está aqui, o inferno no qual vivemos todos os dias, que formamos estando juntos. Existem duas maneiras de não sofrer. A primeira é fácil para a maioria das pessoas: aceitar o inferno e tornar-se parte dele até o ponto de deixar de percebê-lo. A segunda é arriscada e exige atenção e aprendizagem contínuas: tentar saber reconhecer quem e o que, no meio do inferno, não é inferno, e preservá-lo, e abrir espaço (CALVINO, 1991, p. 150).

Rejeitar o inferno e optar por abrir mais espaço, preservando e ampliando o que não é inferno. Assim fez o *Novo Teatro*, assim fez o *Teatro Experimental de Cali*, assim fizeram tantos outros grupos impossíveis de serem citados apenas num artigo, assim fizeram tantas pessoas que compartilharam deste movimento enquanto público dos espetáculos. Assim ainda fazem muitos,

artistas ou não, mas pessoas interessadas e comprometidas com a possibilidade de se construir coletivamente uma sociedade mais justa.

Notas:

1. Sobre o conceito de *ideologia* aqui apresentado, consultar: CHAÚÍ, 1981, p.15-37.
2. Leia-se invasão.
3. "(...) "efeito de distanciamento" (Verfremdungseffekt = efeito de estranheza, alienação), mercê do qual o espectador, começando a estranhar tantas coisas que pelo hábito se lhe afiguram familiares e por isso naturais e imutáveis, se convence da necessidade de ação transformadora." (ROSENFELD, 1985, p.151)
4. *A arte não é um luxo*, de Enrique Buenaventura foi publicado pela primeira vez em 1967, sendo traduzido ao português em 2006, por Marília Carbonari, Mestre em Comunicação e Cultura pela USP. O texto pode ser encontrado em anexo no seu Mestrado: Teatro épico na América Latina: estudo comparativo da dramaturgia das peças 'Perguntas inúteis', de Enrique Buenaventura (TEC-Colômbia), e 'O nome do sujeito', de Sérgio de Carvalho e Márcio Marciano (Cia. do Latão - Brasil).
5. O texto *A Autópsia*, foi cedido gentilmente pelo seu tradutor, professor de História das Artes Cênicas do Teatro-Escola Célia Helena, Hugo Villavicenzio; e está disponível, como outros textos do Teatro Experimental de Cali, na biblioteca desta mesma escola.

BIBLIOGRAFIA

- BENJAMIM, Walter. O que é teatro épico?. In: _____. **Textos de Walter Benjamin**. São Paulo: Ática, 1985, p. 203-218.
- _____. Magia e Técnica, Arte e Política in **Obras Escolhidas**. Vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1993
- BUENAVENTURA, Enrique. apud. *A arte não é um luxo*. CARBONARI, Marília. **Teatro épico na América Latina**: estudo comparativo da dramaturgia das peças 'Perguntas inúteis', de Enrique Buenaventura (TEC-Colômbia), e 'O nome do sujeito', de Sérgio de Carvalho e Márcio Marciano (Cia. do Latão - Brasil). 2006. 123 p. (Mestrado em Comunicação e Cultura) - Universidade de São Paulo.
- CALVINO, Ítalo. **As Cidades Invisíveis**. São Paulo: Cia das Letras, 1990.
- CHAÚÍ, Marilena. Crítica e Ideologia. In:_____. **Cultura e democracia**: o discurso competente e outras falas. 2ª ed. São Paulo: Moderna, 1981, p. 15-38.

_____. Cultura do povo e autoritarismo das elites. In: _____. **Cultura e democracia: o discurso competente e outras falas**. 2ª ed. São Paulo: Moderna, 1981, p. 39-60.

FENELON, Dé Ribeiro et alii. **Muitas Memórias, Outras Histórias**. São Paulo: Olho D'Água, 2000.

GALEANO, Eduardo. **As veias abertas da América Latina**. Tradução de Galeano Freitas. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002, p. 307. (Estudos latino-americanos) v. 12.

LE GOFF, J. Monumento e Documento. In: _____. **História e Memória**. Tradução: Irene Ferreira et al. Campinas: Ed. Unicamp, 1996.

MAGIOLLO, Luciana. As marcas de um novo teatro. **Revista Camarim: gênese e práticas do teatro de grupo na América Latina**, São Paulo, n. 37, p. 12-14, 1 sem. 2006.

MATE, Alexandre. O teatro que se assiste da/na rua. **A gargalhada**, São Paulo, Set/Out/2006, nº 04, p.4-5.

_____. Teatro em revista In _____. KERR, Dorotéa M. (org.) **Pedagogia Cidadã - Cadernos de Formação: Artes**. São Paulo: UNESP, Pró-reitoria de Graduação, 2004, p 99-128, (Pedagogia Cidadã) v. 1

REIS, José Carlos. A escola metódica dita "positivista". In: **A História entre a Filosofia e a Ciência**. 3ª Ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2006

ROSENFELD, Anatol. O teatro épico de Brecht. In: _____. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 1985, p. 143-174.

SARTRE, J. P. **A Náusea**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

VIEIRA, Maria do P. de A. PEIXOTO, Maria do R. da C. KHOURY, Yara M. A **A Pesquisa em História**. São Paulo: Ática, 1998.