Nº 5
2021

boca de cena

Revista de artes cênicas da Bahia / Oco Teatro Laboratório

arte e censura

06 - Itabuna-BA, de 27 a 30 julho de 2007

Fundaci censura espetáculo

Após ter reservado três dias na pauta do Teatro Municipal de Ilhéus para apresentação de espetáculo cênico, o Teatro Popular de Ilhéus (TPI) teve seu pedido negado pelo presidente da Fundação Cultural de Ilhéus (Fundaci), Arléo Barbosa. O motivo ficou claro em uma reunião dirigida pelo próprio gestor cultural em Ilhéus, quando classificou o conteúdo do espetáculo de "delicado". Nos dias reservados, o grupo teatral apresentaria a peça "Teodorico Majestade - As últimas horas de um Prefeito".

Numa das cenas da peça, o prefeito Teodorico deslumbra-se com a

A censura velada da Fundaci deixou indignados os grupos que atuam na Casa dos Artistas, espaço cultural administrado pelo Teatro Popular de Ilhéus. Mesmo sob o protesto do diretor da peça e do TPI, Romualdo

pedirei demissão", afirmou Arléo. Acrescentou dizendo que a pauta seria liberada somente

Já na sede da prefeitura, Romualdo tentou audiência com o Prefeito que, segundo

boca de cena

Revista de Artes Cênicas da Bahia / Oco Teatro Laboratório

nº 5 / 2021

boca de cena

Revista de Artes Cênicas da Bahia / Oco Teatro Laboratório

Capa: Foto da sessão Banda B do Jornal Agora de Itabuna/Ba de 27 a 30 de julho de 2007.

Contracapa: Hamilton Lima no espetáculo "Rebola". Direção de Thiago Romero. Foto. Andréa Magnoni.

REVISTA BOCA DE CENA. Revista de Artes Cênicas da Bahia / Oco Teatro Laboratório. **EDITOR CHEFE.** Luis Alonso-Aude. **EDITOR E TRADUTOR REVISTA Nº 5.** Luís Alonso-Aude. **REVISORES.** Marlucia Méndes da Rocha e Erick Naldimar Santos. **PROGRAMADOR VISUAL.** Romualdo Lisboa. **ASSISTENTES DE PRODUÇÃO.** Danili Silva Magalhães e Carla Teixeira de Freitas. **DESIGNER GRÁFICO.** Felipe Bezerra. **ASSESSORIA DE COMUNICAÇÃO.** Doris Veiga Pinheiro. **CASA EDITORA.** Teatro Popular de Ilhéus. **CASA PRODUTORA.** Aude Produções. **PRODUTOR EXECUTIVO.** Rafael Magalhães. **DIRETOR OCO TEATRO LABORATÓRIO.** Luis Alonso-Aude. **SITE.** www.revistabocadecena.com

AGRADECIMENTOS ESPECIAIS. A edição número 5 da Revista Boca de Cena foi resultado de uma colaboração extra/ordinária e devemos um agradecimento especial à pesquisadora e professora da Universidade Autônoma Metropolitana, Unida Cuajimalpa de México, Ileana Diéguez Caballero, por oferecer caminhos de produções teóricas para esta revista e ao diretor acadêmico da revista Rialta, Roberto Rodríguez Reyes, quem nos ofereceu gentilmente todos os artigos, contatos e imagens relacionados com a censura em Cuba e que estão presentes nesta edição.

boca de cena, Revista de Artes Cênicas da Bahia / Oco Teatro Laboratório.

Alameda Praia de Olivença 1146. Cond. Portal das Als. C5. Stella Mates. Salvador./ Bahia / Bra-sil. CEP. 41600-070

www.revistabocadecena.com

boca de cena é editada sempre que for possível. Cada trabalho aqui publicado expressa a opinião do seu autor. Reprodução permitida somente com autori-zação dos autores.

Distribuição gratuita.

ISSN 2179-2402

CASA EDITORA:

CASA PRODUTORA: audeproduções

REALIZAÇÃO: oco teatro

Esta edição da revista Boca de Cena tem apoio financeiro do Estado da Bahia através da Secretaria de Cultura e da Fundação Cultural do Estado da Bahia (Programa Aldir Blanc Bahia) via Lei Aldir Blanc, direcionada pela Secretaria Especial da Cultura do Ministério do Turismo, Governo Federal.

SUMÁRIO

4 - Editorial

ENTREVISTAS

6 - Entrevista com Luiz Marfuz, por Luis Alonso-Aude.

ENTREVISTAS

16 - É isso ou é isso! Um papo curto com Hamilton Lima.

ENTREVISTAS

22. Entrevista com Carlos Aníbal Alonso, por Jesus Adonis Martinez.

ARTE E CENSURA

31 - O artista como trabalhador revolucionário, por Mailyn Machado.

47 - A expulsão dos comediantes, por Nestor Diaz de Villegas.

ENTREVISTAS

49 - Quarto branco com mesa. Entrevista com Tania Bruguera, por Edgar Ariel.

ARTE E CENSURA

65 - Como habitar a normalidade? A tatróloga Yohayna Hernández em Antes de Abrir Sala, por Edgar Ariel.

ENTREVISTAS

68 - Entrevista com Nelda Castillo e Mariela Brito, do grupo cubano El Ciervo Encantado, por Edgar Ariel.

ARTE E CENSURA

78 - O corpo do Cervo Encantado à procura de um território teatral inominável, por Luis Alonso-Aude.

LITERATURA DRAMÁTICA

89 - Teodorico Majestade, por Sebastião Milaré.

90 - Teodorico Majestade - as últimas horas de um Prefeito, texto de Romualdo Lisboa.

109 - COLABORADORES

SUPLEMENTO

Quais corpos importam? Ileana Diéguez.

EDITORIAL

Caro leitor. Gostaria de lhes apresentar aqui o nosso quinto número da revista Boca de Cena, desenvolvendo o tema *Arte e censura*. A censura não tem na sua estrutura um fator ou resultado que a qualifica mais ou menos pior, ela toda é um ato terrível que implica sujeitar corpos segundo as necessidades de manutenção do Poder. A censura brinca um jogo perverso de silenciamento e dilata a tortura para além dos seus porões obscuros e nada silenciosos, gera vibrações caladas, repercutindo em milhares e milhões de corpos torturados, criando um território paralisado, em silêncio. A censura brota desde a sua nascente com um impulso de terror, criado pelo medo que todo censurador tem de ser destronado dos seus domínios. Em muitos casos os ditadores se ocultam por trás de pretensos auxílios ou gestos humanistas, outros, a grande maioria, expõem suas garras facínoras de dominação. A censura, direta ou indireta, perceptível ou solapada, tem muito de barbárie, a barbárie que acompanha o ser humano no seu micro-fascismo.

A censura precisa do fator tempo para se adentrar nos corpos humanos, até conseguir a dominação destes através do terror. Quando a censura é explícita, clara, transparente, e permite que seu corpo seja observado, ela pode ser atacada com maior facilidade, pode demorar anos, mas o alvo está na mira porque mostra suas partes de forma direta. É um jogo perverso, um conluio territorial de corpos em manipulação. Mas quando a censura é solapada e é ocultada por trás de discursos espúrios, falsamente humanistas, quando ela se instala na manipulação de líderes que geram utopias alienadas para mover as massas e fazer delas parte da sua máquina repressora, se instaura uma espécie de censura que vai além do estrago visível. Esse tipo de silenciamento se adentra

→

nos corpos e conforma uma espécie de censura estrutural. Esses corpos começam a falar e pensar igual à própria censura, o algoz presidencial, o falso líder, injetou nas massas não um pensamento ideológico, mas um auto-silenciador, o próprio corpo humano cala a si mesmo colocando a própria mão na sua boca, gera um *corpus* social maniatado, pronto para o suicídio do pensamento livre e bate no rosto do vizinho que lhe ofereceu o pão, porque esses corpos somente serão alimentados pela ideologia e slogans gerados pelo Poder, embora seus corpos mostrem as costelas agressivas da fome natural.

O ato de censura é usado como uma espécie de tortura silenciosa, que se converte em uma auto-tortura, funcionando, na maioria dos casos, como um exercício de auto-preservação do corpo censurado, uma necessidade de subsistência.

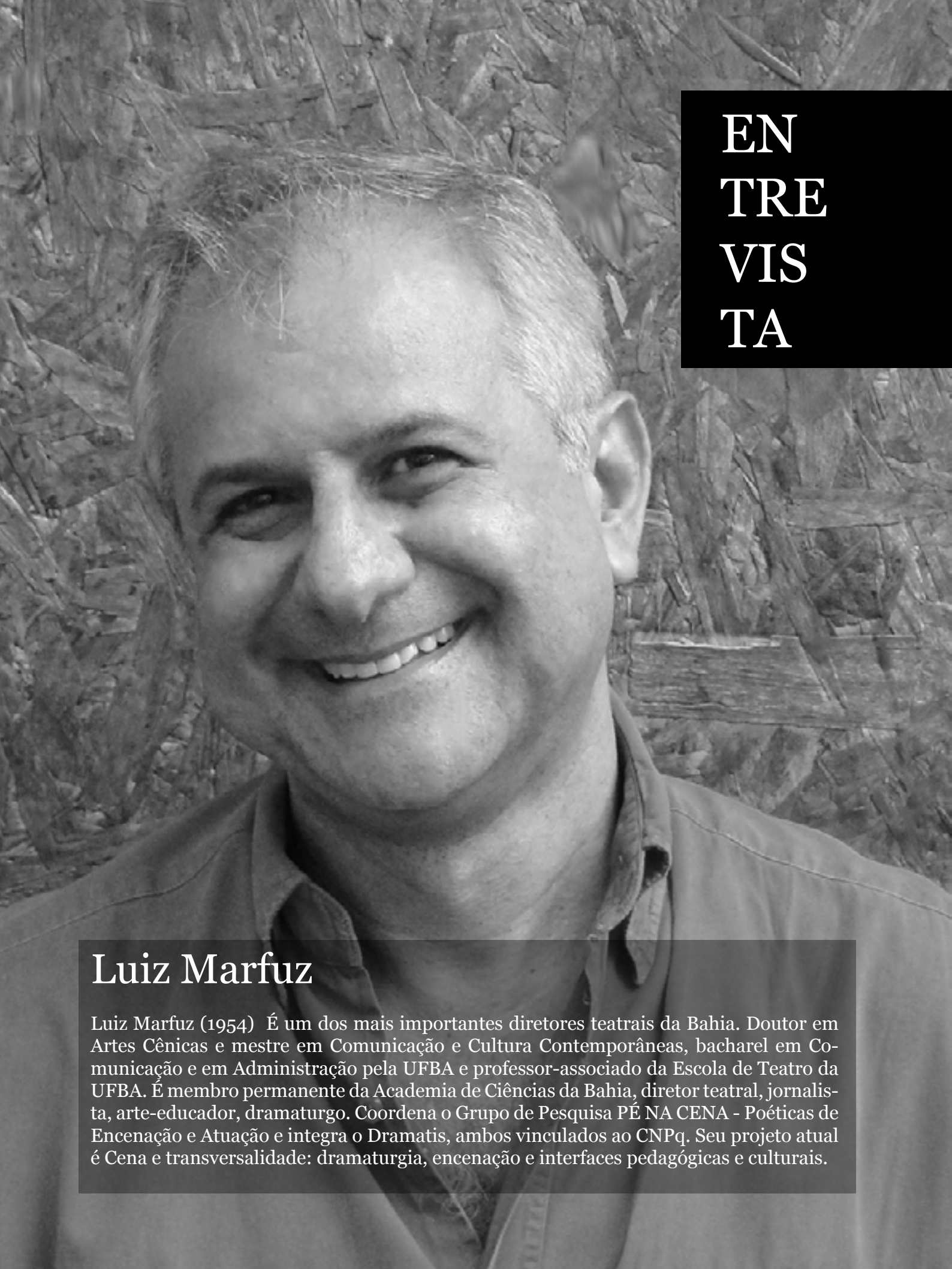
Os falsos heróis, nas sociedades famintas de justiça, aparecem com seus discursos messiânicos, bastaria nos permitir olharmos para o passado, sempre, como escola do agora, a história nos sinaliza o lugar do erro trágico.

Assim, meu caro leitor, este número da revista traz duas entrevistas que mostram o passado da censura nas artes cênicas no Brasil, sobretudo com experiências inscritas no estado da Bahia, com presenças como a do diretor teatral Luiz Marfuz e o ator Hamilton Lima. Seguidamente abrimos as portas à surpreendente informação que trazem os trabalhos relacionados com a censura às artes, na atualidade, em Cuba. Importante salientar neste ponto que esta revista não pretende criar um espaço ideológico, mas, mostrar a verdade dos fatos, verdade da qual tem medo todo regime totalitário e por isso se declara repressor em nome de uma falsa humanidade. As mostras aqui trazidas de artigos e entrevistas sobre a censura em Cuba foram feitas em colaboração com duas instâncias que têm se convertido hoje em centros promotores da verdade (ainda sem justiça) da realidade cubana, são as revistas Rialta e El Estornudo, ambas com uma produção desde dentro e fora da ilha cubana e com suas publicações digitais nos seus respectivos sites, *rialta.org* e *revistaelestornudo.com*. Bem vale a pena dar uma olhada nesses espaços que surfam nos territórios ocultados pelos silenciadores durante décadas.

Uma entrevista com Carlos Anibal Alonso, editor da revista Rialta, realizada por Jesus Adonis Martinez da revista El Estornudo, dá início ao espaço de reflexão sobre censura nas artes em Cuba, seguido de entrevistas à reconhecida performer Tania Brugera e às artistas Mariela Brito e Nelda Castillo do grupo teatral El Ciervo Encantado, realizadas por Edgar Ariel, além de um artigo em seu nome. Seguem ainda, trabalhos de: Mailyn Machado, uma produção especial cedida pelo poeta, escritor e performer Nestor Diaz de Villegas, um artigo sobre a produção do grupo El Ciervo Encantado e fechamos a revista com um texto dramático de Romualdo Lisboa. Junto à publicação desta revista segue o suplemento com texto da destacada pesquisadora Ileana Diéguez Caballero.

Este número da revista me faz sentir muito orgulhoso, pois sou um artista, exilado da censura. Eu sou cubano.

Luis Alonso-Aude



ENTREVISTA

Luiz Marfuz

Luiz Marfuz (1954) É um dos mais importantes diretores teatrais da Bahia. Doutor em Artes Cênicas e mestre em Comunicação e Cultura Contemporâneas, bacharel em Comunicação e em Administração pela UFBA e professor-associado da Escola de Teatro da UFBA. É membro permanente da Academia de Ciências da Bahia, diretor teatral, jornalista, arte-educador, dramaturgo. Coordena o Grupo de Pesquisa PÉ NA CENA - Poéticas de Encenação e Atuação e integra o Dramatis, ambos vinculados ao CNPq. Seu projeto atual é Cena e transversalidade: dramaturgia, encenação e interfaces pedagógicas e culturais.

CONVERSANDO COM LUIZ MARFUZ

Foi inevitável conversar com Luiz Marfuz uma vez que o tema desta edição é 'Arte e censura'. A sua experiência, sobretudo, com o seu grupo Teatro Carranca não pode ser dispensada em um espaço de debate como este. Para além da sua capacidade de diálogo, sua história enquanto encenador, pesquisador e sua importante contribuição no campo da formação artística, Marfuz cativa conservando um certo frescor e doçura na sua fala, como se a vida e a história estivessem atreladas ao seu corpo de uma maneira muito vibrante, como se o teatro, arte da qual ele é sujeito, tivesse sido sua casa, sua arma e seu escudo.

Luis Alonso-Aude

LA. O que é para Luiz Marfuz, como ser social e artista de teatro, um ato de censura?

LM. A censura é algo abominável em qualquer situação e exercida sobre qualquer pessoa ou grupo. É o ato de abordar uma ideia, impedi-la de circular livremente na sociedade para encontrar as convergências e os contraditórios. No campo das artes, então, é assustador, pois pressupõe a castração de uma obra, gestada muitas vezes por meses e anos. A Constituição garante o livre exercício do direito da liberdade de expressão, mas por meios escusos e ardilosos, intimidação ou ameaças, ela acaba se manifestando. Pior, deixa sequelas, uma destas é a autocensura, consciente ou não. O ato de criar fica tutelado por parâmetros repressivos e o artista não se expressa em sua integridade. O historiador Luiz Antonio Dias, professor de história da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), em entrevista dada à Revista Galileu, lembra que a palavra censura entrou para o vocabulário do cotidiano do brasileiro na Estado Novo de Getúlio Vargas em 1937, um período que durou até 1945, quando foi criado o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP). Essa herança perversa acaba fulminando a esperança de várias gerações e de certo modo entronizando uma atmosfera de medo, vigília e vigilância que vai além de governos e épocas.

LA. Como era exercido o processo de censura no teatro na Bahia e no Brasil? Procedimentos processuais, por passos... etc.

LM. Durante a época da ditadura militar no Brasil (décadas de 60-80) a Censura era oficial e tornou-se um braço do

Espetáculo 'Cartão de Ponto'. Luiz Marfuz. Grupo Teatro Carranca (1975) Foto arquivo do entrevistado.

Espetáculo. Língua de Fogo. Dir. Luiz Marfuz.1981. Teatro ICBA. Grupo Carranca. Foto arquivo do entrevistado.

aparelho repressor do Estado, que criou a terrível Divisão de Censura de Diversões Públicas subordinada ao Departamento da Polícia Federal do Ministério da Justiça. Havia duas instâncias de atos censórios: a primeira exercida sobre o texto teatral ou roteiro; a segunda sobre o espetáculo finalizado, antes de sua estreia. No primeiro caso, enviávamos o texto para a Divisão de Censura – Seção Bahia e aguardávamos o parecer do censor designado que poderia cortar partes, liberar sem cortes ou vetar a peça inteira, independentemente do ano em que ela tivesse sido escrita. Por exemplo, uma peça de Sófocles ou Shakespeare deveria submeter-se ao veto censório tanto quanto uma outra escrita por um autor contemporâneo, o que poderia gerar mais um absurdo: o veto de uma peça escrita há 2500 anos.

Caso o texto fosse liberado, total ou parcialmente, ainda assim ela deveria ser apreciada antes da estreia (geralmente no ensaio da véspera) quando o censor assistia à encenação para ver se os cortes estavam assegurados, se houve acréscimos ao texto ou até mesmo alguma estratégia no modo da encenação que disfarçasse, ou dissesse de outro modo, a parte censurada, o que nem sempre era percebido. Esse representante da censura tinha o exercício do poder pela segunda vez: cortar novas partes e até mesmo proibir a peça inteira. Isso ocorreu com o espetáculo Gran Circo Raito de Sol, do grupo Amador Amadeu, na Bahia: após o texto passar mais de 50 dias em exame no órgão de censura, quando o prazo formal era de 20 dias, e submeter-se a dois ensaios presenciais para os censores, o que era anormal, a peça foi integralmente vetada para apresentação. O espetáculo fazia analogias entre a vida miserável dos artistas de circo e o cotidiano social do brasileiro. Ainda assim, o grupo fez algumas apresentações à revelia da censura em bairro populares de Salvador.

LA. A palavra censura é muito ligada à ditadura, mas sabemos que ela pode ser muito mais sutil e perigosa, existindo atos de censura solapados e cobertos pelo mascaramento que a palavra Democracia nos traz. Quer falar sobre isto?

LM. A censura é uma alma viva assombrando nosso cotidiano, um monstro real que pode pegar e matar. Via de regra, ela é associada aos regimes autoritários quer de direita quer de esquerda, mas nos regimes democráticos ela também pode ser praticada às claras ou disfarçada em artifícios. Veja-se o exemplo atual do Brasil: quantas formas de censura vêm sendo exercidas sobre os artistas e suas obras? Só para citar um exemplo muito recente: uma portaria do Governo Federal de 05/03/2021 determina que não serão beneficiadas pela Lei de Incentivo à Cultura as propostas artísticas de cidades e estados com medidas restritivas de circulação, em função do novo coronavírus. Explicitamente a Portaria diz: "só serão analisadas e publicadas no Diário Oficial da União as propostas culturais que envolvam interação presencial com o público, cujo local da execução não esteja em ente federativo em que haja restrição de circulação, toque de recolher, lockdown ou outras ações que impeçam a execução do projeto". Ora, essa é uma forma perversa e múltipla de censura e punição; ou seja, os locais que adotam medidas protetivas para a população ficarão sem atividade cultural, quando se sabe que esse cenário varia continuamente em função dos avanços e recuos da pandemia.

LA. Você poderia citar outros exemplos dessa forma de censura?

LM. Há vários, como entregar as curadorias de espaços culturais (teatro, museus etc.) a pessoas afinadas ideologicamente às ideias do governo. Assim, projetos e grupos foram extirpados e espetáculos censurados, a exemplo da peça infantil Abrazo (2019), da renomada companhia potiguar Clowns de Shakespeare, pela Caixa Econômica de Recife, que teve a exibição cancelada no dia da apresentação, após a peça ter ganhado um edital da própria instituição; o texto é inspirado em "O Livro dos Abraços", do jornalista e escritor uruguaio Eduardo Galeano e pode ser visto através do link https://www.youtube.com/watch?v=-vjexfgRZUA4 . Isso tudo sem falar na censura exercida por grupos políticos e religiosos, como a proibição do espetáculo O Evangelho segundo Jesus, rainha do céu, protagonizado pela atriz trans Renata Carvalho, no Festival de Inverno de Garanhuns. Este episódio acabou sendo resgatado e retratado pelo dramaturgo e diretor Rodrigo Dourado no espetáculo O Evangelho segundo Vera Cruz, apresentado pelo Teatro de Fronteira, contando com a presença de atrizes trans da cena pernambucana.

O espetáculo foi exibido em plataformas digitais em 2020, durante a pandemia, tornando-se uma reação artisticamente organizada a uma proibição cruelmente planejada. Um debate sobre o processo de criação desse espetáculo com depoimento de atores e leitura de trechos da peça pode ser visto por meio do link https://www.youtube.com/watch?-v=K48PLCb6DtY.

LA. Um ato de censura não seria também uma comissão de seleção de projetos teatrais através de editais, sob a égide de um governo determinado, centrar a política de escolha dos projetos em temas ideológicos ou assuntos determinados, ao invés de abraçar a pluralidade e valorizar o mérito, história, e a carreira artística dos produtores inscritos?

LM. Entramos aqui na questão pluralidade cultural. Esse é um princípio básico de toda democracia que deveria reconhecer na cultura a expressão da diversidade de seu povo, ideias, formas, manifestações, crenças, compondo um amplo espectro social de um universo criador de diferenças e identidades. Não cabe ao Estado determinar que tipo de espetáculo deve ser feito conforme critérios ideológicos quer por ele escolhidos ou por meio de uma comissão designada. Importa é reconhecer a dinâmica dos temas e possibilidades estéticas, valorizar o mérito cultural e a trajetória dos artistas e abrir espaços para os novos. Isso deveria ser básico, fundamental como política de Estado, independente da linha do governo que se estabelece ou se mantém de 4 em

→

4 anos, como é caso do Brasil. A arte floresce na diversidade, no campo expandido e multifacetado das ideias, da expressão de seu tempo, das relações entre tradição e contemporaneidade, da luz que a arte joga sobre as sombras iluminando o desconhecido, o inusitado e valorizando também o que é reconhecido pelos diversos públicos. Então aquilo que antes não existia passa a existir na obra artística como criação de algo novo instaurado no mundo e em seu universo simbólico e imaginário. Quando o Governo adota a linha ideológica como critério força o desaparecimento de grupos e artistas extremamente inventivos, favorece um nicho restrito e radical e impede a formação de plateias; esta formação, sim, deveria ser uma política de Estado para abrir campos de investimento em formação de públicos desde a escola passando pelas comunidades, cidades do interior, estimulando o acesso democrático aos nossos bens culturais.

LA. Eu entendo hoje a palavra Censura como um conceito que provocaria debates muito complexos. Vivemos um momento de expansão dos significados, onde, por um lado, as liberdades de expressão são limitadas pelas lutas dos movimentos sociais e por outro lado, as premissas geradas por leis de convívio social determinam o que pode ser dito ou não. Traduzindo: o politicamente correto não seria um ato de censura, que mascara a ausência de uma sociedade educada na inclusão e no respeito pelo outro?

Espetáculo 'Bodas de Prata'. Texto e Direção Luiz Marfuz. Grupo Carranca. (1977). Foto arquivo do entrevistado.

LM. É uma discussão bem complexa. E acho que é preciso examinar o avanço das forças e movimentos historicamente reprimidos no Brasil como um fenômeno que não pode ser ignorado. Há algumas décadas, muitos grupos e segmentos sociais não se viam representados na cadeia produtiva de espetáculos, seja como criador, atuante e produtor, seja nas temáticas ou na recepção. Isso ocorreu, por exemplo, com os grupos LGBTQIA+ e os derivados do movimento negro. Cansados desse sistemático apagamento, artistas e vozes desses segmentos passaram a sair da zona de invisibilidade colocando-se em cena de uma forma viva e vibrante. O que se passou a verificar foi a presença forte de um público que não saía de casa para ver teatro e que passou a frequentar esses espetáculos, uma vez que eles falavam de suas questões em poéticas de criação correspondentes e eram feitos por artistas nas quais eles se viam representadas. É o que se convencionou chamar "lugar de fala" ou de representatividade. Então, a contribuição desses artistas não só é ativa e essencial, como vem mudando o panorama das artes no Brasil. É o exercício da micropolítica no campo da cultura. E isso é importante de ser estimulado senão essa arte vai se dissolver nas sombras do encobrimento eterno. No entanto, não deveria haver um engessamento, um impedimento censório, mas um abrir de frestas e janelas de inclusões. A discussão e as polêmicas sobre o politicamente correto é um ato saudável porque nos coloca em lugares que nos faz rever nossas ideias preconcebidas, as histórias aprendidas e apreendidas pelo viés do colonizador e nos ajuda a dialogar com novas identidades culturais na cena e relacionar-se com a diferença.

LA. Você pode citar um exem-

→

plo desse modo de fazer teatro na Bahia?

LM. Um exemplo é o Grupo Nata (Núcleo Afro-brasileiro de Teatro de Alagoinhas), dirigido por Fernanda Júlia Onisajé, que começou um trabalho em diálogo com a cosmogonia dos orixás e a isso deu um caráter ético e estético, trazendo para a cena personagens e histórias baseadas nos itans e orikis da mitologia afro-brasileira. A identificação com o povo/público negro foi imediata. Vi duas vezes o espetáculo na temporada de Oxum, também dirigido por Onisajé, no Teatro Vila Velha. A plateia estava repleta, e em sua maioria constituída de senhoras e senhores negras, que provavelmente não sairiam para ver outros espetáculos; o mais interessante: maior parte desses espectadores e espectadoras vestia-se ao modo de suas crenças, costumes e referências das culturas africanas. E aí vem o outro lado da questão: ao abrir-se para novos segmentos, a arte produzida por esses artistas acaba estimulando os seus espectadores a ir mais ao teatro e entrar em contato com outras histórias, referências estéticas, poéticas e culturas.

LA. Tem um conceito que criei para uma publicação sobre teatro latino-americano: A Poética do Oculto. É o exercício que fazemos os artistas para não sermos descobertos pelo movimento da censura. Quer dizer, potencializamos uma poética que mascara o discurso, mas é um discurso que pode ser compreendido pela maioria, menos pelos censuradores. Se aplica este conceito ao exercício da censura teatral e artística no Brasil? Tem alguns exemplos?

LM. Acho interessante esse nome Poética do Oculto. Vivemos isso no período do recrudescimento do aparelho repressivo e da censura no Brasil, especialmente com a edição do AI-5 em dezembro de 1968. Na medida em que não poderíamos dizer abertamente o que pensávamos, a linguagem figurada, ou oculta, ou disfarçada, era um procedimento de escape que tanto poderia resultar em obras extremamente inventivas quanto empobrecidas artisticamente. Porém, com esse procedimento vinha também outro elemento perigoso que é a autocensura, algo danoso ao processo de criação artística pois leva o artista a introjetar uma tesoura gigante no cérebro e aí apequenamos nossas veias criativas.

→

Espetáculo 'Solta Minha Orelha'. Cena: Banquete-Tribunal. (1979) Direção Luiz Marfuz. Grupo Carranca. Foto arquivo do entrevistado.

Espetáculo 'Solta minha orelha'. Cena: Os Arratados. (1979) Grupo Carranca. Direção Luiz Marfuz. Foto arquivo do entrevistado.

Vejo que em momento muito difíceis, de impotência quase absoluta, acaba sendo uma saída às avessas. Uma delas é a metáfora, o uso das simbologias para falar da realidade. Lembro de Ponto de Partida (1976), de Gianfrancesco Guarnieri, uma trama que se passava numa remota aldeia medieval e mostrava um poeta que aparecia enforcado misteriosamente na praça. Era uma clara alusão à morte do jornalista Vladimir Herzog, assassinado nos porões da ditadura. Todos entendiam isso. Lembro que, em determinado momento do espetáculo, quando o vi no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, lotado, uma personagem se referia ao estado passivo de reação dos moradores da aldeia dizendo algo assim: "enquanto isso ficamos anestesiados pelo fantástico show da vida que somos obrigados a assistir todos os domingos." A plateia irrompeu em gritos e aplausos não só pela compreensão da metáfora, mas por se referir a um programa dominical de uma rede de televisão do país (o Fantástico, da Rede Globo), que apoiou a ditadura, como recentemente reconheceu e pediu desculpas no ar.

LA. Como era exercida a censura ao teatro universitário no movimento estudantil?

LM. O teatro universitário da década de 70 floresce na ambiência do movimento das lutas estudantis por uma educação pública, gratuita, democrática e de qualidade e pela volta da democracia. Os Diretórios Acadêmicos, o Centro Universitário de Cultura e Arte – CUCA e o Diretório Central de Estudantes (em reconstrução) tinham papel importante no estímulo e apoio a esse movimento artístico. Muitas faculdades tinham seus grupos de teatro: Psicologia, Direito, Arquitetura, Administração, os estudantes do Restaurante Universitário. Naquela época nós não nos subordinávamos aos órgãos oficiais de censura, uma vez que a Universidade Federal era considerada um território livre, que escapava da censura oficial do Ministério da Justiça, mas nem sempre daquela exercida de modo velado ou direto pelos dirigentes de escolas, faculdades e órgãos universitários, em boa parte vinculados ao regime. Então, em 1975, quando estava no Grupo de Teatro da Escola de Administração, montamos Cartão de Ponto, uma peça para falar do estado atual do país por meio de uma metáfora que era uma fábrica com um dirigente autoritário. A negociação das apresentações se dava nas instâncias formais das escolas ou apresentávamos ao ar livre, à revelia. Mas isso não impedia o exercício da censura, como ocorreu com a interrupção de uma peça sobre a Guerra de Canudos, que estava sendo apresentada pelos estudantes de Direito, em 1973, em plena escola de Filosofia e Ciências Humanas, no Terreiro de Jesus. O espetáculo foi duplamente proibido: primeiro pela direção da Escola (que

→

interrompeu a apresentação) e depois definitivamente pela Polícia Federal. Canudos era um tema caro e sensível ao regime militar para ser abordado explicitamente numa peça de teatro.

LA. Sua Cia Teatro Carranca, poderia nos falar sobre ela?

LM. O Grupo de Teatro Carranca situa-se no contexto da efervescência do teatro de grupos da década de 70 em Salvador, com influência do ideário e da prática poético-política dos grupos Oficina, Arena, o Teatro Livre da Bahia (Vila Velha), os Centros Populares de Cultura – CPCs e os grupos que se formavam na cena teatral brasileira em reação ao regime. São dessa época o Cisco, o Amador Amadeu, Teatrampo, o Garagem, Avelãs e Avestruz, o Grupo Testa, o Palmares Iñaron só para citar alguns. Tínhamos uma atuante Federação Baiana de Teatro Amador, vinculada à Federação Nacional, que abrigava os grupos que corriam um pouco à margem do teatro oficial que se fazia na época. Na minha visão, era como se houvesse três vertentes: o teatro dito comercial, que se apresentava nos palcos oficiais da cidade; o teatro da contracultura, um movimento que ia na contramão tanto de um teatro mais engajado quanto do comercial; e os grupos amadores, geralmente oriundos das comunidades de bairros de Salvador e do teatro universitário ligado mais à militância estudantil. Esse era o caso do Carranca. Após atuar no Grupo de Teatro da Escola de Administração resolvi juntar pessoas e continuar fazendo teatro fora da Universidade. E para isso tínhamos de agir com nossos próprios meios. Havia um núcleo remanescente de estudantes de Administração e a ele se associaram profissionais de Psicologia, Economia, Comunicação e estudantes secundaristas. O objetivo era continuar a fazer um teatro provocativo, mas em outra escala, fora dos muros universitários e não necessariamente atrelados à luta estudantil. Queríamos fazer um teatro popular, atingir novos públicos, mas discutíamos muito o conceito de popular: será que o que nós fazíamos era popular? Popular não é o que é feito pelo povo? E quem é o povo? Ou popular é aquele teatro feito por qualquer pessoa numa perspectiva voltada para as classes populares e marginalizadas? Entra trancos e barrancos, começamos a fazer teatro com o propósito de ampliar nosso espaço quer nas casas de espetáculo da cidade, quer em escolas, bairros ou cidades do interior.

LA. E quais temas e escolhas estéticas dos espetáculos que davam forma e caracterização ao grupo?

LM. Estreamos nosso primeiro espetáculo, Bodas de Prata, escrito e dirigido por mim, no Teatro Santo Antonio (atualmente Teatro Martim Gonçalves). Era uma peça que fazia um retrato realista de uma família classe média brasileira, engolida pelo capitalismo e destruída pelo frustrado milagre econômico propagado pelo regime militar. Ainda estávamos muito aderentes ao teatro engajado e permanecia entre nós aquela sensação de que não poderíamos decepcionar aquele público que nos conhecia da Universidade. Já o segundo trabalho foi uma quebra total da convenção realista e do tema. O sinal havia sido dado pelo Grupo Asdrúbal Trouxe o Trombone, do Rio de Janeiro, com a peça Trate-me, leão. Caiu a ficha – só para citar a inesquecível cena do orelhão com Regina Casé e Patricia Travassos na referida peça. Retomando: se eles podiam falar das inquietações da classe média carioca por que não falar das nossas? E cada um trouxe suas inquietações como indivíduo que buscava fugir do cerco de instituições basilares da sociedade: a religião, o trabalho, a escola, a família. Mas agora o jogo era arquitetado na perspectiva da subjetividade, como se deu em Solta minha orelha. Mesmo que a história girasse em torno de um personagem (Simão, feito por Hilton Cobra) que era preso por espalhar pela cidade suas pinturas consideradas ofensivas aos costumes e ao regime da época, estávamos interessados em mostrar como isso impactava na vida do sujeito como ser desejante. E do ponto de vista estético, fomos em busca de outras convenções, como o expressionismo, o lugar da inconsciente na construção da personalidade, a constituição dos imaginários e dos sonhos como poética da cena. Nesse meio tempo, fiz

→

uma direção conjunta de um espetáculo de rua, Paixão, da Catedral da Sé, com a saudosa encenadora negra Nivalda Costa. Depois veio Língua de Fogo, uma adaptação do romance de Saul Below, "Henderson, o rei da chuva", cuja trama girava em torno de um americano que largava sua cidade na América do Norte e se perdia numa parte da África. A peça se passava sob a égide das culturas africanas. Embora a transposição para o palco tenha sido um desafio, juntamos um elenco de atores e dançarinos negros (90% do total) para fazer o espetáculo, no qual só havia dois personagens brancos em cena: uma leoa (vivida pela atriz Ângela de Andrade) e o americano (o saudoso ator Wilson Mello). Em resumo, era como se a cada espetáculo que fizéssemos, um passo seria dado em um caminho de expansão e libertação espaciais: a família (Bodas de prata), a rua (Solta minha orelha), a cidade (A Paixão de Cristo) e o mundo (Língua de Fogo).

LA. A cia Teatro Carranca sofreu atos de censura oficial?

Espetáculo 'Solta minha orelha' (1979). Grupo Carranca. Direção Luiz Marfuz. Foto arquivo do entrevistado.

LM. Em todas as nossas peças tivemos de passar pelo crivo da censura duas vezes (texto e cena), já que estávamos em circuito oficial e era obrigatório apresentar um certificado de liberação da peça, emitido pela Divisão de Censura da Polícia Federal; caso contrário, a casa de espetáculos não permitiria a exibição e, se o fizesse, seria punida. Lembro que Solta minha orelha teve várias partes cortadas, tanto em relação à nudez em cena quanto às referências políticas. Um dos trechos vetados era dito pela atriz e cantora Marilda Santana, que fazia a mãe do protagonista: a cada entrada em cena, ela imitava um jeito de falar ou de se vestir de uma persona pública. A fala cortada foi a seguinte: "Hoje estou fazendo o gênero Yolanda Costa e Silva. Que tal?". O censor proibiu a cena, dizendo que não podíamos fazer a menção, muito menos imitar ou satirizar a mulher do ex-presidente Presidente Costa e Silva, segundo mandatário do regime militar.

LA. E fora dos órgãos oficiais, como se manifestava a censura?

LM. Além da censura oficial, havia outros de modos de veto e proibição, explicito ou disfarçado, nas escolas onde circulávamos com as peças, em projetos patrocinados pela Fundação Cultural do Estado; o mesmo Estado que perseguia e censurava. Em 1979, numa apresentação de Solta minha orelha marcada para o Colégio Central da Bahia - por onde

→

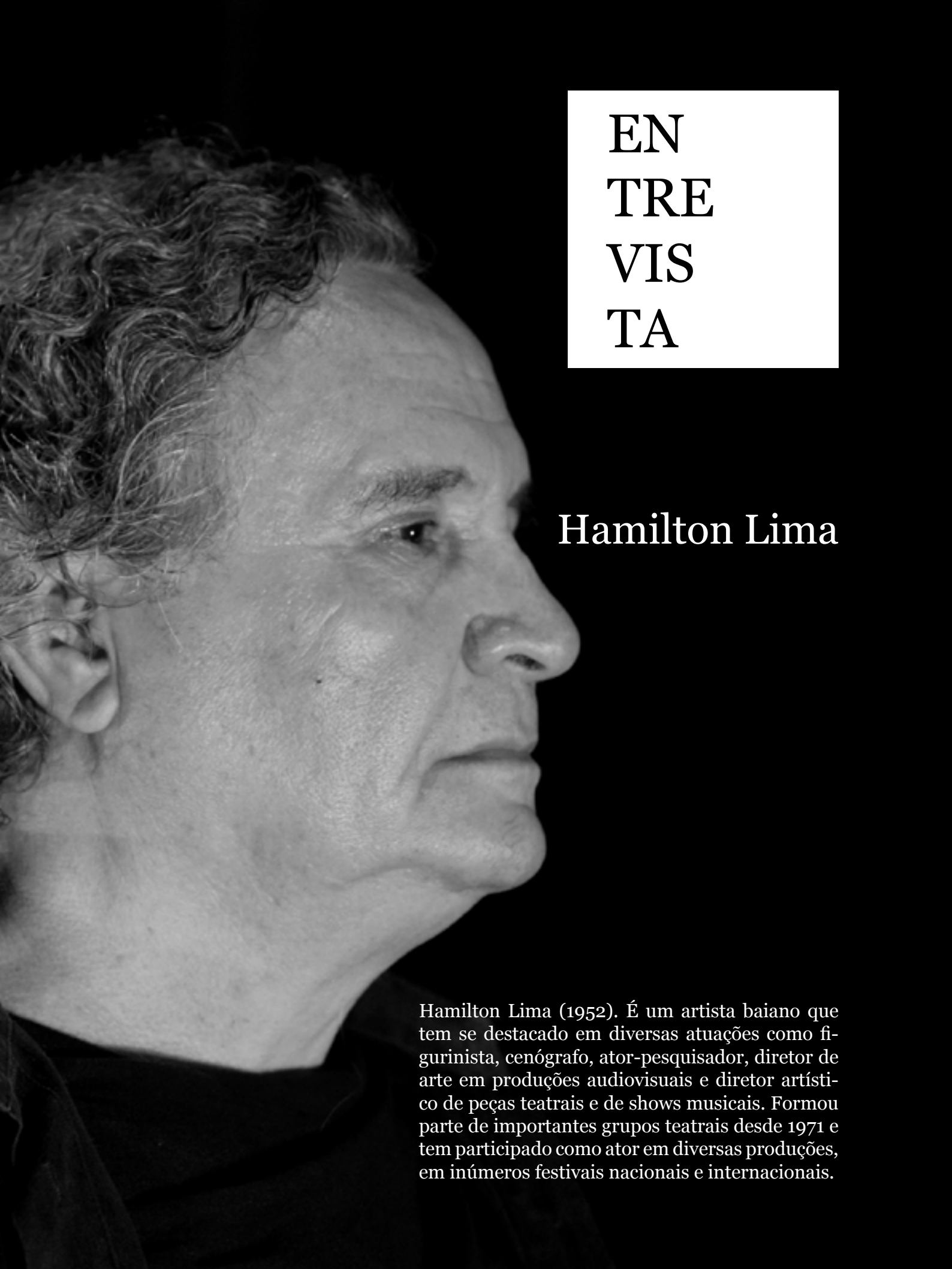
Espetáculo 'Bodas de Prata'. Texto e Direção Luiz Marfuz. Grupo Carranca. (1977). Foto arquivo do entrevistado.

passaram figuras icônicas, tão importantes quanto díspares, como Antônio Carlos Magalhães, Glauber Rocha, Elsimar Coutinho e Carlos Marighella -, houve um incidente. O espetáculo estava marcado para ser apresentado às 20h no auditório do colégio, onde já havíamos ensaiado e instalado os equipamentos de som e luz. Uma hora antes, fomos informados que o auditório estava fechado por ordem da direção, apesar de a apresentação ter sido marcada e negociada com a direção pela Fundação Cultural do Estado. O que haveríamos de fazer? Nossa peça falava da insubmissão do artista, então decidimos, com o apoio do diretório acadêmico dos estudantes, enfrentar a proibição, fazer a peça no pátio externo. Quando começamos as luzes do pátio foram desligadas. Ainda assim insistimos e os estudantes presentes fizeram uma roda em torno de nós e acenderam isqueiros e velas para que a peça pudesse continuar. E continuamos até o fim, mas sempre houvesse o risco de sermos expulsos pelos seguranças ou até mesmo pela polícia.

LA. Algo típico da censura é o medo, não aquele medo que provoca no artista, mas o medo do poder ser destronado do próprio poder. Você considera que, após o período de democratização do Brasil, desde então, seguimos experimentando atos de censura para além dos governos ou ideologias?

LM. Há uma coisa interessante com o período de redemocratização do país, após a promulgação da Constituição de 1988 pela Assembleia Nacional Constituinte. Havia muita expectativa de que, com o fim do Ato Institucional número 5 e a extinção progressiva da censura, iriamos encontrar um tesouro escondido na gaveta dos censores cheio de pérolas teatrais que foram censuradas por décadas. É verdade, não deixa de ser um tesouro histórico. Mas, curiosamente havia poucos textos que poderiam ser considerados obras primas. Claro, havia peças que foram impedidas de ser encenadas e que tinham muitos méritos artísticos. O jornalista e escritor Zuenir Ventura, em pesquisa durante a vigência do AI-5 (1968-1978), informou que cerca 450 peças sofreram veto; e que os critérios eram tão generalistas quanto esdrúxulos, a exemplo de "atentado aos bons costumes" e "conteúdo subversivo". Veja-se que a pauta de costumes é uma aliada da pauta ideológica. Ela pega o brasileiro por uma raiz conservadora, entranhada de valores arraigados no seu preconceito mais demolidor que acaba vindo à tona. Uma peça icônica que resume bem esses tempos sombrios é Roda Viva, de Chico Buarque, dirigida por Zé Celso Martinez Correa, em 1968. Um grupo paramilitar invadiu a apresentação, atacou e espancou seus atores e atrizes, destruiu o cenário, criando um clima de medo e intimidação; a seguir a censura vetou a peça em todo o Brasil. Não se trata de censura velada, são exemplos que revelam várias camadas explícitas da censura e do modo mais perverso possível. O caminho é continuar fazendo, resistir e perseverar.

09 de março 2021



ENTREVISTA

Hamilton Lima

Hamilton Lima (1952). É um artista baiano que tem se destacado em diversas atuações como figurinista, cenógrafo, ator-pesquisador, diretor de arte em produções audiovisuais e diretor artístico de peças teatrais e de shows musicais. Formou parte de importantes grupos teatrais desde 1971 e tem participado como ator em diversas produções, em inúmeros festivais nacionais e internacionais.

É ISSO OU É ISSO!
UM PAPO CURTO COM HAMILTON LIMA.

Fomos nos arquivos vivos, nas presenças da classe teatral baiana e conversamos com Hamilton Lima, uma figura importante dentro das artes na Bahia. De ator a figurinista, cenógrafo, aderecista, passando pela direção de arte de diversas produções audiovisuais, com indicações a prêmios e distinções recebidas, Hamilton, sempre daquele jeito, abraçador de estórias e expressões pouco comuns. Desta vez, ele nos ofereceu um testemunho vivo e contundente sobre o tempo da ditadura no Brasil. Hamilton é enxuto em palavras, direto, no entanto, este curto papo não poderia ser dispensado para o registro fiel de uma voz que fala a partir do seu corpo censurado.

Luis Alonso-Aude

LA. Hamilton Lima, o que é a censura para você?
HL. O que é censura para mim? Proibir qualquer obra de arte, qualquer, qualquer. E, na época da ditadura, isso ficava muito claro, você sabia de onde vinha a censura. Nos dias de hoje, com essa politização, com essa quantidade de coisinhas que estão acontecendo, a censura se camuflou, mas continua presente. Eu poderia citar algumas situações, mas prefiro não o fazer, mas basta dizer isso: a censura existe ainda hoje em todas as áreas das artes.
LA. Como era exercido o processo de censura no teatro na Bahia e no Brasil? Você teve experiências relacionadas? Procedimentos, processos de censura de obras, ataques a artistas, por passos... etc. (Fique à vontade).
HL. O processo da censura, durante a ditadura militar, acontecia assim: três ou quatro meses antes, um período grande antes, você tinha que enviar três copias do texto que você pretendia montar, para Brasília, para o Departamento de Polícia Federal em Brasília. Aí, Brasília examinava e devolvia duas cópias para Salvador ficando com uma cópia. Se tivesse cortes, eles indicavam os cortes que deviam acontecer, senão era liberada sem cortes. Se fosse totalmente proibida vinha escrito PROIBIDO, PROIBIDO, PROIBIDO. Em Salvador, você recebia uma cópia e a Polícia Federal ficava com outra. Um dia ou dois antes da estreia, você fazia um ensaio para a censura. O censor estava com a cópia que recebeu de Brasília examinando se você estava respeitando os cortes que foram dados e claro que se ele achava que uma cena, além do que Brasília tinha cortado, era passada para a região de Salvador, ele poderia cortar essa cena também, esse era o processo durante o período da ditadura.
LA. Seria interessante saber sobre a sua primeira experiência com a censura.
HL. A minha primeira experiência com a censura ocorreu, em 1976, com o grupo de teatro da Escola de Arquitetura. Nós fizemos uma peça que se chamava “Sonhos de concretos idealizações e construções S.A”; era uma peça que falava sobre a escola, o processo da escola abordado dentro daquele contexto político da época. Como foram duas apresen-

→

Espetáculo. A Confissão, cia Avatar, Direção Paulo Atto. 1987 . Foto. Edson Ferreira.

tações na escola, claro que como bom movimento estudantil, nós não enviamos os textos para Brasília, não fizemos nada disso. Fizemos as duas apresentações.

Logo depois tinha um congresso, um encontro regional de escolas de Arquitetura em Natal e como tínhamos alguns representantes do diretório estudantil que participavam na peça, então foi sugerido que nos apresentássemos por lá. Fomos para Natal, quando chegamos lá, descobrimos que o reitor daqui tinha ligado para o reitor de lá dizendo que não permitisse que a peça fosse realizada, porque a peça era comunista, digamos assim... não condizia com a universidade.

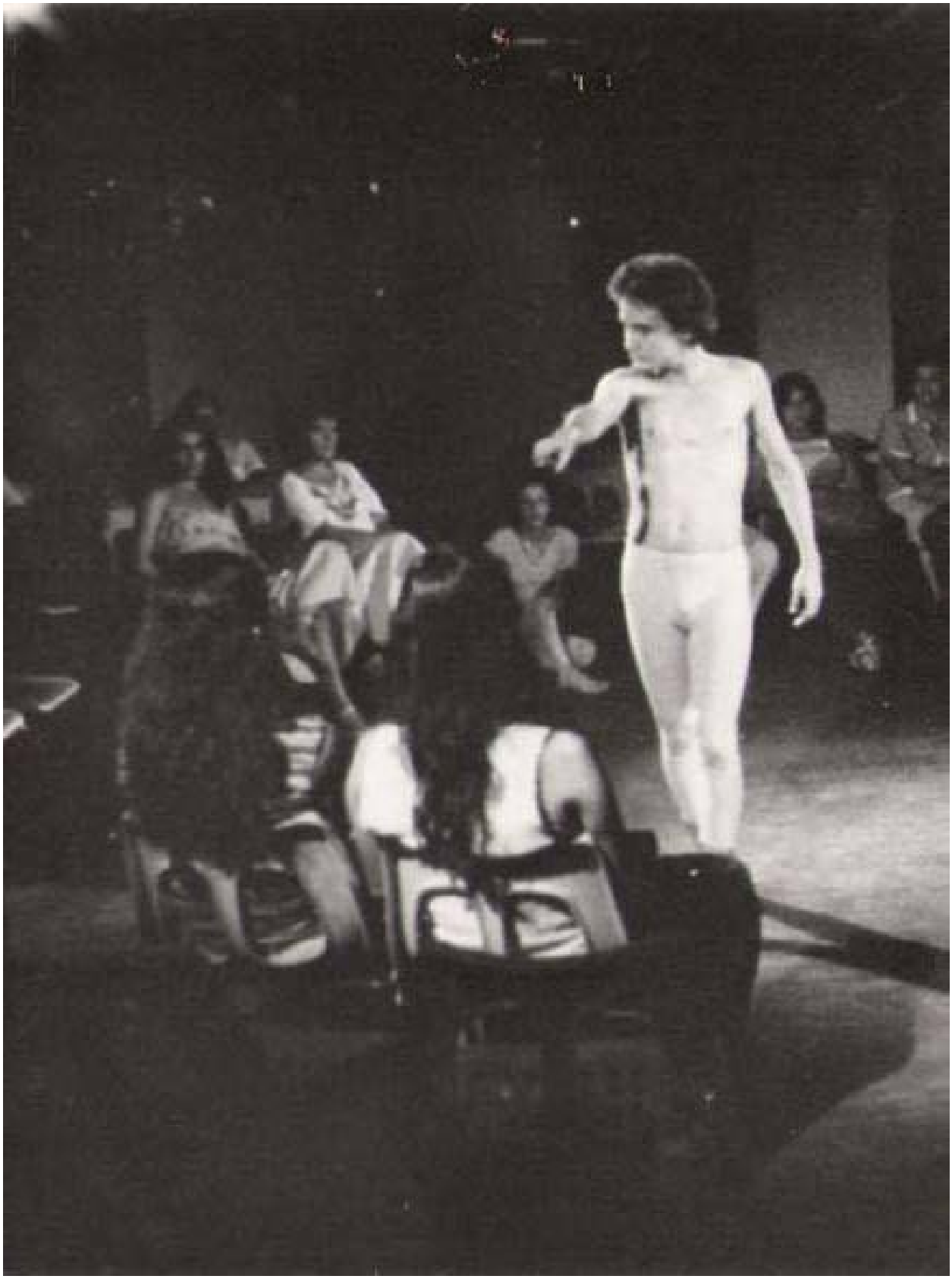
Antes desse episódio, tínhamos sido convidados para fazer uma apresentação no Instituto dos arquitetos, na Ladeira da Praça. Fomos para lá para apresentar, uma hora antes de começar a peça, chegou a Polícia Federal e disse que nós não podíamos apresentar a peça porque não tínhamos seguido os protocolos de envio para Brasília e a nossa desculpa foi dizer que a peça não tinha texto, que era um improviso e eles queriam que a gente fizesse um roteiro e que essa era a única forma em que eles liberariam. E que se a gente apresentasse sem seguir o procedimento obrigatório, que todos nós juntamente com os dirigentes da Reitoria, todos seríamos presos. Claro, nós não queríamos que tudo isso acontecesse, que fechassem o instituto e não fizemos a peça. Esse foi o primeiro grande ato de censura e depois foi quando fomos apresentar lá em Natal.

Quando voltamos de Natal, descobrimos que não podíamos usar mais o auditório para ensaiar nem apresentar as peças, o reitor pediu ao diretor da escola que proibisse a gente de trabalhar, no auditório, com as peças. Passamos uma noite bolando uma cena, uma cena curta que durava cinco ou seis minutos, que se chamava “Teatro de Guerrilha”, com falas curtas, apenas para informar aos alunos da escola que estávamos proibidos de ensaiar e não pedimos licença. No outro dia de manhã, entrávamos de sala em sala, dávamos a informação e íamos embora.

E resolvemos fazer um texto que era apresentado nas escadarias, teve uma única apresentação, a peça se chamava “Corpo de Prova”. Era uma estrutura de concreto de trinta centímetros por dez ou quinze e você testava a resistência do concreto onde você precisava imprimir uma força para saber quando ele podia rachar. Para você saber qual carga ele suportava. Era para mostrar que nós tínhamos sido testados. A peça era uma colagem que ia de Sócrates sendo julgado, a cenas de Brecht a uma série de coisas relacionadas todas com censura, todas as cenas eram voltadas para a censura.

Quando eu participei do grupo Encontro, teve uma peça que também fizemos um ensaio para censura. A peça veio de Brasília, era de José Carlos Barros, com algumas cenas cortadas e algumas palavras como: merda, foda-se, vai se foder... coisas do tipo, que foram

→



Espetáculo. Pa-Lavre-Arte_Palavrear-te. Direção Luis Carlos Barros. 1978. Foto de arquivo.(1)

cortadas. Havia uma cena em que se associava as hienas com os militares, essa cena também foi cortada. Mas, finalmente, passou. Teve outra peça muito interessante que se chamava "O Paraiso de Pindorama", também com direção de José Carlos Barros, era uma adaptação do primeiro quadro de "O homem e o cavalo" de Oswald de Andrade. Veio de Brasília com uma censura para ser só a partir de 18 anos. Com a censura local conseguimos negociar de que fosse para 16 anos, já que íamos fazer as apresentações nas escolas de segundo grau e queríamos vender o espetáculo. E, depois de um mês da peça ficar em cartaz, recebemos um comunicado de que deveríamos comparecer à Polícia Federal. Chegando lá, pediram o atestado de censura, já que tinha sido censurada com a classificação de 16 anos e devolveram o outro alegando que Brasília tinha cometido um erro, que a peça não foi censurada, na verdade estava proibida em todo o território nacional, como atentatória moral aos bons costumes e incitamento às práticas racistas.

Quando montamos "Todo dia é dia D" um texto de Torquato Neto, José Carlos mandou o dobro ou triplo dos poemas e textos que seriam utilizados no espetáculo pois sabia que eles viriam cortados, então o espetáculo foi montado com o que veio cortado e retalhado.

Outro trabalho de José Carlos que se chamava 'Palavrear-te / Pa-lavre-arte", o espetáculo mais político que eu já fiz em toda minha vida, eles não entenderam de que se tratava e o espetáculo teve censura livre[1], pois o espetáculo falava sobre o direito de falar, o direito ao grito. E como era uma colagem de textos, fragmentos de vários textos, os próprios censuradores leram e não acharam nada demais, quando a censura local assistiu achou também que não era nada demais, ponto. Eles não entenderam o espetáculo. Naquele tempo, a palavra censura era usada também para determinar a faixa etária de quem poderia assistir um filme, no cinema antes do filme era obrigatório apresentar o certificado de censura:censura-14 anos, censura-16, e assim por diante.

LA. Eu entendo hoje a palavra Censura como um conceito que provocaria debates muito complexos. Vivemos um momento de expansão dos significados em que, por um lado, as liberdades de expressão são limitadas pelas lutas dos movimentos sociais e por outro lado, as premissas geradas por leis de convívio social determinam o que pode ser dito ou não. Traduzindo: o politicamente correto não seria um ato de censura que mascara a ausência de uma sociedade educada na inclusão e no respeito pelo outro?

HL. Nos dias de hoje ainda existem questões de censura, eu fico chocado quando vejo grupos que são...ah... vou falar uma coisa aqui..., mas em nome do politicamente correto ou do direito de fala ou coisas do tipo, tem expressões muito doidas onde as pessoas censuram, questionam o trabalho do outro e tentam tirar o outro de cartaz, tentam tirar o direito de falar. Eu, por exemplo, tenho a impressão de que hoje tem alguns grupos onde você não poderia montar clássicos porque seria um crime você tocar em diversos assuntos. Eu não sei como seria hoje montar Nelson Rodrigues. Eu acho que se eu tivesse grana minha vontade seria montar As Troianas, claro que seria acusado de incentivar ao estupro. Mas é assustador você perceber que você fica meio bloqueado hoje em dia e isso talvez seja pela polarização. Isso, você não tem uma discussão mais ampla sobre as coisas, você só tem dois assuntos: É isso ou é isso!

1. A censura, tanto em Brasília quanto a censura local, poderia decidir que o espetáculo tinha 'censura livre.' que era que qualquer pessoa poderia assistir, sem limite de idade ou sem cortes. As obras que tinham censura livre não tinham nem cortes de textos nem determinação de faixa etária.

Espetáculo. O Santo Inquérito. Direção de Otávio Correia Neto. Foto: Diney Araújo.

ENTREVISTA

Carlos Aníbal Alonso

RIALTA NO PÓRTICO DE UMA BIBLIOTECA SAQUEADA

Entrevista com o editor da revista Rialta, Carlos Aníbal Alonso

Há alguns anos começamos a ler com cautela os ensaios literários e as resenhas críticas publicadas em um espaço um tanto secreto, mas com um nome afável e transparente: Rialta Magazine. Logo, fomos descobrindo - na medida que o projeto Rialta descobria-se a si mesmo - uma empresa editorial cada vez mais ambiciosa e poliédrica. Decididamente honesta e independente. Cubana e pós-nacional. Comprometida, diversa, beligerante. Agonista no presente e na dilatada areia da tradição.
O que antes pareceu somente uma pequena consequência a mais (outra revista armada por jovens entre a ilha e o exílio!) daquelas embolações históricas que nos ocupavam na metade da última década, talvez outro defeituoso efeito das circunstâncias inflamadas, um bote pequeno no meio de um deserto que, além de tudo, persistiria em sua aridez, quatro anos depois, continua aí... Rialta é, no fim de 2020, uma editora que promete, um magazine literário que deve ser lido, uma dinâmica web de notícias, um repositório inteligente e uma expansão de publicações e documentos fundamentais para a historia cultural cubana e latino-americana.
Uma vez mais, com cautela, podemos dizer que Rialta, a plataforma intensamente criativa e, portanto, radicalmente subversiva, graças aos esforços dos seus colaboradores, passou de pura consequência a ser um gesto gerador que em alguma medida anuncia -ou talvez eu quero que assim seja- a próxima era da nossa imaginação.

Jesus Adonis Martínez

JAM. Quais foram as motivações intelectuais e/ou existenciais que conduziram à ideia de Rialta e impulsionaram a realização do projeto?

CAA. A ideia de Rialta surge de uma carência. Uma carência que é um abismo. E que poderia sintetizar-se na indigência imaginativa que alcança todas as ordens da vida na ilha cubana. A disposição totalitária que regula e ordena a sociedade cubana permeia a administração da cultura, da arte, do pensamento, em uma opereta que confunde metodicamente o papel do militante e o papel do servidor público, que não discrimina entre ideologia institucional, entre Estado e nação.

O Estado cubano mantém o monopólio da prensa e da indústria editorial, vigia e modela com zelo, de forma paranoica, o conteúdo dos meios artísticos e intelectuais, administra à sua vontade o patrimônio cultural e o capital simbólico da nação, amparado em uma política cultural submetida aos critérios de inclusão e exclusão da vida pública, instituídos por Fidel Castro, uma política excludente, opressiva, vulgar. Profundamente vulgar e violenta.

Quando o vice-ministro de Cultura, um vice-ministro comumente envaidecido, confronta no Twitter os usuários desobedientes, a lutar com socos na avenida pública, quando ainda o irado senhor, diretor do Centro de Comunicação do Ministério da Cultura, faz referência pública a um músico como uma "bosta de merda", quando os altos funcionários e figuras respeitadas (qualquer coisa que isso significar) da Cultura - escritores, historiadores, músicos, intelectuais - respaldam com prazer a execução de três jovens condenados do jeito de Minority Report, pelo que pode ter acontecido e não pelo que em efeito aconteceu, a gente termina de se convencer de que esse país é um manicômio, uma máquina de triturar vontades, talentos e vidas.

A ideia de Rialta surge da vontade de se afastar de tudo isso, de não ser devorados por certas cautelas e métodos dogmáticos e involutivos. E, sobretudo, pelos desejos de fazer em um contexto em que ainda tudo está por fazer.

→

Pretendíamos nos dedicar àquilo que sabíamos (ou acreditávamos conhecer) e desejávamos: editar livros e dialogar com autores que nos interessavam: queríamos editar, intercambiar, ter como interlocutores a Antonio José Ponte, a Rafael Rojas, a Alessandra Molina, a Gerardo Fernández Fe, a José Kozer, a Nestor Diaz de Villegas a Carlos A. Aguilera ... Queríamos sair da asfixia cubana, evitar a castração, não ser como nossos pais. Queríamos, como todos, trabalhar por prazer, livremente. Reafirmar-nos.

No momento em que eu sai de Cuba não existia mais a revista Encuentro - eu lia de maneira clandestina, com dedicação e fervor - as revistas cubanas menos insípidas, que padeciam de uma artrite que tem se agravado paulatinamente (salvo exceções como a revista La Noria, que tem sabido renascer do pó), e a nós que vínhamos de trabalhar em editoras, revistas e centros de investigação em Cuba, não nos pareceu descabido começar um projeto na medida da ideia da Literatura (Rialta surgiu como um projeto eminentemente literário) que nos interessava. Insisto por ocupar um território que nos parecia estéril e para matar o tédio.

JAM. Mas, quais azares concorrentes (variáveis, afinidades pessoais ou estéticas...) estiveram no início de Rialta? E por que Rialta?

CAA. A história do nascimento de Rialta é, por força, uma história pessoal: a minha e a de todos os envolvidos na origem. Eu saí de Cuba, em janeiro de 2015, com um curso do Conselho Nacional de Ciência e Tecnologia do México, para cursar um Mestrado em literatura na Universidade de Querétaro, onde reside parte da minha família mais próxima; um curso que tem beneficiado a centenas de cubanos da minha geração. Em Querétaro, eu tinha esse curso com um custo que para mim era um luxo (650 dólares por mês), tinha a minha família e, sobretudo, internet e muito tempo livre. E uma sensação de rareza de quem sobe em um trem que não é o seu, que ainda hoje não passa totalmente. Mantinha a comunicação com meus amigos, Ibrahim Hernández, Roberto Rodríguez e Juan Manuel Tabío, eles continuavam em Cuba e com eles comecei a pensar na ideia de criar uma editora e uma revista. E assim surgiu Rialta. Publicamos o primeiro livro, (Los dioses de Pegana, de Lord Dunsany) em dezembro de 2016 e o primeiro nú-

→

Ibrahim Hernández, Juan Manuel Tabío, Carlos Aníbal Alonso, Roberto Rodríguez e Ubaldo León Barreto (da esquerda). Havana, janeiro de 2015 / Foto: Cortesia de Carlos Aníbal Alonso.

mero da revista foi lançado em março de 2017. Não tínhamos como pagar um profissional e aprendemos a desenhar o site; fizemos os trâmites legais nós mesmos pois não tínhamos como pagar um advogado; ficamos responsáveis até pelos trâmites junto à Fazenda, pois não tínhamos como pagar um contador. Assim fomos criando Rialta. Logo, pessoas muito talentosas foram ficando próximas, pessoas de que gosto e admiro profundamente. Hoje, são umas quinze pessoas que trabalham mais ou menos sistematicamente no projeto.

Los años de Orígenes, de Lorenzo García Vega. Editora Rialta / Foto: Cortesía de Carlos Anibal Alonso.

Por que Rialta? Eu diria que é por causa da arbitrariedade e a teimosia própria de todo ato de nomear. De todos os nomes que consideramos no momento (dos quais eu não lembro agora nenhum outro), Rialta pareceu-nos o mais despojado, menos sem graça, o mais perto de nós. Mais pela eufonia do que por ressonâncias eruditas. Achamos Rialta um nome suficientemente estranho e charmoso. E isso não precisa mais justificativa.

El libro perdido de los origenistas, de Antonio José Ponte. Editora Rialta / Foto: Carlos Aníbal Alonso.

JAM. Qual seria a forma que precede ou que persegue... o catálogo de uma editora tão jovem quanto Rialta?

CAA. Assumir a edição como gênero literário, a possibilidade de que todos os livros publicados por determinado editor poderiam ser vistos como ligações de uma mesma corrente, como se fossem os capítulos de um único livro, é uma ideia fascinante. Talvez seja esta a meta mais ambiciosa de um editor ou de certa classe de editor, mas considero que é uma meta impossível na situação atual da cultura cubana.

Não é segredo que uma editora é um negócio ruim; entrar na indústria editorial tem sido, tradicionalmente, uma forma muito eficaz de dilapidar fortunas. E se nós somos pobres diabos e não possuímos origens nobres e não temos uma herança maior do que o desarraigo, se não há fortuna para jogar fora, criar uma editora é, se prestarmos atenção aos imperativos da rentabilidade, um gesto suicida.

Pelo pronto, aquilo que podemos chamar de sistema tradicional de legitimidade cultural, tem mudado na última metade do século e se transformado em um mecanismo que tem deixado de ser harmônico, que funciona hoje em um campo de luta onde se enfrentam múltiplos posicionamentos, interesses e tendências submetidas a uma constante

→

pressão política, econômica e social. Uma pressão que tem nos levado àquilo que Saer tem chamado «uma inércia fantasmagórica generalizante», constituída pelo afã tecnocrático de um sabor totalizador sobre o homem, por critérios extraculturais de mercado e de rentabilidade por parte do setor industrial e pela petrificação em estereótipos de sentidos impostos ao vazio teórico e estético do consumidor.

Cedendo, por um momento, à determinada ilusão vaidosa, diria que a nossa pretensão, em Rialta, consiste em cavar esses estereótipos de sentido. Não é por revelar novos autores ou fazer insólitos descobrimentos de obras, mas criar o leitor do futuro, organizar sua biblioteca. Devemos prestar atenção de como serão acatados esses prognósticos.

Na lógica de Calasso, um editor rejeitaria um novo livro, por exemplo, porque percebe que publicá-lo seria como introduzir uma personagem errada em uma novela. Então, a forma de novela que estamos armando em Rialta seguiria o arquétipo de Los años de Orígenes antes que o de El Siglo de las Luces, uma novela fragmentada que tolera e reclama interpretações alternativas. Um livro obsessivo e delirante, com múltiplas entradas e sem uma moral no final da obra.

JAM. Desde o início, Rialta reivindicou para si mesma um meridiano que cruza essencialmente latitudes estéticas: zonas diversas do literário. Anunciava-se: «não está vinculado, nem representa nenhum tipo de organização política ou religiosa». No entanto, a gente suspeita que o político é uma doença viral implacável que se filtra e que flui sempre entre os interstícios de qualquer empresa intelectual coletiva. Em que medida Rialta é um acontecimento (a) político?

CAA. Rialta, de fato, não está vinculado nem representa nenhum tipo de organização política, o que não significa que não seja um fenômeno apolítico.

Borges disse que o grande descobrimento de Hitler, o grande descobrimento dos políticos, contra o que Dostoievski tentou provar, é que as pessoas não têm vida privada: «os homens não têm amantes, nem ficam para ler um livro, nem querem ter um tempo para um cochilo: estão sempre a postos para os cerimoniais, as aglomerações, os desfiles». E isso que disse é Borges, sem ter conhecido as redes sociais, sem ter habitado o Facebook, esse território inverossímil que nos tem feito desconhecer as diferenças de comportamento frente à vida pública e à vida privada, onde todo gesto termina por engrossar em uma forma de militância.

Embora você não tenha proposto a política como problema, embora a política não esteja no centro do seu interesse, de suas inquietações intelectuais ou como desejar nomear, há um momento no qual seu trabalho começa a impactar no espaço público e isso supõe uma responsabilidade. Quando você sai do âmbito privado, a política alcança você. E não falo isso como um lamento.

Em todo caso, o fato estético não está fixado em lugar algum como uma essência. É na verdade um efeito ou uma série de efeitos. Compartilho a ideia de Ricardo Piglia de que literatura é um espaço fraturado, onde circulam diversas vozes que são sociais. O que não significa que há de se acoplar literatura a essa fantasia moral que tem tendência a deduzir uma dependência hierárquica (e excludente) entre verdade e ficção, entre política e estética. O interesse na literatura não surge de uma vontade de esquivar, por indolência, os rigores do que poderíamos chamar de uma ética da verdade, mas, ao contrário, surge da vontade de ir ao encontro de verdades menos rudimentares, de eludir a paranoia interpretativa que descobre significados ideológicos em todos os discursos e acontecimentos, de evitar o impulso empobrecedor de fabricar uma moral no final das histórias. Importante a frase de Saer, segundo a qual a práxis poética consiste em demolir as aparências ideológicas para instaurar a verdade pulsional, tratando de mostrar que essa dimensão pulsional não pode ser instrumentada com fins pragmáticos por nenhuma ideologia.

JAM. Rialta tem se declarado como um empenho de índole transnacional e inclusive pós-nacional; no entanto, é evidente que há uma tensão particular e um vínculo enfático com a tradição e o campo artístico-literário cubanos. Como escapar do cerco mais

→

estreito do nacional, quando costuma prevalecer, a priori, uma entupida malha de relações práticas (pessoais e institucionais), influências e ansiedades estéticas, compartilhadas pelos que pensam o projeto e seus colaboradores, noções como as de «leitor natural», inclusive as ideias de «exílio» e «diáspora» que atraem, paradoxalmente, para o centro imaginário da ilha? E em um sentido paralelo, qual é a contribuição dessa âncora cravada em «terra firme» em uma cidade mexicana do interior?

CAA. Respondo com um exemplo: estamos prontos para publicar um caderno que recopila uma série de obras de instalações do artista Hamlet Lavastida. O livro faz parte de uma coleção que coordena, desde Praga, Carlos Alberto Aguilera; vem com o prólogo do pesquisador Gerardo Muñoz, quem mora em Nova York. O próprio Hamlet está agora em uma residência em Berlim, a nossa designer trabalha desde Havana e nós conduzimos o processo editorial desde Querétaro, onde está a sede legal e empresarial de Rialta. O livro, uma vez pronto, será impresso em Milton Keynes.

A visão dos cubanos de dentro e dos cubanos de fora é uma falácia. Era uma falácia nos anos 1970 e ainda é hoje de modo irrefutável, com um fluxo migratório assíduo, exorbitante, de cubanos fugindo das tramoias castristas, com um acesso cada vez maior dos cidadãos a fontes de informação diversas às que são operadas pelo aparato estatal, com uma sociedade civil empurrando para ganhar espaços de autonomia, com uma multiplicidade de projetos (intelectuais, informativos, comerciais, políticos, culturais) com incidência na ilha e gestando desde o exílio cada vez mais povoado e misturado. O Partido Comunista controla os corpos, a mobilidade, os órgãos repressivos e, com isso, o medo, mas não a fábula. A fábula cubana está em um outro lugar.

Cuba, antes de ser aquela comarca envelhecida, gorda de slogans, arbitrariedades e caprichos nacionalistas, é um lugar de enunciação e também

→

Lançamento da Livraria do Fondo de Cultura Económica em Querétaro, 2017 / Foto: Cortesia de Carlos Aníbal Alonso.

- se ficarmos exultantes - uma inscrição, com suas mitologias, estigmas e superstições, lugar do qual se pode imaginar e tentar ler o mundo.

O México tem contribuído para mim em uma distância terapêutica, dito dessa forma, deu-me a possibilidade de falar de Cuba, dos cubanos, de certa forma, como estrangeiros. Isso higieniza. Purifica. Se alguma coisa tem conseguido o castrismo é reduzir a história, a filosofia, o pensamento a um extravagante museu de superstições que ficou à intempérie: amassar e diminuir as ideias, a história, com referências caseiras a um pueril nacionalismo. Aí trunfa na indigência imaginativa. Cheguei a pensar no castrismo como uma criança disfarçada de homem de guerra para o carnaval... Mas, viver em Querétaro, a sete horas do mar, em um estado profundamente conservador, onde o nome de Fidel Castro pertence a um passado tão anacrônico como o arado puxado por bois (a diferença da cidade do México, por exemplo, onde derrubaram recentemente uma estátua de Cristóvão Colombo, por «justiça histórica», enquanto erguem uma estátua de Fidel Castro junto a Ernesto Che Guevara, um monumento que eterniza a sua nefasta cumplicidade), um estado dirigido por tecnocratas, onde as pessoas saem do seus condomínios manifestando-se não para exigir liberdades, mas para protestar contra o matrimônio de pessoas do mesmo sexo... Viver em Querétaro me tirou do atordoamento cubano, tem me deixado próximo a novos salmos e outras misérias. Nisso, eu suponho, meu exilio queretano é bem diferente ao exílio miamense e de tantos outros. Aqui não ressoa a vitrola castrista. No lugar do carnaval, há férias de gado e centros comerciais onde cai a neve artificial no Natal.

JAM. Sobre uma das suas principais linhas de trabalho em torno ao Arquivo Rialta: Que tipo de documentos interessa resgatar e deixar ao alcance dos leitores? Há um plano mestre ou uma arca onde tudo cabe, uma coleção que vai sendo criada ao azar e com as tecnologias de hoje?

CAA. Quando eu trabalhava na minha tese na Licenciatura em Letras, visitava periodicamente a hemeroteca da Biblioteca Nacional, tentando localizar textos críticos de Virgilio Piñera, publicados em revistas que anunciavam vestidos de noiva em suas páginas e informações da companhia cubana de eletricidade, onde os leitores eram seduzidos com mensagens como este: «Viva melhor com eletricidade», achei, em reiteradas ocasiões, o lugar onde deviam estar as páginas de Virgilio Piñera, mas não estavam lá. As páginas tinham sido arrancadas. Um leitor radical tinha chegado antes de mim e deve ter achado que o lugar de um escritor rejeitado e ilegítimo como Virgilio Piñeira não pertencia a essa biblioteca e decidiu roubar as páginas, conservá-las sob custódia. A imagem desse leitor executando um plano para usurpar da biblioteca esses retalhos sem ser detectado parecia-me uma metáfora sugestiva do acesso à cultura em Cuba, do caráter clandestino, delitivo, desse acesso.

A memória, na ilha de Cuba, ocupa o recinto de uma biblioteca que tem sido saqueada, onde o lugar dos livros que poderiam nos dar pistas para nos orientar no deserto do indiferente está sequestrado por um monte de laudas amarradas como é o caso de El socialismo y el hombre en Cuba do Che Guevara. O guardião dessa biblioteca deve ter raciocinado como Califa Umar ibn al-Jattab, no pórtico da biblioteca de Alexandria. Se o conteúdo não é mais do que o que está nas laudas amarradas do Comandante Guevara, então é inútil e é preciso atear fogo: se pelo contrário conter algo a mais, é prejudicial e também precisa arder. Isso explica, por exemplo, por que Severo Sarduy, Guillermo Cabrera Infante, Lorenzo García Veja, Gastón Baquero, Nivaria Tejera, Lino Novás Calvo e Calvert Casey não estão no Dicionário da Literatura Cubana, que circula desde os anos 1980, e em seu lugar apareçam os nomes de Luis Pavón Tamayo, Mirta Aguirre, Luis Suardíaz, Mario Martínez Sobrino, José. H. Barbán e o próprio Che Guevara (cuja entrada no dicionário supera, em extensões, as de Lezama Lima e as de Virgilio Piñera, ambas somadas).

Então, por um lado está a vontade do Partido Comunista de nos converter em um exército de duplicados de Yusuam Palacios, na força de nos dar lições com manuais de História quem nem sequer têm valor enquanto exposição de infor-

mações, mas por outro lado, acredito reconhecer um fenômeno igualmente empobrecedor: a negligência atual de um lado da esfera pública cubana, que começou a acoplar as suas estações à temporalidade do Facebook. Lugar do qual emerge sempre uma renovada visão adâmica, de quem tem toda a história da humanidade por vir, mas, isso sim, cheio de boas intenções, esforçada em desfazer causas mínimas com consequências desmesuradas. Não comam essas maçãs ou condenariam o gênero humano. Juntemos assinaturas e cairá o regime.

Com o Arquivo Rialta, tentamos de emancipar aquela biblioteca e tentamos também de nos opor a esta visão adâmica, que não por desinformado é menos beligerante e começar a usar uma orientação anti-intelectual cada mais descomplexada. Tentamos pensar a cultura, pensar um país, reescrever um relato nacional que se encontra maniatado à força de exclusões, omissões e falácias.

No início, tomamos como modelo a iniciativa Memória Chilena da Biblioteca Nacional de Chile. Os chilenos, educados por quase duas décadas de experiência autoritária, têm empreendido um trabalho notável de recuperação e conservação do patrimônio cultural. Nós (salvando as distâncias: materiais, operações financeiras, técnicas ...) tentamos algo parecido com este arquivo: recuperar a memória histórica cubana, mas não somente recopilando documentos, mas estruturando os conteúdos em função de um processo investigativo, em uma unidade que denominamos «expediente». Cada expediente aborda diversos aspectos de obras, acontecimentos ou processos relevantes da cultura nacional e configura-se como uma apresentação, uma seleção de documentos digitais, um índice e uma bibliografia especializada. Agora estamos com o foco do resgate de revistas culturais (temos preparado expedientes das revistas escandalar, Mariel e Orígenes, dentre outras e estamos próximos a publicar as coleções de Ciclón e revista de avance) e em recuperar polêmicas culturais e acontecimentos que nos parecem de uma vigência absoluta no contexto atual.

JAM. Outra das inciativas do projeto Rialta é um blog de notícias que se ocupa do acontecer artístico e literário da ilha, e também além da ilha.... Você acredita que há um enorme vazio, nesse sentido, na esfera pública cubana da atualidade? Como você enxerga o que tem sido chamado de «jornalismo independente cubano»?

CAA. Nos últimos cinco ou seis anos, o território dos assim chamados "meios independentes", em Cuba, têm se diversificado de maneira notável: a esfera pública tem sido povoada de vozes, espaços, blogs, revistas, podcast, gente de opinião, influencers, youtubers... Pessoas talvez mais informadas e com certeza mais otimistas do que eu, falam do nascimento de uma nova linguagem capaz de dar voz a uma realidade de novo signo, de um pluralismo de critérios, de um maior dinamismo no processo de formação da opinião pública. Faz três anos, eu teria subscrito esses raciocínios. Com certa reserva, mas teria subscrito eles. Aí estava o trabalho de El Estornudo e Periodismo de Barrio, por exemplo, que instauraram métodos de trabalho sozinhos, conquistaram algo parecido com um estilo, configuraram debates, armaram histórias e com elas uma comunidade de leitores considerável dentro da ilha.

Mostraram o jornalismo independente cubano (quando falo independente, refiro-me a um modelo de gestão não vinculado com a trama estatal nem seus critérios de exclusão) do pantanal de amnésia, dissimulado e ninharias, lugar aonde tinha sido empurrado, não sem contorções, pessoas como Hugo Cancio e suas cautelas.

Mas, no ano 2018, atualizaram o manual de Segurança do Estado, no sentido de recrudescer seus métodos: encarceraram e torturaram novamente ao político opositor José Daniel Ferrer. Começaram as detenções sucessivas do artistas Luis Manuel Otero Alcántara, que estava sob assédio desde 2016, mas não tinham mostrado para ele a cadeia até setembro de 2018. Cortaram o acesso à página web desde Cuba de El Estornudo, enclausuraram o Centro Cultural La Madriguera em Havana, enquanto o recentemente estreado Presidente da República batia em uma tumbadora em Nova York a ritmo de timbatón e, desde o 09/11 Memorial, justificava o terrorismo pelo «afã expansionista do capitalismo que

→

Carlos Aníbal Alonso, Juan Manuel Tabío e Enrique Saínz. Homegame a Lorenzo García Vega. Havana, julho de 2019 / Foto: Cortesíade Carlos Aníbal Alonso.

cria tantos rancores e ódios». Além disso, por esses dias, o fenômeno Otaola, prendia, inflamava-se com seu discurso apelativo beligerante, com suas desqualificações incendiárias, atiçava e inoculava caráter político a figuras públicas tradicionalmente apolíticas. (Se em alguma coisa tem sido eficaz Otaola é em politizar todas as tramas e personagens do folhetim cubano). Espoliados, entre a brutalidade extrema dos órgãos repressivos do Partido Comunista, o efeito megalomaníaco de Otaola, as alucinações pusilânimes de OnCuba (e demos, o azar em sua forma mais pura), os novos meios têm sido arrastados a um lugar muito precário, em um processo que a Pandemia tem acentuado até os extremos mais estapafúrdios.

Nestes meses, eu vi Anamely Ramos, uma intelectual tão lúcida quanto aprazível, ser arrastada e chutada pela polícia política cubana; vi o rapper Maykel Castillo costurar a sua boca a sangue frio; vi meios, que faziam jornalismo cidadão, convertidos em evangélicos de determinada imprensa enfática e militante, faladora; vi a esfera intelectual cubana desatada, mostrando seu lado mais sórdido que, por excesso de autoafirmação, tem chegado a assemelhar a lógica do debate à insolência da fofoca; vi uma acadêmica liberal, lésbica e entusiasta do politically correct se vangloriar com brincadeiras homofóbicas e violência exposta; vi poetas reciclados em comediantes; artistas reciclados em jornalistas e jornalistas reciclados em agitadores; vi os gestores desse think tank bananeiro que é La Joven Cuba brincar com a ideia de fuzilamentos futuros; vi um comunicador de El Toque agredir publicamente os editores do Proyecto Inventario com inúmeros tweets; vi a jornalista Milena Recio, propensa sempre a ensaiar oposições simétricas e falsas equivalências, difundir um pedido dirigido ao candidato democrata dos Estados Unidos para que «estabeleça políticas compassivas e humanas com Cuba», atribuindo a ausência de «alimentos e medicamentos neste pequeno e empobrecido país» à gestão de Donald Trump, ao mesmo tempo que o jornalista independente Abraham Jiménez Enoa, cofundador de El Estornudo e colunista em The Washintong Post, era detido, interrogado e ameaçado pela Seguridad del Estado Cubano, esse mesmo estado que, por omissão, Milena vitimiza e exime de responsabilidades e quem acaba de negociar exitosamente uma cadeira no Conselho de Direitos Humanos da Organização das Nações Unidas.

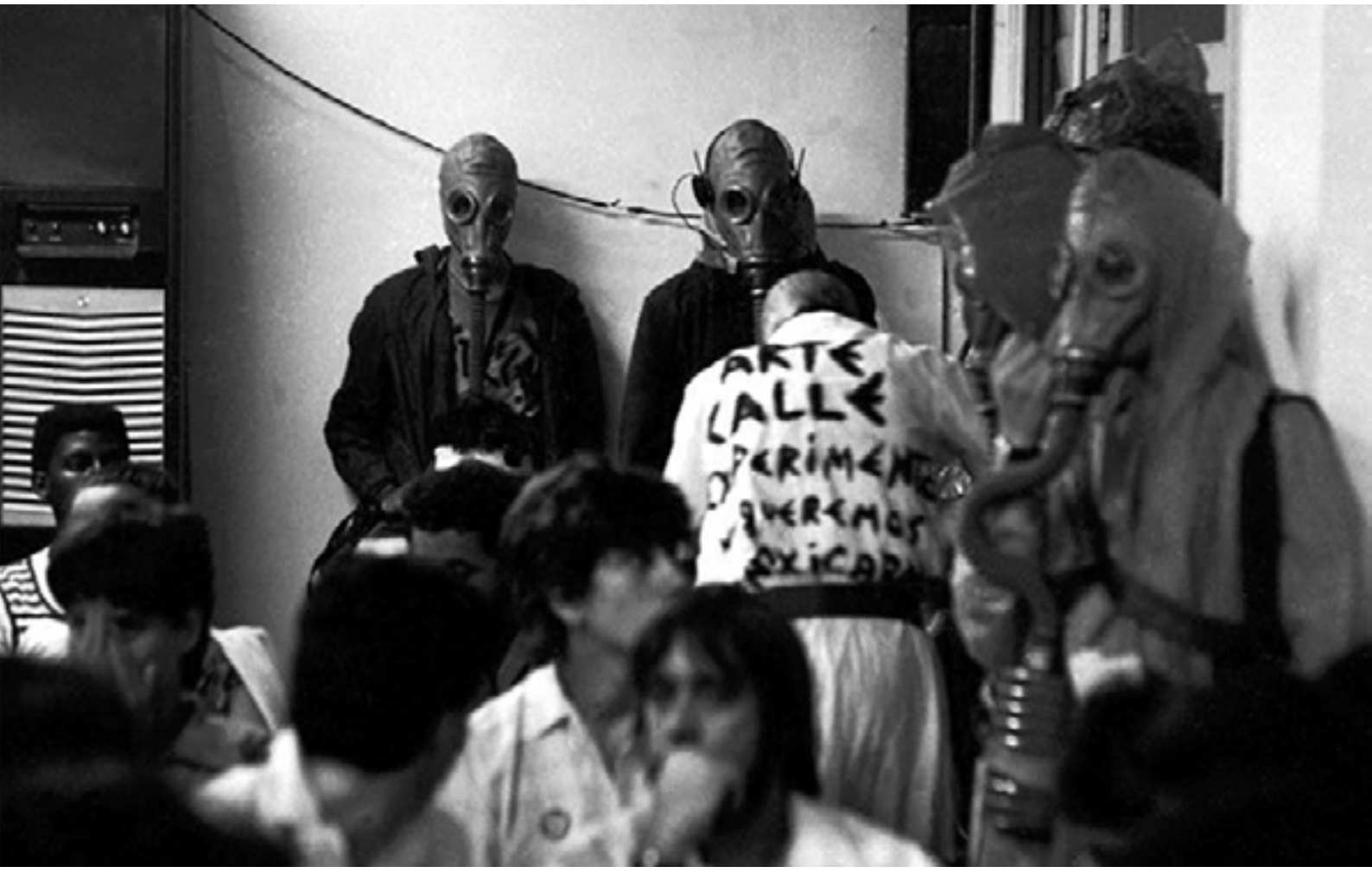
Esse coquetel composto pelo crescimento da repressão que, em seu transbordamento, está alcançando, inclusive âmbitos sem traço político, o efeito Otaola (que tem provocado que vários meios comecem a assimilar seus jeitos) e a marca da Pandemia (que tem envenenado a nós em todas os níveis), têm restringido as condições de possibilidade do jornalismo independente cubano e suas agendas informativas. Como corolário de tudo isso, triunfa o parasitismo da opinião sobre o pensamento. O pensamento aceita mover-se no terreno da violência social que também é o terreno da violência da opinião. O cumprimento do que Roberto Calasso chamou de fórmula paralisante da álgebra pós-histórica, a exposição da história prefigurada na imensa féria especulativa.

Entrevista concedida ao 'El Estornudo'. 29 de outubro de 2020.

O ARTISTA COMO TRABALHADOR REVOLUCIONÁRIO

Por Mailyn Machado.

O criador cubano, dos anos 1980, respondia ao paradigma do trabalhador revolucionário. O papel social que foi lhe oferecido colocou-o a serviço da contestação e orientou sua obra em direção à participação cidadã. O paradoxo se revelaria quando a natureza revolucionária do modelo de artista começou a ser entendida como dissidente do mesmo sistema que a engendrou.



'No queremos intoxicarnos', Artecalle, performance, UNEAC, 1987.

O duelo Arte cubano versus Estado foi resolvido no trânsito desde uma sociedade socialista, com meios de produção estatais, até um socialismo de mercado informal. O controle direto, das instituições e autoridades do Estado, foi cedendo a partir dos anos 1990 do século XX, frente à iniciativa privada, uma invenção familiar projetada por comunidades domésticas. O artista se apresentou como a versão mais avantajada desse modelo de criatividade popular, que se transborda no "período especial em tempos de paz". Seu material, individualizado na figura do autor, na década dos anos 1980, tinha passado dos meios estéticos para a representação e o discurso, e daí passou para a sociedade.

O criador cubano, dos anos 1908, respondia ao paradigma do trabalhador revolucionário. O papel social que foi lhe oferecido dentro

→

da construção do socialismo, com mais ou menos restrições segundo o vaivém da política internacional, colocou-o ao serviço da contestação e orientou sua obra em direção à participação cidadã.

Este protótipo do artista foi resultado da reconquista do campo da cultura pelos representantes da linha nacionalista-regional, após o fim do processo de institucionalização do Estado socialista cubano. As "Palabras a los intelectuais" (1961), de Fidel Castro, tinham sido exercitadas como projeto de jurisdição do trabalho intelectual, uma responsabilidade que por invioláveis razões cronológicas ficou reduzida, nos primeiros anos, a profissionais revolucionários de ascendência burguesa. A herança classista tinha sido estigmatizada como "pecado original" no escrito do Che Guevara"El socialismo y el hombre em Cuba", redigido em março de 1965, durante seu retorno de Praga, a última viagem que ele realizara à ilha como Ernesto Che Guevara. Naquele texto, que viraria programa da corrente de pensamento social antidogmática, Che Guevara resumia a "culpabilidade" intelectual como não-autêntica na condição revolucionária. "Não há artistas de grande autoridade que, ao mesmo tempo, tenham grande autoridade revolucionária. Os homens do Partido devem tomar essa tarefa em mãos e procurar o objetivo principal: educar o povo"[1]. O resultado dessa educação que, desde a Lei de Nacionalização do Ensino, promulgada no dia 06 de junho de 1961, passou a ser responsabilidade e dever intransferível do Estado, teve como objetivo a criação de um sujeito próprio da sociedade que estava se formando. Apesar do duplo processo de instrução e autoformação experimentado pelo povo todo, seriam os jovens o material mais nobre para começar a moldar o novo indivíduo "não feito, não acabado", que encontraria nas gerações futuras o produto mais autêntico, obra também em processo, do laboratório social.

A concepção do homem novo, tal como foi descrita por Che Guevara no texto citado acima, devia fluir da transformação da base estrutural da sociedade à essência humana e ao contrário: do sujeito revolucionário à inovação social, em uma metamorfose circular perpétua. O arquétipo de indivíduo previsto para conformar a massa e vanguarda futuras, derivaria de modelos institucionais desconhecidos, alheios aos formatos comuns ao capitalismo em pleno curso de superação. A institucionalidade inédita planejada como "conjunto harmónico de canais, degraus, represas, aparelhos bem aceitos que permitissem a marcha, [...] a seleção natural dos destinados a caminhar na vanguarda e que ganhassem o prêmio e o castigo pelos que cumprem ou atentam contra a sociedade em construção"[2], materializou-se uma década depois da redação deste testamento político em forma de carta.

O novo artista, igual ao homem novo, devia ser resultado das relações de produção que eram forjadas, mas, sobretudo, constituía o protótipo do sujeito social que aspiravam formar. O novo criador, dotado de autoridade revolucionária, além de cultural, projetava-se como um pedagogo em grande escala, responsável pela "gigantesca escola" da sociedade.

Parafraseando Walter Benjamin, na sua descrição do intelectual revolucionário, quando dotado o artista de novos meios de produção através do ensino, o projeto socialista cubano fundava o vínculo solidário entre o criador e a Revolução, ao mesmo tempo instaurava a solidariedade do Estado revolucionário com seu paradigma de autor[3]. O paradoxo se revelaria quando a natureza revolucionária do modelo de artista começou a ser entendida como dissidente do mesmo sistema que a engendrou.

A geração dos anos 1980 esteve integrada por este

1. Ernesto Guevara "El Socialismo y el hombre en Cuba", 1965.

2. Idem.

3. Walter Benjamín. "The author as produzer", Understanding Brecht, Verso, London, 1998, p. 102.

arquétipo de criador. A maioria nasceu a partir de 1959 e foram educados dentro do programa social cubano, a emergência profissional dos artistas visuais, dessa década, se inscreve na etapa de institucionalização da Revolução.

Com a Primeira Constituição Socialista, submetida à revisão pública em 1975 e aprovada um ano depois em referendo nacional, estabilizou-se a estrutura estatal que tinha começado a se definir em 1970. No ano 1965, ano da redação de "El socialismo y el hombre en Cuba", tinham sido estatizadas as administrações regionais e locais do país todo. A partir de 1972, acelerou-se o estabelecimento das instituições do Estado com a reorganização do Conselho de Ministros e a fundação do Executivo. Dois anos depois foi criada a comissão para a redação do anteprojeto constitucional com representantes do Partido Comunista e do Governo. A aprovação e discussão do Código de la Família constituiu o campo de ensaio do processo de elaboração e aprovação popular dos corpos legais para a regulação institucional. No dia 24 de fevereiro de 1976 foi proclamada a Constituição Socialista de Cuba. Nesse mesmo ano, foram realizadas as eleições gerais do período revolucionário.

Nasce novo artista, fruto deste marco constitucional e jurídico que configurou também o sistema nacional da arte. O Ministério da Cultura (MINCULT), também criado no ano 1976, como parte do processo de institucionalização dos Órgãos da Administração Central do Estado, substituiu o Conselho Nacional de Cultura (CNC) como centro reitor da política cultural. A liderança dos antigos partidários dos anos 1960 e a militarização do Conselho a partir de 1971, trouxe o Ministério de Armando Hart Dávalos, representante da vertente antidogmática do socialismo cubano e ministro de Educação de 1959 a 1965. Com a rede de instituições culturais, o MINCULT tinha na sua responsabilidade a

→

Escola de Balé da Escola Nacional de Arte (ENA). Arquiteto Vittorio Garatti.

planificação, desenvolvimento, controle e avaliação das linhas e projeções nas diferentes áreas da produção artístico-cultural. O Conselho Nacional das Artes Visuais (CENAP), foi fundado treze anos mais tarde, uma instância dedicada, de maneira exclusiva, a "desenvolver e promover as artes visuais", além de preservar o patrimônio e implementar a política cultural "de acordo com o desenvolvimento da arte contemporânea". No ano 1989, fechou-se a década da arte dos anos 1980, desde o ponto de vista institucional, com o estabelecimento de um organismo estatal (CNAP), regulando assim a produção estética.

No sistema novo da cultura, o artista começou a ser compreendido como experto: produto e produtor especializado da sociedade revolucionária. Sua formação técnica terminava com os estúdios avançados no Instituto Superior de Arte (ISA). A Lei 1307, de 29 de julho de 1976, tinha estabelecido uma estrutura de especializações em correspondência com as principais linhas de desenvolvimento econômico e social da nação. No dia primeiro de setembro desse mesmo ano, o ISA era inaugurado com os cursos de Artes Visuais, Artes Cênicas e Música.

A nomenclatura, Instituto Superior, definia - segundo o Artículo 3 da citada Lei - um "centro encarregado da formação de especialistas para um campo específico e em correspondência com uma linha concreta do desenvolvimento do país"[4]. Mas o ISA incluiu também uma intervenção espacial e metodológica no campus das Escolas Nacionais de Arte (ENA) na região de Cubanacán, município Playa.

Quando os primeiros alunos chegaram à ENA, no dia 13 de junho de 1962[5], a estrutura arquitetônica das suas cinco faculdades (Artes Visuais, Música, Teatro, Dança Moderna e Balé) ainda estavam sendo construídas. Um ano antes, no dia 30 de junho de 1961, Fidel Castro tinha falado do projeto da Academia de Artes frente aos intelectuais cubanos, nos conhecidos encontros que aconteceram na Biblioteca Nacional. Como um Angelus Novus, a imagem antecipada dos criadores do futuro enfrentava-os a essa autoridade "mais temível", invocada pelo Primeiro Ministro no encerramento do seu discurso: a imagem de "os juízes da posteridade". Quando os arquitetos Ricardo Porro, Roberto Gottardi e Vittorio Garatti começaram a estudar e imaginar seus sonhos, durante os dois primeiros meses de trabalho, o autor de "Palabras a los intelectuales" advertiu: "Já começaram a construir a Academia[...] e vocês têm o compromisso de terminar até dezembro"[6].

O ano letivo 1965-1966 definiu a distribuição funcional das instalações. Somente os dois prédios de Ricardo Porro, Dança Moderna e Artes Visuais, tinham sido concluídos quando no dia 26 de julho de 1965. a construção ficou paralisada indefinidamente. A Faculdade de Teatro, de Roberto Gottardi, ficou a cinquenta por cento de ser terminada, enquanto as estruturas de Balé e Música de Vittorio Garatti, estavam pendentes de carpintaria e acabamento final. Frente à permanência da arquitetura inconclusa, as especialidades foram substituídas, não mais nas estruturas concebidas para seu ensino, mas nas que poderiam abrigar de maneira imediata suas atividades de aprendizado.

A Revolução Cubana tem se destacado pelo ready made político: a reutilização total do espaço conquistado como símbolo de mudança. A fundação da nova sociedade, embora radical, não foi planificada sobre ruínas, mas desde a ocupação. O ato de reusar, de oferecer funções novas e divergentes ao espaço construído, determinou a subversão revolucionária.

A criação da ENA tinha partido, assim como o novo país em projeção, da invasão

4. "Ley 1307 del 29 de julio de 1976, Estructura y titulaciones de Educación Superior en Cuba", 1976, p. 10.

5. Marcos Manuel Valcárcel: "La Escuela Nacional de Arte de La Habana. Mis recuerdos", Percuseando, 9 octubre, 2009.

6. Fidel Castro, "Palabras a los Intelectuales", 1961.

de uma paisagem histórica sobre a qual seria desenhado, construído e edificado o projeto cubano. Mas, o lugar onde fica demonstrado com maior rigor o status revolucionário do artista, formado no laboratório social das Escolas de Arte, é na aplicação do princípio da intervenção sobre a obra pedagógica em processo. A repovoação foi iniciada com a ocupação dos subúrbios burgueses abandonados.

A Academia estava situada em um dos bairros residenciais mais charmosos do mundo, onde vivia a burguesia mais luxuosa de Cuba, no melhor bairro da burguesia mais ostentosa e mais luxuosa e mais inculta porque, de fato, se em nenhuma dessas casas faltava um bar, seus habitantes não se preocupavam, com algumas exceções, dos problemas culturais. Viviam de um jeito incrivelmente luxuoso. Mas o que eles não sabiam era que a extraordinária Academia de Artes, que estava sendo construída pelo governo, era o que substituiria aquilo que os ricos tinham deixado na sua partida, porque os alunos iriam morar nas casas deles, que eram residências de milionários. Não viveriam enclausurados, encerrados, mas livremente e iriam tomar aulas na Academia[7].

Os primeiros alunos ocuparam as mansões mobiliadas da burguesia – "Tinham vários banheiros e conservavam os móveis, incluindo os televisores e cozinhas elétricas dos seus antigos donos" -[8]. Almoçavam e comiam no hotel do Country Club e durante os primeiros meses utilizaram toda a sua prataria. A seleção do terreno para a instalação das escolas tinha constituído a invasão fundacional. "A Academia estará situada no centro do Country Club, onde um grupo de arquitetos-artistas tem desenhado as construções que vão ser realizadas (...) ficarão no meio do campo de golf, em uma natureza que é um sonho"[9]. Mas, essa perspectiva natural, que tinha inspirado Fidel Castro enquanto jogava com o Che Guevara sua última partida no Country Club, era uma paisagem artificial milimetricamente calculada. Os prédios projetados para o ensino artístico interferiram no campo de golf ao ar livre com a instalação de um novo campus.

A ENA conformou um dos primeiros programas de cursos da Revolução. Com a idade de nove e dez anos, os estudantes ficavam longe do seu entorno familiar para fazer parte do sistema educativo integral e interno. O programa da formação artística, diferente da formação de professores e instrutores de arte, foi se constituindo ao mesmo tempo que a sua arquitetura. E, nesse sentido, a ENA, foi também exemplar. As Escolas de Arte, assim como a Revolução, interromperam o tempo histórico. Desenho, construção, convivência e ensino aconteceram ao mesmo tempo como ações imediatas. Uma urgência que impedia perfilar o entusiasmo, uma vez que respondia ao oportunismo criativo da necessidade. No entanto, essa suspensão da história era consequência, em última instância, da anacronia do processo interventor. Na paisagem ociosa do Country Club - criado em 1914 e assentado na imagem coletiva da cidade - inseriu-se "(...) uma arquitetura aberta e orgânica, usando pavilhões que iam colonizando o lugar"[10]. Nos limites exteriores das ruas perimetrais do campo de golf foram erigidas as faculdades. Artes Visuais ficou ao norte; Dança Moderna ao sul; Artes Dramática ficou no Leste e no Oeste, a faculdade de Balé. Música ficou na beira do rio imitando a sinuosidade do mesmo. "Uma pequena comunidade implantada em um tecido urbano onde os elementos de circulação se comportassem como ruas, os quintais como praças, os pavilhões como prédios, recuperando variações(...) da arquitetura tradicional cubana"[11]. O novo, o revolucionário, derivou da integração dos elementos do passado considerados de atualidade no presente:

7. Idem.

8. Marcos Manuel Valcárcel: ob. cit

9. Fidel Castro. ob. cit.

10. María José Pizarro e Oscar Rueda: "Ernesto N. Rogers y la Preesistenza Ambientale en las Escuelas Nacionales de Arte de La Habana", Rita, n.º 03, abril, 2015, p. 103.

11. Idem.

a paisagem artificial como natureza do futuro, a cerâmica como material e a bóveda tabicada como técnica construtiva, ambas fazendo parte da cultura local.

A topografia, encontrada com a sua nova projeção social, representava a expansão da nascente arquitetura, assim como esta última representava a síntese do mundo circundante em construção. O projeto emancipado, composto por tempos e espaços múltiplos, permearia de maneira integral a experiência pedagógica. Desde a prática artística, aberta ao amor livre - ainda um tabu em Cuba revolucionária dos anos 1960 - definiram a conduta criativa dos primeiros estudantes formados pela Revolução. Uma soberania romântica do comportamento que seria corrigido pelo Che Guevara em seu desenho do novo sujeito revolucionário: "A nossa tarefa consiste em impedir que a geração atual, deslocada pelos seus conflitos, fique pervertida e contamine as novas gerações. Não devemos criar assalariados dóceis ao pensamento oficial, nem "internos" que vivam ao amparo do orçamento, exercendo uma liberdade entre aspas. Os revolucionários virão entoando o canto do homem novo com a autêntica voz do povo"[12].

A micro-ilha, espontânea, de artistas em formação, professores, construtores e arquitetos foi reformada a partir de um ideal mais puro: menos voltado ao conjuro interno e orientando, em troca, a comunidade nacional. A aplicação de uma disciplina castrense para a regulação da vida no campus, coincidiu com a interrupção dos trabalhos construtivos.

Isso gerou uma nova organização das residências, casas ou moradias dos alunos em companhias militares. Lembro que acordavam a gente às sete da manhã. Às sete e meia, tínhamos de estar fora da casa, em formação militar, por pelotões e companhias. Nas sextas feiras, era feita uma Corte Militar. Esta consistia em reunir todos os alunos de uma companhia e submetê-los a um julgamento pelo seu comportamento semanal. Existia um sistema de pontuação. Se a soma resultava em mais de dez pontos durante a semana, o aluno perdia a possibilidade de visitar a família[13].

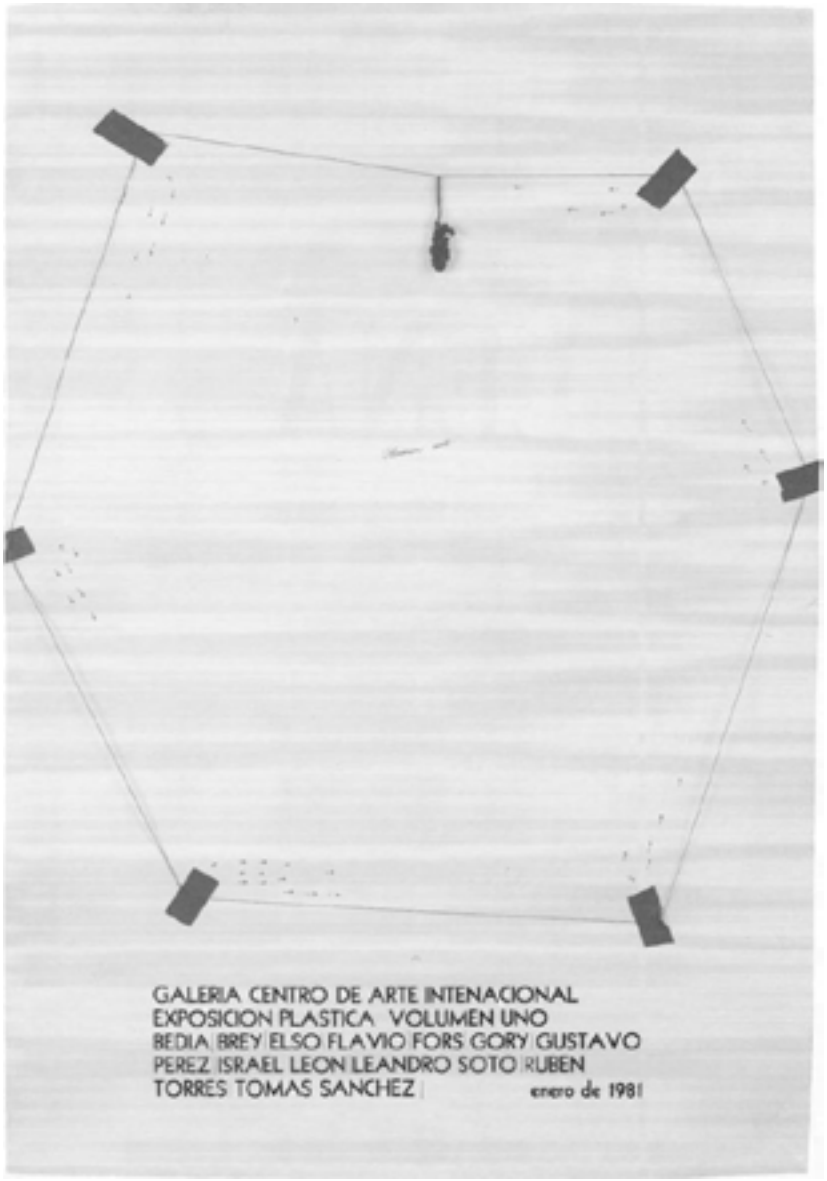
O criador do novo projeto social respondia a um modelo onde a autenticidade do ser revolucionário era medida em termos de participação mais do que ideológicos. A transformação do trabalho em um novo hábito começou integrando uma disciplina a mais no processo de ensino. A contribuição profissional, em lugares longínquos do país, para a orientação cultural das comunidades, somou-se ao experimento artístico pedagógico, além da implementação das Escuelas al Campo, um planejamento que sistematizou o vínculo dos estudantes com os trabalhos agrícolas durante quarenta e cinco dias no ano.

O desenvolvimento dos programas para a formação do artista integral avançou sobre um desenho espacial truncado. Apesar de que a expressão arquitetônica das escolas de arte respondia à singularidade dos processos acadêmicos de cada uma das especialidades, somente quatro delas chegaram a ser ativadas, algumas de forma tardia e de forma parcial, como a de Música. Quando, em 1976, os estudos superiores foram anexados ao campus, o espaço construído se conservava intocável em relação ao que tinha sido construído décadas atrás, exceto pelas variações impostas na ocupação imprevista das suas instalações. A esta apropriação somou-se a reterritorialização dos níveis educacionais. O ISA passou a ocupar a maior parte dos imóveis, ao mesmo tempo em que suas siglas se impuseram como novo identificador das escolas.

O rendimento do espaço a partir da sua reutilização, esse "voltar" a ocupar um território já conquistado, habitado, transformado e em plena exploração, foi a tradução da intervenção direta dos novos criadores na metodologia universitária. O primeiro reordenamento da instrução acadêmica das artes

12. Ernesto Guevara: ob. cit.

13. Marcos Manuel Valcárcel: ob. cit



Banner da exposição 'Volumen I' (Foto Rafael Díaz Casas Cuban Art News)

tinha começado em 1974, após uma década de experiência, com o assessoramento de pedagogos e especialistas soviéticos, um signo de que a institucionalidade anunciada pelo Che Guevara seria inédita somente com respeito a do capitalismo mundial. A revisão terminou dois anos depois com a unificação dos programas de estudo para a conformação de um projeto nacional sobre a rede de centros que integrariam o Sistema Cubano de Ensino Artístico. Do desenho arquitetônico até a apropriação da ENA pelos seus povoadores-estudantes, em ação corrigida pelo ideal do homem novo, tinham se passado quatro anos. A intervenção nos programas de estudo, oficialmente aprovados para a educação superior, chegaria com os primeiros alunos formados do ISA.

O modelo de autor, que emergiu da nova formação acadêmica, estava destinado à vida profissional ativa "para o serviço social"[14]. O sistema da cultura dava também garantia à sua contratação salarial, assim o artista não viria a se sentir forçado a recorrer a uma atividade alheia, àquela para a qual tinha sido treinado. Suas condições de trabalho eram regidas pela Política Geral de Emprego, enquanto as especificidades eram nomeadas através da direção de recursos humanos do MINCULT.

Seu único privilégio, em relação à condição intelectual adquirida, era pertencer a uma sociedade projetada sobre o acesso democrático à educação. Da mesma forma que participaria nas campanhas agrícolas como estudante. Uma vez formado, passava a ocupar o espaço que lhe tinha sido disponibilizado nas relações de produção. O novo paradigma de autor ganhava um perfil, assim como um trabalhador revolucionário.

O artista compartilhava

14. O grado (nível) é descrito da seguinte forma no artigo 3 de la Ley 1307: "Refere-se a um dos títulos possíveis para estudos terminados na educação superior, o qual é obtido no encerramento da Licenciatura. Esta última é estudada regularmente em um período de cinco anos, em qualquer uma das modalidades de curso que existem no país. Estes profissionais se formam para o serviço social, alguns com um componente de pesquisa maior na sua formação." (1976, p. 13).

tempo útil e espaço criador, instalado como pedagogo no ensino artístico fundamental, médio ou superior, em escolas provinciais ou nacionais, naquelas criadas para a formação de instrutores de arte ou como especialista de instituições artísticas (cursos de gravura, galerias, salas de exposição ou casas de cultura municipais). A renda ganha estava sujeita à remuneração coletada no desempenho da sua atividade de ofício. Da mesma forma, os centros onde ele exercia como empregado, estavam obrigados à gestão promocional da sua obra. Sua carreira profissional existia pela instituição e dentro dela.[15]

É nessa superposição de tarefas, estética e social, onde a essência do paradigma do artista como trabalhador revolucionário é revelada. De forma mais intuitiva do que formal, o novo modelo parecia encarnar o modelo projetado por Benjamim no texto antes mencionado. A superação da oposição, qualidade estética/relevância política, se encontrava, para o filósofo alemão, na transformação do aparelho da cultura, através da intervenção do autor nos meios de produção artística. Com as "Palabras a los Intelectuales", a regulação da dualidade forma-conteúdo tinha ficado estabelecida. No entanto, mudar a técnica, implicava deslocar a solução para o dilema político da arte revolucionária, do terreno da representação ao terreno da produção, algo que a estrutura sistêmica da cultura cubana tinha conseguido resolver aparentemente. O paradigma do artista como trabalhador revolucionário situava o criador em possessão dos meios de produção artísticos, ao mesmo tempo regulados pela instituição. Nem um, nem outro existiam à margem dela. Por essa razão, a relação entre tendência política e qualidade estética, começaria a sofrer mutações na década dos oitenta, passando dos atentados contra a representação à participação cívica.

O sistema da arte da Revolução, alheio à lógica de mercado, terminou por configurar a atividade criativa como exercício crítico em tempo integral. A vocação pedagógica descrita por Benjamin, como essência do autor revolucionário, se materializou no predomínio do vínculo laboral docente dos Licenciados do ISA, e sobretudo na projeção da prática artística para a pedagogia social.

"A writer who does not teach other writers teaches nobody. The crucial point, therefore, is that a writer's production must have the character of a model: it must be able to instruct other writers in their production and, secondly, it must be able to place an improved apparatus at their disposal. This apparatus will be the better, the more consumers it brings in contact with the production process – in short, the more readers or spectators it turns into collaborators".[16]

No fim da década, começam a sistematizar-se os projetos pedagógicos como prática estética em Cuba. De maneira curiosa, estas ações seriam desenvolvidas fora do espaço acadêmico e teriam a arte como ferramenta de terapia social. No entanto, tinha sido o ISA o objetivo inicial das intervenções docentes. Os artistas Flavio Garciandía e Consuelo Castañeda, integrantes dos primeiros graduandos do Instituto, encabeçaram a implementação de modificações curriculares como parte do seu trabalho educativo na Cátedra de Artes Visuais. O "Plano de Estudos A", ativado desde 1979, tinha sido elaborado segundo a dinâmica tradicional para a aprendizagem das especialidades visuais. A divisão técnica do adestramento em desenho,

15. Em 1992, propõe-se a eliminação do nível elementar no ensino artístico. O desenvolvimento do sistema educacional cubano, desde os métodos de captação de talentos até a formação dos profissionais em artes, tinha gerado um número de criadores maior do que o próprio mercado de trabalho cubano, deprimido pela crise econômica dos anos noventa. A reforma incluía, ao mesmo tempo, a restruturação do nível médio com a incluso das especialidades de cerâmica, gravado e fundição, todas de aplicação industrial, para facilitar o ajuste produtivo da criação plástica e diminuir o número de "artistas".

16. Walter Benjamin: ob. cit., p. 98.

'Nosotros, los de entonces, ya no somos los mismos', Rubén Torres-Llorca, 1987, Farber Collection

escultura e gravura, assim como a imposição temática e ideológica através da influência dos professores da Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) que ocuparam os claustros da ortodoxia marxista, do primeiro reitor do Instituto, o crítico cubano Mario Rodriguez Alemán, foram reajustadas para assistir as demandas intelectuais da arte contemporânea.

Um dos capítulos mais relevantes da reforma assumida por estes artistas foi a incorporação do curso de crítica no formato de ensino. A nova tipologia foi inserida de maneira espontânea a partir do questionamento do modelo acadêmico e a ênfase nas matérias teóricas através das quais se introduziam as noções atualizadas da arte. Implementado com o "Plano de Estudos B", no ano letivo 1983-1984, o curso de crítica se oferecia como alternativa dos exercícios criados para o controle avaliativo do estudante, reforçando a sua personalidade artística através da ação combinada da produção estética, no estudo e no debate coletivo sobre a obra em processo. A partir do terceiro ano letivo se somavam matérias opcionais aos cursos estabelecidos como atividades regulares, ministradas por artistas locais e estrangeiros que tinham um trabalho de destaque em alguma área

→

específica da criação. Assim eram complementadas carências curriculares e interesses estéticos inéditos no contexto local, contaminando procedimentos alheios com perspectiva conservadora dos programas originais.[17]

A sincronização do ensino com as demandas da produção emergente, estendeu-se à teoria. A revisão das ciências da arte, essenciais para o desenvolvimento da tradição das vanguardas, focou no "abandono de posições dogmáticas e de visões idealizadoras da cultura artística".[18] Da mesma forma, "a renúncia a uma herança vinda de nocivas interpretações do pensamento marxista, conjuntamente com a afirmação deste saber como instrumento da criatividade, viraram fatores a favor de uma inclinação maior por parte dos artistas sobre as teorias geradas a partir da sua própria prática e a dos colegas, ajudaram assim a pensar a arte além do próprio processo criativo".[19] A atualização do ensino efetivou-se com o "Plano de Ensino C", em 1987, sob a direção do escultor José Villa (Faculdade de Artes Visuais, 1986-1990) e com a colaboração de novos graduandos como Maria Magdalena Campos. O curso demonstrou a sua efetividade com sua permanência acadêmica e a superação da função metodológica na etapa escolar. Seu formato, que descolou o adestramento do artista, como trabalhador revolucionário, do bloco formal de aulas e oficinas para a arquitetura celular dos estudos cupulares, integrou sobremaneira à estrutura pedagógica de algumas obras do novo milênio como é o caso da dinâmica profissional do estudo contemporâneo do artista,

O transbordamento dos limites do campus teve lugar no ano 1983. Dois anos depois de ter sido incorporada à cátedra de desenho e impulsionadas as primeiras mudanças do plano docente. Flavio Garciandia ensinava o poder transformador do curso com trabalhadores e dirigentes da indústria metalúrgica Antillana de Acero. O projeto Arte en la fábrica ensaiou a apropriação artística do papel pedagógico, como instrumento administrador de cultura e propagação de um novo código para o desenvolvimento da consciência coletiva.

Flavio Garciandía tinha sido um dos precursores da mostra que inaugurara essa década e, por extensão, a revolução estética dos anos 1980. Volume I, aberto ao público no dia 14 de janeiro de 1981, no Centro de Arte Internacional da Havana, originou-se também no curso de crítica: o espaço onde o complô e o debate artístico compartilhavam o domínio com o trabalho individual.

O ateliê de finais dos anos 1970 situava-se no interior doméstico. A militarização do sistema disciplinar da ENA e a direção soviética nos ajustes dos programas acadêmicos, tiraram autenticidade ao projeto e à sua cátedra, de onde tinham renunciado ou sido expulsos pintores como Antonia Eiriz, Raúl Martínez e Servando Cabrera Moreno. Eles mesmos tinham aconselhado os jovens artistas a trabalharem em sua autoformação: "vejam exposições, leiam, visitem os museus, pratiquem sozinhos".[20] O treinamento independente, paralelo ao adestramento curricular das escolas, transformou a moradia em sítio para a produção e o intercâmbio geracional, como tinha acontecido com os antigos mestres.

O expressionismo de Antonia Eiriz colocou seus quadros sob suspeita ideológica e levou a autora ao abandono do ensino profissional. A orientação sexual de Raúl Martínez provocou a expulsão dele da Cátedra de desenho e da Escola de Arquitetura da Universidade de Havana. No entanto, a vocação pedagógica de ambos se conservou de maneira informal, em suas residências privadas. Segundo a curadora Corina Matamoros:

17. Lupe Álvarez: "Memoria de nubes", em Andrés Isaac Santana (ed.), Nosotros los más infieles, CENDAC, Murcia, 2007, pp. 124-128.
18. Ibídem, pág 126.
19. Ídem.
20. Rachel Weiss: "Elso y su tiempo", em Luis Camnitzer, Orlando Hernández, Cuauhtémoc Medina, et al: Por América: la obra de Juan Francisco Elso, Universidade Nacional Autônoma de México, 2000, p. 25.

Deve ter sido entorno de 1980, quando visitei a casa de Raúl Martínez com pintores jovens como Ricardo Brey, Flavio Garciandía,, José Bedia, José Fors, Ruben Torres Llorca e outros amigos do grupo Volumen I, com quem compartilhei esses anos. O ambiente da sua antiga casa era animado, situada na rua 25, no bairro El Vedado, sobretudo tendo em conta que era o curso de um reconhecido mestre. Raúl Martínez foi casual, divertido. Sua casa estava cheia de obras de arte, boa música, filmes que não estavam no roteiro dos cinemas, revistas e livros muito atrativos. Ele ofereceu para nós bebidas que não podíamos comprar.[21]

A casa de Raúl Martínez tinha sido o espaço de reunião dos integrantes do grupo de pintores abstratos conhecidos como "Los Once" - comentava Antonia Eriz - queriam que se ampliara mais a visão artística, não somente pintar «o cubano». Reuniam-se em casa de Raúl Martínez pintores e escultores como Tomás Oliva, Guido Llinás, Antonio Vidal e Hugo Consuegra".[22] O cerimonial criativo dos encontros caseiros, conectando intimamente sistemas culturais em aparências divergentes, assinou o primeiro momento de retração da produção artística: da estrutura institucional revolucionária ao âmbito privado.

Antonia Eiriz também fez da sua residência um centro comunitário. Localizada em Pasaje Segunda, do bairro Juanelo, no município San Miguel del Padrón onde hoje existe a Casa Oficina Antonia Eiriz. O imóvel se transformou em uma oficina coletiva para a aprendizagem da técnica do papier-mâché. "Eu não me propus -lembrava anos depois- mas me achei envolvida, de momento, ministrando aulas para crianças e grupos familiares do meu bairro. Esse ensino foi uma grande contribuição para mim: segundo ia ensinando ia aprendendo, a forma mais simples de fazer um trabalho criativo e descobri que somente com a participação conseguimos a aproximação popular ao trabalho artístico".[23]

A autoformação complementar do criador, no fim da década dos anos 1970, foi a variação pessoal e intergeneracional da pedagogia caseira exercida pelos mestres dos anos 1960. Um treinamento que, além de suplemento conceitual e técnico, desdobrou-se em ensaios coletivos para o intercâmbio com a instituição. Na sua versão revisitada de New Art in Cuba, o artista e crítico Luis Camnitzer faz referência ao sucesso do grupo que gerou Volumen I.

The success of Volume I was also the symptom of a new use [...] of planned strategy as an instrument in art affairs. Discussion dealt with the work in terms of constancy between theory and output. Exhibits planned collectively, considered not only the individual piece but also its function in the total context of the show. Art literature considered relevant circulated among all the participants, and studio visits for collective criticism were frequent.[24]

Seriam esses modelos derivados da autopedagogia, gerados no campus autônomo da moradia, aqueles que foram aplicados ao currículo da educação artística oficial nos anos 1980.

***

A oficina institucionalizada e depois transbordada definiu o formato pedagógico para a alfabetização artística. A ideia de Flavio Garciandía, de transladar os criadores à indústria, foi a resposta à sugestão do Ministro da Cultura, de relacionar arte e fábrica.[25] Da oficina do ISA à indústria nmetalúrgica Antillana de Acero, artistas e metalúrgicos executavam enviroments com materiais que restavam da produção.

Embora o exercício aplicado em diversas indústrias se dissolveu com o tempo, o empenho em transformar a

21. Corina Matamoros: "Matamoros conversa sobre Martínez, Parte 1: «¿Por qué no enviaron a alguien mayor?»", Cuba Art News.

22. Giulio V. Blanc: "Antonia Eiriz: una apreciación".

23. Ídem.

24. Luis Camnitzer: New Art of Cuba. Revised Edition, University of Texas Press, 2003.

25. Ibídem, p. 116.

criação emergente em uma experiência emancipadora, incrementou-se.Aflexibilidade criativa da arte contemporânea e suas potencialidades para a gestão de comunidades de pensamento, ativariam uma vontade similar nas novas gerações. O autor como trabalhador revolucionário orientou sua responsabilidade social ao adestramento do povo como colaborador.

Aquelas primeiras associações de trabalho, reflexo da coletivização da sociedade, viraram atitude comunitária. Resultado de uma institucionalidade de ascendência soviética, corrigida pelos profissionais adestrados em escolas domésticas, a denominada por Camnitzer, como terceira geração dos anos 1980, sedimentou o novo paradigma de autor. Mais do que no happening ou na performance as ações desenvolvidas encontraram seu impulso na apropriação da participação socialista, formalizada na educação integral do criador. O ato participativo, esse exercício da arte como responsabilidade revolucionária, unificou a produção estética dos últimos anos da década. O componente espaço-temporal que distinguiu umas das suas vertentes, a mobilização participativa, é definida como um situacionismo da urgência; um ativismo da necessidade. O princípio crítico e de colaboração da oficina transbordada, iria da produção de comunidade à ação comunitária. Da conquista cubana à intervenção em zonas rurais. De Artecalle ao Proyecto Pilón.

Organizado pelos artistas Lázaro Saavedra, Abdel Hernández, Hubert Moreno, Nilo Castillo, Alejandro López y el músico Alejandro Frómeta, o Proyecto Pilón teve como objetivo o trabalho direto com os povoadores do município Pilón na província Granma. Embora a associação entre vizinhos e artistas fosse o ponto de partida, o projeto não perseguia, como Arte en la fábrica, a criação de uma instalação expositiva in situ.

→

Artecalle na Oficina René Portocarrero, La Habana Vieja

Sua vontade pedagógica se sustentava no emprego da arte como uma ferramenta para o tratamento social. A inserção na comunidade através da convivência com seus povoadores e a interação com seus líderes para a identificação das problemáticas do lugar, diferenciou a fase inicial do processo em 1988. A discussão teórica sobre a investigação realizada e a concepção das ações individuais serviriam para sua aplicação prática no ano 1989.

A mobilização participativa originou experiências extra institucionais, embora fosse um fruto da transformação do trabalho em reflexo social condicionado. Assim como em Pilón, estas experiências convergem além dos conteúdos programados para a Arte por parte da instituição.

Seguindo o princípio da contribuição profissional, a rede artística cubana tinha sido pensada de forma expansiva. A "atitude cultural", como denominada por Lupe Álvarez, quem diferenciou o novo paradigma de autor, era resultado de uma institucionalidade cada vez mais aproximada à institucionalidade de Che Guevara.[26] Mas, esse traço de formação exigia a sincronia da plataforma estatal com sua atividade como trabalhador revolucionário, tanto nas formalizações estéticas, quanto nos seus conteúdos. A flexibilidade das dependências do Ministério da Cultura, com muitos destes projetos, não foi suficiente para creditá-los, ainda quando todos perseguiam a conquista de novos territórios sociais para a arte.

Patrocinadas pelo MINCULT, através do pagamento de salários aos seus integrantes pela realização de um trabalho cultural com impacto comunitário, as ações do Proyecto Pilón frustraram-se em 1989 por causa da resistência das instâncias políticas existentes.

A equipe realizou duas exposições fotográficas com as imagens feitas aos povoadores durante as visitações aos assentamentos e na presença nas sessões espiritas, expressões características da região. As mostras foram exibidas na galeria municipal e nos exteriores do templo La estrella de Oriente. Os retratos mostrados, na primeira mostra, foram acompanhados de frases recolhidas pelos criadores durante o intercâmbio com os habitantes. Escritos diretamente sobre os muros, os comentários arquivavam as inconformidades compartilhadas pela comunidade: "que se em Havana matavam um boi, até Pilón so chegava o rabo; que a Revolução passou por Pilón e nunca ficou".[27] O batismo, outorgado pelas autoridades locais como "os artistas de Hart Dávalos", não impediu que o Secretário da União de Jovens Comunistas (UJC) vetara o evento e com ele o Projeto, por orientação da Direção Municipal do Partido Comunista de Cuba (PCC).

A repreensão ideológica sobre as ações extra institucionais expus os limites da autonomia, sujeita, no campo da cultura, às correntes perimetrais do Estado.

A ocupação participativa propunha-se em termos territoriais, somente na medida da sua pretensão social. Ações como as de Pilón perseguiam, após o levantamento, às vezes inesperado das disfuncionalidades do sistema, poder gestar seu exame coletivo. Pleno do espírito revisionista, iniciado pela direção do governo com o "processo de retificação de erros e tendências negativas" em 1986, o artista como trabalhador revolucionário se dispunha à apropriação política da trama nacional.

Mas, a recentralização da economia e o escrutínio integral da sociedade, iniciados pela retificação, haviam tido um transfundo político. Assim como Fidel Castro apontara em diversas ocasiões, a aplicação gradual do modelo soviético de reforma econômica (SDPE, Sistema de Direção e Planificação da Economia entre os anos 1971 e 1985, tinha sujeitado o trabalho ideológico aos mecanismos

26. Lupe Álvarez: ob. cit., p. 127.

27. Celia Irina González Álvarez: "Arte y antropología: métodos y prácticas en el arte cubano contemporáneo", tesis de maestría, FLACSO, 2016.

da economia.[28] A renovação do papel protagonista do Partido obstruiu a soberania das esferas sociais e submeteu a vida pública e provada à correção política.

A partir de 1986, Artecalle converteu estética em instrumento para gestar um espaço público de opinião.[29] O grafite pictórico, procedimento original do grupo, facilitou a democratização da oficina. Diferente de outras associações contemporâneas, o grupo se destacou pela sua continuidade com membros permanentes, além da "única obra em conjunto, uma única ideia executada por várias pessoas sob um único nome e bandeira".[30] A produção de vínculos com a população configurou seu interesse principal. A aliança começava com a realização da obra. Na maior parte dos casos, atuavam de maneira clandestina, produzindo as obras pintadas de maneira encoberta com brochas, pinceis e elementos improvisados (vasilhas plásticas cheias de tinta preta, com esponjas comprimidas nas bocas, que funcionavam quando pressionados sobre a superfície dura)[31] para agilizar o processo pela ubiquação centrada dos muros. Em outras ocasiões, produziam "com música, promovendo discussões com o público durante o trabalho e convidando os espectadores a participar".[32] A integração do povo como espectador expandido, não era redundante na propagação do conhecimento especializado para a liberação da criatividade individual, como na pedagogia comunitária de Antonia Eiriz: "A arte de rua e as intervenções em espaços públicos -conta Menéndez- são ferramentas muito poderosas e nós dávamos de presente ao público, não ao sistema".[33] A emancipação à qual aspirávamos era o emprego da participação estética como prática social ativa.

Da mesma forma em que o pincel substituiu o aerossol, a ação plástica devia conduzir à exposição pública do debate cívico. O crítico cubano Iván de la Nuez tem se referido ao deslocamento da irradiação de modas e tendências que, de maneira comum, vinham da música popular, o rock ou a canção protesta, as obras visuais do fim da década.[34] A arte como conduta social, daquilo que Artecalle seria representante exemplar, inaugurou a mobilização participativa dos anos 1980.

A conquista urbana do grupo integrado por Ofill Echevarría, Aldito Menéndez, Ernesto Leal, Ariel Serrano, Iván Álvarez, Erick Gómez, Pedro Vizcaíno y Leandro Martínez, estudantes do ensino elemental, no momento da fundação em 1986, implicou a invasão de uma cultura irreverente, revolucionária, que aspirava a se converter em movimento organizado. Em 1988, presidiram o chamado à coalisão entre coletivos artísticos, "os principais [...] da Havana [...] Puré, Provisional, Pilón, San Alejandro, principalmente".[35] O grupo tinha recebido o convite do Ministério da Cultura para participar na terceira edição da Bienal da Havana, com a realização de um mural em uma das instalações expositivas do evento. Dois anos antes, a propósito da segunda mostra em Havana, Artecalle tinha realizado sua primeira ação no bairro Playita 16. "Não precisamos bienais,

28. Carmelo Mesa-Lago: "El proceso de rectificación en Cuba: causas, políticas y efectos económicos", Revista de Estudios Políticos, n.º 74, octubre-diciembre, 1991, p. 498.

29. O coletivo teve três etapas de desenvolvimento. A primeira como Grupo Artecalle, entre os anos 1986 e 1988, e se destacou pela realização de pinturas e murais urbanos, assim como por performances e intervenções em espaços públicos. A segunda começou em 1988 e estendeu-se até o ano seguinte. Se definiu pela execução de performances e exposições coletivas nas que participaram todos os membros com exceção de um dos seus fundadores, Aldito Menéndez. Na última e menos conhecida fase, o grupo identificou-se com as iniciais AC, desde 1989 até 1990.

30. (M)Aldito Menéndez: "(M) aldito Menéndez, sobre 9A y 1C", Los lirios del jardín, 29 de abril, 2011.

31. Ídem.

32. Luis Camnitzer: ob. cit., p. 182.

33. Carlos A. Aguilera: "Reviva la Revolu I", Hypermedia Magazine, octubre 2016.

34. Cfr. Iván de la Nuez: "Más acá del Bien y del Mal. El espejo cubano de la posmodernidad", Cubista Magazine, verano, 2006.

35. (M)Aldito Menéndez: ob. Cit.

Uma das imagens de "Seis amigos visitan un paisaje', Hexágono, 1982.

nós temos o espaço", isso podia ser lido na pintura urbana. Sua negativa a ceder o território da vida cotidiana levou eles a convocar um movimento no Parque dos pankis (punks) da rua 23 e Paseo. No encontro, anunciaram sua separação para evitar "ceder frente às novas tentativas de manipulação oficial" e demonstrar a necessidade de consolidar um movimento unificado capaz de administrar um diálogo "mais efetivo e menos vulnerável" com o Estado. No entanto, como diria Menéndez, "as reuniões ficaram em reuniões e as propostas em propostas"[36] e o movimento não se consolidou [37]

Animada por um espírito de ocupação semelhante ao das origens do projeto revolucionário, a apropriação espacial da mobilização participativa - desde a ação social até a conspirativa -, tinha seu antecedente na reutilização política da paisagem das Escolas de Artes.

Esta equipe de criação coletiva, constituída em 1982, esteve integrada por seis membros de diversas especialidade, dentre eles, Consuelo Castañeda. As associações entre os artistas, Humberto Castro e o crítico Antonio Elígio Fernández (Tonel), a museóloga Maria Elena Morera, os fotógrafos Sebastián Elizondo, Abigail García e Castañeda, produziram-se de maneira fortuita, quando coincidiram no Valle de Viñales. "Brincar com a paisagem" é a forma em que Consuelo referenda as ações que lá foram executadas e que remetiam a exercícios para crianças, idealizados por Gustavo Pérez Monzón nos anos 1970, onde os elementos naturais encontrados serviam para a apropriação criativa

36. Idem.

37. Esta não tinha sido nem seria a única vez em que uma comunidade artística pretendia conformar-se. Os últimos anos da década estiveram plenos de reuniões e encontros tanto nos centros institucionais que se consideravam "aliados", quanto nas residências privadas.

→

do meio. Seis amigos visitan un paisaje (1982), uma das três ações que originaram o grupo, modelou um tipo de prática que poderia definir-se como intervenção territorial: a apropriação se concebia a partir e para a sua documentação, o planejamento fotográfico de um ato guiado pela transformação imediata. A sequência de imagens de Seis amigos... dava início com o perímetro demarcado com uma corda na grama vazia.

A seguir, os retratos das ações individuais de cada um dos integrantes, dentro do enquadramento. Tonel: sapatos esportivos no extremo inferior esquerdo do quadrado; Castro: uma camiseta na parte superior da mesma aresta; Castañeda: uma bolsa centrada desde a margem direita; Morera: uma blusa, também no centro, mas desde o lado contrário; García: uma câmera fotográfica separada da borda inferior do plano; Elizondo: uma calça em ângulo superior direito; por último, a coincidência espacial das seis perspectivas. A colocação fotográfica das poses articulava a apropriação coletiva do Valle de Viñales. Mais gestual que escultórica, mais conceptual do que topográfica, a intervenção territorial desenvolvida por Hexágono se achava menos perto do emprego da natureza como material estético, distintivo do Land Art, do que do pressentimento da paisagem como vontade de ocupação característico do ready made político da Revolução cubana.[38]

No processo de procura de modelos mais efetivos para a consumação do dever cívico, o artista como trabalhador revolucionário fez da pedagogia um gênero ativo até hoje. O formato da oficina serviu, igualmente, a outras experiências geradas no final da década, como o caso da obra Hacer, de Abdel Hernández; a escola especial planificada por Aldito Menéndez ou Desde una Pragmática Pedagógica de René Francisco Rodríguez. No entanto, nenhuma destas ações chegariam a construir uma declaração de soberania. O novo paradigma do autor preenchia o sangue da participação socialista, fosse no seu contrato laboral como crítico ou curador da sua própria obra e a dos seus contemporâneos, ou conquistando a vanguarda extra institucional para o aperfeiçoamento do projeto cubano. Embora sua motivação fundamental estava centrada na produção de um "aparelho melhorado" sua finalidade não redundava e aqui está o paradoxo, na superação do sistema da cultura, mas em sua transformação constante. A intervenção no processo político da revolução, entendida pelo artista como impulso perene de mudança, era efetuada na instituição. Os meios, como diria Benjamin, não conseguiam transformar-se, e toda crítica, resenha ou atividade social era gerada ainda nos limites do possível.

19 de outubro de 2020.

38. Constituídos em equipe, realizaram as exposições: Aventuras Tridimensionales e Hexágono, Equipo de Creación Colectiva. Instalaciones y Documentos, Galería Habana em 1983. Em 1984, exibem Equipo Hexágono. Documentos e Instalaciones no Museo Provincial de Historia de Pinar del Río. Entre as instalações se encontram: Seis amigos visitan un paisaje, no Valle de Viñales de Pinar del Río, no ano 1982; Arena y madera, Santa María del Mar, La Habana, em 1983; a instalação de metal de metal, Sin título, na Empresa Siderúrgica José Martí, Antillana de Acero, La Habana, em1983; e o mural Sin título, no Parque Baconao, de Santiago de Cuba

'Depart des comediens italiens'. Foto. arquivo da internet.

"A expulsão dos comediantes"

O tema inusual da composição de Jean-Antoine Watteau é um fato histórico que aconteceu em maio de 1697, quando a companhia de comediantes italianos em Paris foi expulsa da sua casa por um decreto real, no Hotel Bourgogne, lugar que eles ocupavam desde o ano 1660. No lado direito do quadro, um jovem em uma escada coloca o decreto do fechamento do teatro, e um magistrado faz um gesto para que os comediantes saiam. Em primeiro plano, os comediantes -todos com figurinos tradicionais das suas personagens- lamentam seu destino em posses teatrais exageradas. O quadro de Watteau desapareceu assim que foi desenhado e somente ficou a gravura de Louis Jacob, feita em 1729, na qual é baseado o meu soneto escrito em 1995 e faz parte do meu livro 'Vicio en Miami'.

Nestor Diaz de Villegas.

A EXPULSÃO DOS COMEDIANTES[1]
Jean-Antoine Watteau.

Uma tropa de feridos comediantes
do seu velho teatro despojados
vai pela rua: rostos açorados
que incriminam o povo, desafiantes.

Agora o público ri e os soldados
empurram um Pierrot que dias antes
não quis diverti-los. Hilariantes,
fazem seu melhor ato, os condenados!

Deixar atrás a cidade ditosa.
O que pode ser feito? É o Destino,
irmão da Morte caprichosa!

A Colombina fala com um pinho,
e a Lua pede um Sim a uma rosa.
E já espreita a Farsa no caminho.

---

1. Soneto de Nestor Diaz de Villegas, que exprime, através da poesia, a pintura de Jean-Antoine Watteau, "A expulsão dos comediantes".

Tania Bruguera

EN TRE VIS TA

Tania Bruguera em INSTAR. Foto. Lía Villares.

QUARTO BRANCO COM MESA

Entrevista com Tania Bruguera

Tania Bruguera. Foto. Lía Villares.

O país que queremos conseguir somente será possível se você e eu nos sentamos a falar em um lugar como este, um quarto branco com uma mesa, podendo defender nossas posições diferentes. Tania Bruguera tem o rosto de uma mulher em frente a uma barricada, exposta ao disparo incitado. Pode ser dito sobre ela o que desejar: a opositora número um, mobilizadora da opinião pública, que exige democracia a um presidente. Seja o que for, seu olhar firme e doloroso tem a qualidade de dizer: minha luta é sem armas. De fato, a sua voz é cortante. Ela carrega a dureza de quem coloca sobre a própria testa o cano de um revólver e dispara, a pressão de quem exige a liberdade dos presos políticos, a valentia de escrever em uma carta: "Pátria é o que doe em nós", como fazem aqueles que imprimem um selo com um anel. Apesar de tudo, sua voz é transparente, sibilante por momentos, sempre amável. Sorri, mas sua boca tem uma marca da expressão da tristeza: "Ser feliz é difícil", disse ela após eu desligar o gravador, para que ninguém escute, além de mim, esta confissão.

Edgar Ariel.

EA. Tania, eu gostaria de fazer muitas perguntas a você, mas tem uma que me instiga sobremaneira. Não posso evitar fazê-la no início: Você é capaz de chegar até onde quando defende o aquilo no qual acredita?

TB. Isso eu pergunto a mim mesma o tempo todo. Nós somos capazes de chegar aonde? Tem de haver um preço a pagar. Uma dor.

EA. Você tem medo da dor?

TB. Não. Não tenho medo da dor.

EA. O que Tania entende por medo? O que Tania entende por escravidão?

TB. Escravidão e medo são duas faces da mesma moeda. O medo te faz escravo dos outros, faz com que outra pessoa decida por você. Os medos são bons se sabemos domar eles. O medo é como um cavalo selvagem que precisa ser domado. Senão domar, ele joga você no chão e começa a chutar.

EA. Mas, o que significa domar o medo?

TB. Domar o medo é um sintoma. Um sintoma de que existe algo que está sendo colocado em risco. O medo é um alerta. Muitas pessoas entendem o medo como a "coisa em si mesma". Se você se deixar superar pelo medo, você é paralisado. Você não faz nada porque está assustado. É diferente ter medo a estar assustado.

EA. Qual a diferença?

TB. Ter medo é reconhecer que você está entrando em um território no qual você deve ter o sistema todo em alerta. O medo é para estar alerta. É diferente de estar assustado. Estar assustado é ceder espaço ao medo e não ver ele como o impulso que é necessário para ir até outro lugar.

EA. Tania, quando em Cuba você sai para a rua o que você sente? O que prolifera? O que é que você percebe mais? O medo ou o susto?

TB. Acredito que as pessoas estão mais assustadas. Tem se confundido susto com o medo. As pessoas estão assustadas porque não enxergam.

EA. O que é que não enxergam?

TB. Esse é o problema. O problema é que a visão não fica clara. Um problema que existe em este governo.

EA. O governo de Diaz-Canel, o novo presidente cubano?

TB. Sim. E com o governo de Raul Castro também aconteceu. Embora Raul tenha tido algumas ideias. Ter uma ideia de nação não é dizer: somos continuidade. Ter uma ideia de nação é ter um projeto onde as pessoas sintam-se incorporadas a alguma coisa que há que criar. Que as pessoas sintam que estão falando para elas. Que sintam que vão a acreditar nisso que vai ser criado. Não é falar um *slogan*, ou frase de impacto. Não é celebrar uma data comemorativa. Ter um projeto de nação é entender que você está construindo, que você vai construir. Entender quem vai fazer parte disso também é importante.

Nestes momentos não se está construindo nada...

Vou me controlar...!

EA. Não fique assustada, Tania.

TB. Não percebo que alguma coisa esteja sendo construída. Sinto que tenho feito um exercício emocional e político de tirar o Fidel que levo dentro. Mas Fidel fez uma proposta e as pessoas trabalhavam para isso. As pessoas perceberam, na caminhada, que isso não ia se concretizar, que era incoerente, que a forma de estruturar essa visão era falsa. Mas, as pessoas tinham uma visão e por essa visão foram capazes de dar muito. As pessoas diziam: "Talvez não serei eu quem verei isso, mas meus filhos".

Converter a Havana Velha em um lugar de despejo das famílias, para depois convertê-la em um hotel, isso tem um nome, gentrificação. Quando o governo se converte

→

em gentrificador principal, é abusivo. Essa não é uma ideia de nação. Quando você coloca uma loja em dólares ou em "moeda livremente conversível[1]" ...

EA. Eufemisticamente...

TB. Sim, claro. Eles não querem chamar as coisas pelo seu nome. Esse é outro problema que temos aqui. Vamos avançar o dia em que cada coisa seja chamada pelo seu nome. Enquanto você fica no eufemismo, enquanto chegamos ao significado... a gente se perde. Essa não é uma ideia de nação. É uma ideia de sobrevivência das pessoas que estão no poder.

Se amanhã lhe for dito ao povo que precisa sacrificar-se, as pessoas já estão cansadas do sacrifício, mas se você fala para essas mesmas pessoas que há que se sacrificar cinco anos para conseguir algum objetivo, aí acontece, todos sabem para onde estão indo.

Aqui, trouxeram o turismo e outra quantidade de coisas que foram completamente incoerentes com a ideia original, mas as pessoas compreenderam e disseram: "Se há que trabalhar para isso, vamos lá!". Agora não estou enxergando essa vontade.

Nem sei por que estou falando tudo isso...

EA. Porque perguntei a você pelo medo, pelo susto.

Ah, sim. Tudo o que eu disse é parte do que o susto cria. Por que razão? Porque quando a gente não tem essa visão não sabe onde vai e sente medo... por si mesma, pela sua família. Quando tudo fica claro você entende o caminho. Mas, agora mesmo não há nada. O que parece mais interessante é que o governo está tão assustado quanto o povo. Isso eu nunca tinha percebido. Primeira vez que eu vejo isso aqui e parece fascinante.

No outro dia, prenderam um grupo de pessoas, entre elas estava eu, e nos colocaram nos carros de patrulha. Eu dizia: "Por que, por quê?" Eles não souberam explicar o porquê. Evidentemente é porque eles têm medo de que alguma coisa aconteça.

EA. Eu fiquei sabendo através de Deborah, sua irmã, ela publicou no Facebook. Quantas vezes prenderam você?

TB. Deixa-me pensar eu aqui. Em 2014... em 2015... umas cinco ocasiões.

EA. Mas qual foi a primeira?

TB. A primeira foi em 30 de dezembro de 2014. Era o dia da Ação. O dia do evento.

EA. O dia da performance, "Eu também Exijo", na Praça da Revolução[2] ?

TB. Escrevi uma carta em 2014. Escrevi na verdade para fazer circular entre amigos...

Uma carta que começava dizendo: "Querido Raul, Dear Obama, Querido Papa Francisco", e acabava dizendo: "Pátria é aquilo que dói em nós". Uma carta que viralizou... Viralizou e pelo que eu sei foi o primeiro caso de arte nas redes sociais em Cuba. Há de se ter em conta que não existia o acesso que temos hoje à internet em Cuba. Teve entorno de 20 mil seguidores, muitos de fora da ilha e pessoas daqui dentro, mas que não falavam naquela época. Teve muita gente que depois me confessou que deu seguimento a todo o processo, mas que não curtia nem

1. *(CUC) Moeda criada em Cuba. Circula paralelamente ao Peso Cubano (CUP) que é a moeda oficial com a qual é realizado o pagamento aos trabalhadores cubanos. O CUC é a moeda forte cubana, que circula em alguns setores específicos como turismo e hotelaria.*

2. *A Praça da Revolução e a 31ª maior praça de cidade do mundo, medindo 72.000 metros quadrados. A praça é notável por ser o local onde muitos comícios políticos acontecem e Fidel Castro e outras figuras políticas se dirigem aos cubanos. Fidel Castro dirigiu-se a mais de um milhão de cubanos em muitas ocasiões importantes, como 1º de maio e 26 de julho de cada ano. O Papa João Paulo II, durante sua primeira visita a Cuba, a primeira visita de um Papa em 1998, e o Papa Francisco em 2015, celebraram grandes missas nesta praça durante as visitas papais a Cuba.*

seguia publicamente a página. Entravam, olhavam, ficavam sabendo e comentavam com os amigos. Muitos me confessaram isso. Sentiam medo.

Hoje já é diferente. A gente está transbordada. Há outra dinâmica e é até *cool* fazer isso. Naquele momento, fui eu quem quebrou essa parede e foi violento. Foi violento. Um amigo me confessou: "Passei em meu carro pela praça para ver se era possível. Se era possível eu pararia e participaria".

Vou ser bem honesta, não gostava muito da ideia de ir à praça. Na carta, no final, eu fazia uma proposta a Raul Castro, de apresentar na Praça da Revolução a obra "*El susurro de Tatlin #6*". As pessoas falavam: "Faça, faça!". Foi a única obra que fiz a pedido popular.

EA. A última vez que detiveram você, eles foram violentos?

TB. Foram muito violentos. Outros opositores, outros dissidentes, artistas, têm me criticado. Sempre que me prendem ou interrogam eu peço respeito como mesmo eu ofereço. Na última vez, tiraram meu telefone de forma violenta. Então eu disse: "Com a violência eu não caminho".

Você me explica, fala, bota no carro da polícia, eu não faço resistência. Não faço escândalo. Não grito, nada. Não gosto de gritaria. No final, eles me pediram desculpas. Disseram-me que iriam usar outra técnica comigo. Eu lhes disse: "Sim, por favor, usem outra técnica, porque comigo não vão a lugar algum usando a violência".

EA. Você foi detida no município de El Vedado.

TB. Estava indo dormir em *El Vedado*. Foi enquanto caminhava em direção ao cinema *Yara*.

EA. Essa foi a última, mas têm sido muitas...

TB. Têm sido muitas, já até esqueci. Não acredito que existe um número exato na quantidade de vezes que eles deixam você preso. Sempre que eles me prendem eu tento reeducá-los. Sei que isso soa um pouco fora do normal. É, talvez, como tirar as moedas no mar. Quando estão me interrogando aproveito para deixar as coisas bem claras.

EA. Quais*?*

TB. Por exemplo, eu falo para eles: "Não vou aceitar que fale dessa forma grosseira sobre um gay ou sobre um negro". "Não vou permitir que você me falte ao respeito quando fala de outras pessoas de maneira grosseira". Aí, eu repito: "Com violência não vou a lugar algum".

Também tento educá-los em função da arte. É uma perda de tempo. É algo que eles recebem de maneira cínica, embora eu o faça de forma honesta. Explico para eles o que é arte contemporânea. Tenho dito para eles: "Parte do que acontece é que vocês não entendem a arte contemporânea".

EA. Pelo fato de ter sido detida tantas vezes, de seguro sempre que prendem, você tem pensamentos recorrentes.

TB. Incomoda-me cada vez mais. A cada apreensão, eles me parecem mais anormais, mais estúpidos. Perdão. Estas palavras não são muito eloquentes.

A detenção me parece, cada vez mais, um recurso desnecessário. Não somos três nem quatro, aqueles que estamos debatendo o que não funciona. Já é uma conversa de milhares de pessoas. O que parece fatal é que eles estão transformando todo um povo em opositores.

EA. Tania, é sintomático que o poder faça este tipo de ações repressivas? Quem já leu Foucault, você já leu, sabe que as ações repressivas biopolíticas são um sintoma....

TB. ... do seu medo!

EA. Do medo e de um processo de quebra desse poder. O poder que funciona...

TB. ... o poder que funciona não castiga. Outra técnica que usam são os bodes expiatórios. Não tenho certeza até aonde isso vai.

EA. A última detenção foi no dia da morte de Eusebio Leal.

TB. Sim. O dia anterior também tinham me detido, por isso, quando saí da casa pensei que naquele dia não aconteceria nada. Voltaram. Foram violentos. Frente a todas as pessoas. Eles criam ocasiões nas quais você se sente humilhada, seja porque você disse alguma coisa ... Tudo isso é utilizado para tirar algo de você e humilhar. Sempre tentam te humilhar. Soube de uma moça a quem lhe fizeram tirar a roupa...

EA. Qual moça?

TB. Camila Acosta. Deixaram-na nua frente de oficiais homens. Tentam identificar qual é o seu ponto débil, no qual você se sente humilhado. Não é igual para todos. Eu fico nua e não me importo com isso. Eles procuram que você fique afetado psicologicamente.

Seu objetivo é que você fique sozinho. Procuram as formas para que você fique pouco a pouco a sós consigo mesmo, criando assim um distanciamento. Quando o governo está atrás de você eles trabalham com sentimentos ruins. Muito ruins. Sentimentos de ódio, mesquinharia, baixos. Isso é problemático. Eles sempre preparam esses agentes da repressão para as pessoas que eles prendem, como se essas pessoas não fossem humanas. São mercenários. Não acreditam no que fazem. Querem fazer mal

Aqui no Instituto Internacional de Ativismos Hannah Arendt (INSTAR) fazemos eventos onde vem quantidades de pessoas. Quando eles veem que isso aqui está pegando força então chamam a Marta Maria Ramírez o a Camila Lobón para um interrogatório ou me prendem. Todo com o objetivo de que as pessoas fiquem assustadas e não venham.

EA. Deram alguma explicação de por que as detiveram?

TB. Não. Ainda estou aguardando. Não sei. Não tenho a menor ideia. Me enfiaram no carro com dois policiais.

EA. Mulheres?

TB. Sim, eram mulheres. Anteriormente, todos eram homens. Agora estão usando mulheres, pelo menos comigo. Comecei a reclamar e perguntei por que estavam me levando presa. Uma delas me disse: “Não se preocupe, eles vão explicar para você”. Eu respondi: “Sim, mas eu quero que vocês me falem. Porque eu não sou do movimento 26 de julho que botavam bombas e matavam pessoas. Eu não botei bomba, não matei ninguém, nem pedi para matar a ninguém. Por que estou aqui?”. Os olhos da mulher ficaram enormes!

É o que eu disse para você. Eu faço isso para que eles entendam. Para que essa pessoa que está me detendo compreenda quem sou eu e que tudo o que tem sido dito de nós não é verdade

Uma vez, fui ver as *Damas de Blanco* e vi, com meus próprios olhos, que batiam nelas. Eu também recebi golpes. Encheram meu corpo de marcas roxas. Lembro que nos levaram para uma cidade turística, Tarará. Lembro o ódio com que essas mulheres policiais nos levavam. Eu dizia: “Olha, não me aperta porque fico marcada”. Como querendo dizer: “Não convém a você fazer isso”. Aí, ela me apertava mais forte. Eu pensava: “Não é possível que tenham esse ódio todo, se nem me conhecem”.

A partir daquele momento, sempre que me prendem eu explico quem eu sou, o que eu faço, quais são meus princípios. Eu sou pacifista. Nesses interrogatórios, eu explico o que é a *performance*. Eles não gostam da

→

performance porque é algo que eles não podem agarrar, segurar, controlar. É algo que não tem forma. A forma da *performance* surge enquanto você vai conscientizando o que você está fazendo.

Assim como na última ocasião, eu disse para ela: "Eu, o que estou dando é a minha opinião sobre as lojas em dólares". Ela entendeu. Aproveito esse momento para fazer com eles meu exercício pedagógico. Talvez seja em vão. Talvez entra por um ouvido e saia pelo outro. O importante é que olhem para a gente como seres humanos.

EA. Por que você fechou a Cátedra Arte de Conduta?

TB. Arte de Conduta foi um projeto que fiz aqui em casa, de 2003 a 2009. Fechei esse projeto por diversas razões. Nunca faço as coisas por uma única razão.

EA. Quais eram essas razões?

TB. Primeiramente, o governo já estava querendo coagir o projeto. Nós éramos uma espécie de satélite do Instituto Superior de Artes (ISA), mas, na verdade, aqui ninguém vinha olhar nada. Para o único que o ISA nos servia era para ajudar a gente nas gestões administrativas.

EA. Por que foi um apêndice do ISA? Não era melhor que surgisse como um projeto independente?

TB. A Cátedra surgiu de uma maneira espontânea. Muito rara. Eu estava casada. Fomos jantar em uma reunião de trabalho com o Presidente da União Nacional de Escritores e Artistas de Cuba – UNEAC. Não era uma reunião de trabalho minha, eu e a esposa do presidente da UNEAC íamos como acompanhantes convidadas. As duas mulheres, ficamos conversando. Ela me perguntou: "E você faz o quê?" Eu disse: "Sou artista visual". Aí, ela me perguntou: "E o que você acha do ISA?" "Um desastre ...", respondi eu. "... isso aqui não presta para nada, não presta, não presta!". Aí, fiz uma crítica estrutural, emotiva e pedagógica do ISA.

Quando terminei de falar, ela me disse: "Que bom que você pensa assim. Você ministraria aulas de novo no Instituto?". Eu disse que não iria nunca mais no ISA. Que eu sofria perseguição lá. Tinha um diretor que assistia minhas aulas porque, supostamente, estava interessado no que eu falava, como se ele fosse aprender alguma coisa. Eles têm esse paternalismo, eles dão risada na sua cara. Eu percebia que ele ia nas minhas aulas para ficar de olho...

EA. Ficar de olho...

TB. Ficar de olho nas leituras que eu indicava aos alunos e de ouvido no que eu falava. Cansei e fui embora. Eles empurram você a uma situação onde é você quem toma a decisão de desistir, de sair. Eles testam os seus limites.

Sempre gostei de pedagogia. Fui professora no ISA do 1990 a 1997.

EA. Os míticos anos 1990. Os mesmos anos em que você investigava sobre Ana Mandieta.

TB. Sim. Gostava de fazer muitas coisas ao mesmo tempo. Os anos 1990 foi o momento de aristocratização da arte e os artistas em Cuba. Nesse , começam a comprar suas casas em Miramar...

Mudou o *status* do artista. A arte em Cuba se converteu em um instrumento de escalada social.

EA. Turismo, dinheiro e dólares...

TB. Exatamente. Apareceram grande estúdios. Não estou aqui criticando, o que estou falando é que houve uma mudança. Antes, na década de 1980, havia muita colaboração entre os artistas, não tinham dinheiro, não tinham nada.

EA. Tania, quando eu era criança ouvíamos dizer: "para ter dinheiro em Cuba tem de ser esportista ou artista".

TB. Isso mesmo. Uma coisa muito estranha, inusual. Em

→

qualquer parte do mundo, a última profissão que a gente escolheria seria ser artista. Em qualquer lugar, o artista vive na precariedade. Mas, essa posição em relação à arte em Cuba não é gratuita. Foi uma posição com o aval da política cultural do país.

A quem eles estavam oferecendo todas essas possiblidades? Aos artistas que eram comercializáveis. Lembro que, em *Notícias de Arte Cubano,* o jornal que publicavam no Conselho Nacional das Artes Visuais, apareceu alguma coisa assim – escuta esta barbaridade-: "O mercado da arte é o que legitima o artista". Uma coisa que é completamente falsa!

Sabemos que os mercados estão movidos por muitos interesses. Aí, você percebe que foi propiciada uma arte aduladora, hedonista, antipolítica, antissocial. Uma arte burguesa. Uma arte para expor nas férias. Para que as pessoas de Miami comprassem. Para os ricos que começavam a surgir na ilha.

EA. Arte de Conduta foi uma reação a isso tudo?

TB. A isso tudo, sim. Acredito que as classes sociais existem, em Cuba, desde os anos 1990. Existem desde antes, mas ficaram visíveis na década de 1980. No final da década, ficaram muito claras as classes sociais. Era visto também como um abandono.

Sempre que falamos destas coisas, a gente se sente mal, porque pensamos: "Ai! que ingrata você é com o governo!" Mas, sentíamos o abandono de muitas causas sociais. A prostituição estava no topo. A corrupção muito mais clara. Sempre teve corrupção, mas ficou mais clara porque existia uma diferença de classes. Apareceram alguns negócios privados. Nessa etapa, eram evidentes as contradições e os espaços que tinham sido socialmente abandonados. Esses espaços eram aqueles que eu queria trabalhar em *Arte de Conduta*, tentando salvar alguma coisa.

EA. Tania, nos anos 1990, você também foi professora em uma "escola de conduta". Nessas escolas são recrutadas crianças com algum tipo de transtorno social: Violentos, rebeldes, contestatários. Qual a relação parabólica que podemos estabelecer entre essas escolas e a Arte de Conduta?

TB. É daí que eu peguei o nome. O nome sai dos lugares: daí e de ter lido, de maneira obsessiva, Foucault, que fala muito sobre como nos posicionamos social e politicamente e como podemos construir um diálogo de confronto com o poder.

EA. Foucault segue sendo uma referência importante para você?

TB. Para mim sempre vai ser. Li muito e o estudei muito.

EA. Em qual escola de conduta você ministrou aulas?

TB. Na escola Eduardo Marante, do município de Guanabacoa, em Habana. Uma experiência muito difícil. Depois de me formar, fiquei trabalhando no ISA, mas ia dar aulas na escola de conduta três vezes na semana.

EA. Era esse o serviço social?

TB. Foi o serviço social[3]. Teve sorte de que Tomás Sánchez tinha aberto uma Fundação. Foi o ano das Fundações. A de Pablo Milanés, por exemplo... O governo estava experimentando isto das Fundações e, no final, como tudo aqui, não funcionou. A Fundação de Tomás Sánchez era ecológica. Dentro do ecológico, ele colocava o ser humano. Ele morava no município de Guanabacoa e perto da sua casa estava a escola. Estamos cientes de que as escolas de conduta são umas prisões.

EA. Entornos disciplinarios, com Foucault.

3. *O serviço social em Cuba é um serviço prestado por parte do aluno que se forma e para pegar o seu Diploma é condição que ele exerça a sua profissão em alguma instituição ou espaço laboral, não remunerado.*

Tania Bruguera. Foto. Alejandro-Villamisil.

TB. Exatamente. Quando Tomás propôs isso como serviço social eu achei fantástico. Preciso ser honesta, acredito que não fiz um trabalho muito bom lá. Mas, consegui experimentar maneiras de usar a arte para "curar" ou "sanar". Para mim, foi um choque muito forte ver crianças que tinham suas vidas já marcadas. Elas não tinham opção, não tinham escolha. Já estavam nessa escola, eram delinquentes e seriam delinquentes o resto das suas vidas.

Era muito difícil. Eu me sentia muito frustrada. Sim, acredito que a arte tem um poder de sanar, mas precisamos de uma estrutura que permita propiciar isso. Golpeavam as crianças. Botavam embaixo de chuveiros com água gelada.

EA. Você viu isso, Tania?

TB. Vi. Foi muito forte para mim ver como os professores batiam nelas. Isso me traumatizou.

EA. Como terminou o jantar com a senhora do presidente da UNEAC?

TB. Enquanto eu falava com essa senhora eu disse: "Não volto trabalhar mais no ISA, porque não permito que fiquem me vigiando nas aulas. Voltaria para o ISA - falei em tom de brincadeira - se me dessem uma cátedra para mim sozinha, que fosse independente e onde eu pudesse fazer o que eu desejasse".

Ela disse: "E por que você não faz isso?". Eu respondi: "Por que isso não pode acontecer". Aí ela falou: "A questão é que eu não sou a reitora do ISA". Isso foi no ano 2002.

Tudo depende do momento. Naquele tempo, o ISA estava em plena crise porque não havia professores. Os grandes mestres tinham ido embora. Além disso, a escola estava em restauração. Assim, para eles, funcionou a minha ideia. Desse jeito surgiu a minha Cátedra.

No início, aqueles que estavam comigo na Cátedra, me falaram: "Tania, queremos fazer algo na *Bienal de la Habana*". Eu disse: "É demasiado apressado". Não queria que a Cátedra se contaminasse com o comercial. Não queria →

que as pessoas viessem aqui para produzir, mas para pensar, compreender o que é democracia, a arte coletiva, social e política. O que a gente fez esse ano (2008), foi mostrar o trabalho de todos eles. No ano seguinte, fizemos a exposição *Estado de exceção*, em Galeria Habana.

EA. Com essa exposição encerrou o projeto Arte e Conduta?.

TB. Justo, aí terminamos. A senhora não estava mais como reitora do ISA, e era Jorge Fernandez o novo reitor, que é um policial muito inteligente. Ele percebeu o que eu estava fazendo na Cátedra e quiseram se apropriar do projeto. Quiseram dar ordens. Foi muito trabalho. Reuni o pessoal e falei: "Temos duas opções: ou seguimos e isto se converte em algo medíocre ou paramos e vocês seguem com seus projetos".

A outra questão que fez com que eu terminasse com o projeto Arte e Conduta era que tinha gente que se acostumou e acomodou. Sempre acreditei que a educação é algo que as pessoas precisam procurar. A educação não se deve dar a alguém que não deseja. Tem quem vinha para arrumar uma bolsa de estudos. Isso não me interessava. Tinha se perdido a fricção. Uma educação sem fricção não é interessante.

Chegou o momento em que tive que ir contra os princípios da Arte de Conduta, para poder removê-los. Sempre disse que não queria definir a Arte de Conduta para que cada quem o entendesse do seu jeito.

EA. E hoje, como você entende a Arte de Conduta?

TB. A Arte de Conduta, para mim, consiste em pegar a sociedade e fazer uma argamassa. Gosto disso: pegar essas energias e ver para onde vão. É usar as ferramentas sociais, físicas, verbais, de ação, para fazer refletir sobre um momento político específico.

A Arte de Conduta não julga, somente mostra qual é o estado emocional político das pessoas. Mostra um momento determinado, em que lugar você está politicamente. Você faz a *performance* um dia e no dia seguinte é diferente.

Esse é um dos "problemas" das minhas *performances* de Arte de Conduta. As pessoas sempre estão querendo que eu faça um julgamento. As pessoas pressupõem que a obra tem um julgamento onde se expõe o que é certo e o que é errado. Jamais faço isso. Eu ensino.

EA. Tania, tem ficado subentendido, sem chegar a um consenso, que Arte de Conduta é um dos seus projetos artísticos.

TB. Era as duas coisas. Em Arte de Conduta. debatia-se com muita honestidade. Era um espaço onde as pessoas se interessavam em falar do social. Eu estava interessada em que não fosse um espaço elitista.

Em Arte de Conduta, senti em Cuba, pela primeira vez, que existia a liberdade absoluta. As pessoas falavam o que pensavam. Ninguém se sentia censurado. Havia democracia. Era um aprendizado muito orgânico em que você ganhava o seu lugar como fruto do que você fazia. Lembro que uma vez os integrantes da Cátedra me falaram: "Esta obra é sua ou é nossa?" Isso foi no quarto ou quinto ano de trabalho.

EA. Porque se compreendia que um projeto pedagógico poderia ser um projeto artístico...

TB. Que além disso tinha antecedentes em Cuba: Antonia Eiriz, René (Francisco), Lázaro (Saavedra). Existem muitos exemplos. Mas, eu sou uma artista da *performance* e faço arte social e política. Eu queria criar uma geração. Você vai achar isto muito arrogante, mas, queria ver se era possível propiciar a conformação de um grupo de artistas, uma geração que fosse uma resposta a essa

→

política cultural toda.

EA. Você acha que conseguiu isso?

TB. Bom, esse foi meu projeto artístico.

EA. Mas, desde o início você pensou a Cátedra com este objetivo?

TB. Vou ser bem honesta, isso foi sendo gestado. Estudei *performance* fora de Cuba, na Universidade de Chicago. Em Cuba, não existia um lugar onde estudar *performance*.

EA. Tania, em Cuba ainda não existe um lugar onde estudar performance.

TB. Na Cátedra, começamos por aí mesmo: *performance*, o social, a rua... Eu gostaria que, em Cuba, tivesse um lugar onde estudar *performance*. O primeiro ano foi muito difícil. Eu ministrei quase todas as aulas no primeiro ano, porque ninguém queria fazer parte disso. Nunca fui uma pessoa *cool*.

EA. Cool?

TB. Não sou *cool*. Não tenho esse poder de atrair as pessoas...

Meus projetos sempre precisam de um tempo até as pessoas perceberem o que eu estou fazendo ou até eu mesma perceber. Foi muito difícil. Duas ou três pessoas me apoiaram no início. Depois era uma fila de pessoas que queriam fazer parte...

EA. No entanto, você escolhia umas dez pessoas a cada ano.

TB. Isso era uma falsidade. Supostamente, a Cátedra tinha uma estrutura disciplinada onde eram selecionados oito estudantes do ISA e um estudante de História da Arte. Também incluíamos alguém que não estudasse arte. Isso não demorou muito. Quebrei isso na hora. Não queria que fosse um espaço elitista. De fato, no final, percebi que os estudantes da Cátedra se sentiam diferentes daqueles que não estavam nela. Eu não gostava disso. Não era essa a ideia. Por essa razão, a Cátedra esteve aberta sempre para quem desejasse se aproximar, quantas vezes quisessem ir.

A Cátedra, normalmente, era de dois anos, mas Hamlet Lavastida esteve uns cinco anos, não ia embora. Teve gente que esteve seis meses. Por exemplo, Wilfredo Prieto. Talvez não gostou da metodologia e as ideias, enfim... foi embora antes.

Depois de fechar a Cátedra em 2009, anos depois, em 2011 ou 2012, chegou Magaly Espinosa. Pediu para fazer unas intervenções faladas. Fizemos isso aqui na Cátedra. Duas ou três sessões, umas quatro horas cada uma. Aí expliquei a minha obra detalhadamente. As mesmas pessoas que vieram, sugeriram-me voltar a abrir a Cátedra. Eu disse que voltar a fazer a mesma coisa não teria sentido.

Outras pessoas também ficaram perto para sugerir a mesma coisa. Então, chamei José Fidel, Celia Yunior e Mailyn Machado. Tivemos uma conversa muito interessante, honesta, como sempre foi e chegamos à conclusão de que sim, que era necessário outro impulso. Mas, eu continuava a dizer que para fazer a mesma coisa não serviria de nada. Teria querido que fosse um deles quem continuasse o projeto.

Muitas pessoas têm me criticado. Têm falado que eu sou muito débil.

EA. Eles dizem isso com que sentido?

TB. Eles falam isso porque eu sou uma pessoa aberta. Por exemplo: em INSTAR, chegamos a tudo por consenso. São processos um pouco mais longos. Mais difíceis. Em Cuba, é muito difícil que as pessoas não queiram ter a razão. Eu poderia dizer: "Vamos fazer assim". Sei que é mais rápido. Mas não vale a pena. O consenso é um processo no qual ninguém faz o que deseja para si. Embora, talvez, ninguém fique feliz, todos ficam satisfeitos. Todos precisam ceder a alguma coisa.

Estes processos ensinam a gente a falar. Ensinam a propor as suas ideias.

EA. Faz cinco anos que você criou o INSTAR, com qual objetivo você cria esse instituto?

TB. Fui detida em dezembro de 2014. Em maio de 2015, aconteceu a *Bienal de la Habana*. Eu tinha certeza de como o governo iria agir. As pessoas que conhecem o pensamento dos que estruturam o poder têm de pensar como eles, para poder quebrá-los, embora aos poucos. Eu disse: "Estas pessoas vão aproveitar a Bienal para me desacreditar internacionalmente. Vão me acusar de algo que eu não fiz. Com certeza, vão me involucrar em uma história de violência".

EA. Você previu isso?

TB. Fiz algo que estava acostumada a fazer: a arte daquilo que não aconteceu. Quer dizer, uma arte preventiva ao invés de reativa. Prever o que eles vão fazer e dar resposta antes para invalidar o que estão planejando.

De fato, já estavam falando para muitos artistas que, por minha causa, não viriam os colecionadores. Uma informação que não era verdadeira. Meu trabalho não é comercial. Conheço, talvez, um colecionador. Essa não é a minha área de contatos.

EA. Por que faziam isso?

TB. Faziam isso para que os artistas ficassem com ódio de mim. Para que pensassem que eu tinha quebrado os privilégios deles por causa de uma ação política minha.

Fiz uma *performance* pensando no que eles poderiam fazer e como contra-atacar. Decidi uma semana antes da Bienal, ficar auto vigilante ...

EA. Um panóptico autoimposto?

TB. Eles vigiavam o tempo todo. Então me "autopanoptiquei".

Lemos *Origens do totalitarismo*, de Hannah Arendt, vinte e quatro horas, nos sete dias da semana, enquanto isso éramos filmados. Pensei: "O dia que me acusarem de alguma coisa tenho a prova de que não estava em um outro lugar". Fiz isso como uma ação. Ainda não pensava em INSTAR, embora tenha sido essa ação usada para dar início ao Instituto. Percebi que a ação precisava continuar. Para as coisas mudarem não podia ficar por aí, precisamos de uma educação cívica. Já se passaram muitos anos. As pessoas têm mudado muito.

Nesses dias que líamos a Arendt, fui convidada a uma exposição no Museu de Belas Artes, que fica aqui pertinho. Quando fui para ver a exposição, fui parada na entrada, não me deixaram passar. Disseram que eu tinha feito um escândalo em uma outra exposição. Convidei-os a assistirem todas as horas que eu tinha gravado na minha casa. Isso funcionou.

EA. Quase que você os obrigou a ler Origens do totalitarismo para que puderam interrogar você.

TB. Quase, sim. Pensei: "Que legal seria se eu ler algo que, para eles me interrogar, teriam de ler?" Então decidi *Origens do totalitarismo* e disse: "Se lerem um parágrafo já é alguma coisa". Se lerem um parágrafo, para mim já seria suficiente.

Em um interrogatório anterior, o oficial me perguntou: "Quem é Tatlin?" Isso foi em 2014. O oficial me disse: "Tatlin foi revolucionário". Eu respondi: "Eu também. O que acontece é que temos ideias diferentes do significado de revolução, você tem a sua e eu tenho a minha".

EA. INSTAR é uma instituição?

TB. Sempre tive a tendência ou o interesse de criar instituições. Primeiro, porque acredito que a única forma de que as coisas mudem é com a persistência, com uma ação não espontânea, mas persistente, embora seja caótica, sem

→

corpo, sem cabeça, mas com uma sustentação no tempo.

Parte da técnica que tem sido exercida para que em Cuba as coisas não mudem é que tudo se converta em uma ação isolada, acidental. Sempre acreditei que a melhor forma de eliminar uma ditadura é criando instituições que funcionem. Acredito muito nestas instituições paralelas. A instituição paralela lhe exige à instituição oficial.

Anteriormente, fazia crítica com meu trabalho. Teve um momento no qual mudei. Comecei a não só criticar. Comecei a mudar as coisas por mim mesma. O que eles têm a favor é o tempo. O tempo passa, envelhecemos e eles seguem aí. Um dia, eu disse: "Vou aguardar. Vou fazer as coisas como eu quero que elas sejam". Por isso, eu uso a palavra instituição. O formato instituição.

INSTAR, na verdade, não é uma instituição. É uma imagem de instituição para criar um diálogo. O instituto está aberto a todo tipo de pensamento. De fato, na equipe de trabalho há pessoas das mais variadas posições políticas. Eu acho isso importante. O país que desejamos ter somente será possível se você e eu nos sentarmos para conversar em um lugar como este, um quarto branco com uma mesa, e se pudermos defender posições diferentes.

EA. Um conceito importante em INSTAR é o artivismo. O que você entende por artivismo?

TB. *Artivismo* é um neologismo que junta duas palavras, arte e ativismo. Surge no momento em que começo a fazer as minhas investigações sobre a arte política. Percebi que, se a arte política se junta ao ativismo, porque reclama, pede mudanças, propõe formas diversas, há uma diferença metodológica. Quer dizer, o ativismo tende a repetir o que funciona, algo que pode criar automatismo. O artivismo não pensa o protesto de maneira tradicional. Quis encontrar outras maneiras de protesto. Ao mesmo tempo, eu achava que a arte, muitas vezes, o que ela fazia era reagir, não propor. Falo daquela época. Isto está sendo dito agora, mas é algo que vem sendo construído entorno do ano 2010. Eu era a única louca que falava de arte política.

EA. De fato, você redigiu uma espécie de manifesto onde você declara o que para você é a arte política. Vou extrair desse texto uma ideia essencial: a arte política como mecanismo de transformação. Essa ideia tem mudado alguma coisa?

TB. Não. Continuo pensando igual.

Acredito que a arte deveria ser mais ativista e o ativismo mais artístico, especulativo, inesperado. Depois de ter participado de muitas passeatas pelo mundo, em muitos protestos, de momento, percebi que as pessoas que estão no poder têm uma resposta predeterminada a maneiras predeterminadas de protestar. Comecei a defender maneiras inesperadas de ativismo.

Como fazer alguma coisa para que a pessoa que está no poder, aquela à qual você está exigindo, não tenha uma resposta?

A arte e o ativismo têm seu momento de maior eficácia quando a pessoa à qual você está enfrentando não sabe como responder. Se eles souberem, então não funciona. No entanto, se eles não souberem por onde você vai se aproximar, eles não saberão como parar você.

Agora mesmo não deve haver nenhum ativista em Cuba que absorva toda a atenção. Se fosse assim a gente iria cair em uma liderança tola. Às vezes, é melhor ficar por trás, observando, acompanhando. Os ativistas, em Cuba, devem compreender que não precisamos estar sempre na

→

notícia, mas que é preciso manter a notícia viva.

EA. Tania, você criou várias noções: arte de conduta, arte útil, estética, arte para um momento político específico...

TB. Noções que eu não penso, nem tenho aspirações nem acredito que possam servir a todo mundo.

EA. A noção de arte útil, embora se consolida, por exemplo, no movimento Imigrante, já vinha sendo construída desde a Cátedra Arte de Conduta...

TB. Na Cátedra, fizemos exercícios de arte útil.

EA. Como surge a noção de arte útil?

TB. Os momentos de não expectativas são muito importantes. Meu amigo Pablo España veio a Cuba. Fomos beber umas cervejas e conversar. Enquanto a gente falava, eu comentava que a arte poderia ser algo mais do que representar. Ele me disse: "O que precisamos é uma arte útil". Assim surgiu.

Isso criou muito incômodo. Muitos artistas pensaram que o que eu queria dizer era que sua arte era inútil. Não, não quis dizer que era inútil. Quero dizer que há uma arte que se propõe de maneira consciente a ir além da representação.

EA. Tania, a arte útil trabalha sobre o real, mas o que você entende por real?

TB. É o campo do social. A arte útil se implementa no campo do social. É uma resposta cidadã às carências dos governos. A arte útil se interroga a si mesma, o tempo todo, como pode obrigar o sistema a funcionar de outra maneira. Tem um matiz muito guerrilheiro. A arte não funciona melhor, funciona de outra maneira.

Por exemplo, não é o meu interesse classificar como arte útil alguém que olhe para um ponto de ônibus e procura a maneira de colocar assentos e um teto para que as pessoas suportem o sol. Isso não é arte útil, isso é utilitário. Arte útil poderia ser, por exemplo, uma reclamação para que os ônibus sejam gratuitos.

A arte útil não é uma arte da bondade. Não tenho nada contra a bondade e a generosidade, mas acredito que arte -meu critério de arte- não é um ato de generosidade. A generosidade é uma consequência da arte. Não se deve fazer arte para fazer o bem. Se deve fazer arte para procurar a verdade de algo e nesse processo o resultado pode ser fazer o bem a alguém. Pecamos muito com um certo complexo de Santa Teresa.

Quando alguém vai na África e entrega comida, não está fazendo arte útil. Isso é beneficência. Arte útil seria criar uma estrutura paralela onde não exista fome para as pessoas.

EA. Isso foi o que você fez com o Movimento Imigrante em Estados Unidos. Você criou uma instituição paralela, pedagógica, coletiva, de participação...

TB. Também legal. Nós arrumamos documentação para várias pessoas. Não a tantas pessoas como tínhamos desejado. A arte útil sempre trabalha em uma escala humana...

EA. Na verdade, trabalha com micropolítica...

TB. Sempre falo que são exemplos, não soluções.

EA. Quando você criou o Movimento, você foi viver com imigrantes...

TB. Há que esclarecer uma coisa, vivi com os imigrantes porque não tinha dinheiro. Muita gente pensou outras coisas. Não. Eu não tinha dinheiro. Sim, queria conscientemente morar nesse bairro. Queria morar com eles. Com os imigrantes. Eu também era imigrante, só que privilegiada porque tinha um trabalho. Um trabalho artístico que me provia de algumas seguranças. A gente deve manter a ética o tempo todo, embora ninguém a esteja vendo. Não é para ninguém, é

→

para você.

Era muito irônico, porque eu sou cubana. Naquele momento, os cubanos tinham diversos privilégios com a Lei de Ajuste Cubano Americana. Muitos se perguntavam o que fazia uma cubana ajudando os imigrantes. Nos Estados Unidos, os cubanos não têm ajudado muito os imigrantes pois se sentiam privilegiados. Agora não. Agora são iguais a todos.

EA. Tania, eu também sou imigrante, mas dentro de Cuba. Vindo para cá pensava no Movimento Imigrante e pensei em mim. Pensei na minha condição de "palestino", como são chamados em Cuba aqueles que somos da parte oriental do país. Pensei: "Por que não criar um Movimento Imigrante para cubanos em Havana?"

TB. Por que não? Seria muito bom. Faça isso. Deveria ser feito. Mas, perceba que sempre vai ser igual. Existem classes dentro da migração. Por exemplo, não é a mesma coisa a migração que você faz, que implica um Mestrado que você veio fazer em Havana, do que a migração de uma mocinha que veio para se prostituir, ou alguém que veio trabalhar na construção.

EA. Por que você se considera uma pessoa de esquerda, Tania?

TB. Porque meu interesse é criar um diálogo a partir da esquerda.

EA. A partir da esquerda?

TB. Eu falo que sou de esquerda. As pessoas compram a ideia... Mas é uma *performance*. Acredito que é importante, neste processo de mudanças em Cuba - não sabemos em que lugar nem com quem -, posicionar ideias que não sejam bem-vindas à transição.

As pessoas que conduzem este governo se situam a partir da esquerda. Não está certo. Eles não são de esquerda. Eles são neoliberais. A minha opinião é que são neoliberais.

Eu acho importante ser incômoda o tempo todo. Para mim, seria muito mais fácil não me definir politicamente, ideologicamente.

EA. Então por que você se define?

TB. Porque é importante que, no futuro, não se repita o que temos hoje. E eu vejo isso. Vejo isso vir dentre de muita gente que está fazendo oposição. Muitas vezes têm uma postura tão intransigente tanto quanto as figuras que criticam.

Eu acho importante que as pessoas em Miami, Europa ou Cuba, escutem que eu, a partir da esquerda, estou criticando o que eles dizem que é de esquerda e não é.

Depois que tudo passar, a gente vê isso.

EA. Mas o quê que você entende por esquerda?

TB. Sei que é um tema difícil. As pessoas não gostam de falar. É importante ser incômodo o tempo todo, como todo o mundo. Senão você cria, dentro do espaço crítico, uma comodidade.

Teve uma vez que eu disse para uma policial em um interrogatório: "Eu sempre vou ficar contra" Aí ela teve um ataque de nervosismo.

Eu sou. Sou de esquerda. Não é que eu seja de direita e queira passar por esquerda. Não teria de dizer que sou de esquerda. Muita gente não disse. Não é *cool*. Eu o faço como uma ação política. Como uma performatividade política.

Dizer que sou de esquerda é interessante para fazer pensar os outros. As pessoas que têm apoiado - na sua vida toda - este governo, são de esquerda. A famosa esquerda internacional. Os ativistas de esquerda. Ativistas que têm uma visão totalmente maniqueísta e errada do que é este lugar. Isso será assim até a esquerda internacional perceber que isto aqui não é esquerda, de que é uma ditadura, não vamos a avançar.

EA. Por que você acha que não

percebem?

TB. Porque o único acesso que têm é à propaganda política: o aparato mais forte e eficiente que este lugar tem. A propaganda deste país é espetacular. Precisamos reconhecer isso. Para poder ganhar precisamos reconhecer aquilo que eles fazem bem. É uma maquinaria fantástica.

O governo cubano se posiciona como um lutador contra as injustiças do mundo, do lado dos povos desses países, mas não se coloca do lado do seu próprio povo.

EA. Você declarou algo parecido em 2015, na carta que você encaminhou ao vice-ministro Fernando Rojas, onde você devolvia para o Ministério da Cultura a Distinção pela Cultura Nacional e renunciavas a ser membro da União Nacional de Escritores e Artistas de Cuba. Essa carta terminava dizendo: "Cuba não pode se abrir ao mundo sem se abrir para os cubanos".

TB. A esquerda internacional pensa que estão do seu lado. E se estão do seu lado estão do lado do seu povo. Não é assim. Há que quebrar a dinâmica na qual, de maneira instintiva, muitos ativistas do mundo que estão contra as injustiças sociais defendem o governo de Cuba. Por exemplo, quando o que aconteceu com Hansel, o cubano assassinado pelo policial, teve muita pressão para que a passeata não acontecera. Prenderam todos. Uma brutalidade.

EA. Esse dia você também foi presa?

TB. Sim. Eles têm uma lista. Você não faz nada, mas prendem você tempo antes. Antes de fazer qualquer coisa eles já imaginam e prendem você. Esse dia prenderam todos. Ninguém podia sair. Foi um espetáculo interno. Mas, se deram mal. Ficou sabendo todo o mundo. Houve organizações internacionais dos Direitos Humanos que se posicionaram contra.

Mas, perceba até onde é que eles chegam. Três dias depois, foi anunciada uma reunião do Ministério das Relações Exteriores de Cuba com os líderes do Black Lives Matter e de todo o movimento antirracista dos Estados Unidos. Eles se apresentavam como exemplo para o mundo. Olha que importante é toda a maquinaria de propaganda. Foram capazes de imobilizar entorno de sessenta pessoas no seu país, mas o importante para eles era não perder a imagem frente aos negros afro-americanos dos Estados Unidos.

Não digo com isso que eles não têm apoiado causas justas, por exemplo, a luta contra o *apartheid*. Em uma época a propaganda talvez estava mais perto do real. Neste momento, a propaganda vai por um lado e as ações vão por outro.

Até os ativistas internacionais não ficarem sabendo da distância abismal, incoerente, irremediável, entre a imagem que eles oferecem e a realidade, não vamos a avançar. Então, claro, os gritos nossos, nossas histórias pessoais são reduzidas a números. Eles têm se apropriado da totalidade, de falar por todos. Inclusive, eles falam quando as pessoas têm de ficar contentes e quando tristes. Eles ditam. O totalitarismo chega até ao sentimento das pessoas.

EA. Tania, e se nada mudar? Se tudo seguir igual...?

TB. É muito triste ver como todos precisam se sentir por cima dos outros. Sempre tem gente que precisa sentir-se com poder. Esse é o problema: o poder.

Havana. 17 de agosto de 2020.

COMO HABITAR A NORMALIDADE?[1]

A teatróloga Yohayna Hernández em Antes de Abrir Sala
Por Edgar Ariel

Fragmento do banner de Antes de Abrir Sala, espaço em linha do Corredor Latino-americano de Teatro

Yohayna Hernández (Havana, 1983), teatróloga, dramaturga e gestora cultural, tem sido a quinta convidada de Antes de Abrir Sala, para compartilhar com seguidores e interessados, através do Facebook Live, suas vivências e reflexões sobre os desafios das "contra-práticas" artísticas contemporâneas.

O chamado aconteceu no 13 de julho, no espaço que o Corredor Latino-Americano de Teatro (CLT) criou em seu fanpage de Facebook, para propiciar a reflexão no âmbito teatral do continente, frente a urgência sanitária que nos impôs o COVID-19.

Desde que o Corredor Latino-Americano de Teatro foi formado no ano 2013, graças à iniciativa do chileno Manuel Ortiz e o argentino Mauro Molina, tem funcionando como uma plataforma de intercâmbio internacional, com o propósito de gerar maior circulação do teatro latino-americano para o interior da região e projetar seu trabalho até outras partes do mundo. Possui "antenas" no Chile, Argentina, Brasil, México, El Salvador, Colômbia e Espanha.

Convidada por Francesca Ceccotti e Manuel Ortiz, junto a Lorena Álvarez, três dos membros ativos do CLT, a teatróloga Yohayna Hernández participou em Antes de Abrir Sala,

→

1. Edgar Ariel: ""¿Cómo habitar la anormalidad?": la teatróloga Yohayna Hernández en Antes de Abrir Sala", Rialta Magazine, n. 41, 21 de julio, 2020.

um espaço que como indica seu nome no site da plataforma, que propicia "uma conversa antes de que os teatros abram suas portas uma vez passada esta Pandemia global" e instaura "um diálogo com artistas e gestores latino-americanos para conhecer suas experiências cênicas na quarentena e compartilhar ideias sobre como imaginamos o retorno às salas de teatro".

Desde Montreal, onde reside e trabalha atualmente, a também docente, editora e performer, começou este encontro se referindo ao seu trabalho como dramaturga associada a La Serre Arts Vivants, especificamente como parte da última edição do Festival de Artes Vivas (OFETA), realizado em maio passado em plena quarentena. Yohayna Hernández disse que OFETA é um encontro que reúne artistas focados na criação "indisciplinar". Artistas que conseguem dissolver as relações tradicionais entre teatro, dança e artes visuais e desterritorializam as zonas de "criação, investigação e pensamento".

Um resumo breve da edição "desconfinada" do OFETA levou a Yohayna Hernández a definir como "ocupas del tiempo" às pessoas que participaram na 14ª edição do encontro. O Festival, convertido em um espaço coletivo de aprendizagem e tomada de consciência sobre a temporalidade pandêmica, e a partir da articulação entre comunidades de artistas, especialistas e cidadãos, conseguiu gerar "atos de fala" - algo impensado quando começou o confinamento - quando muitos festivais no mundo emudeceram.

Sempre desde a "encenação em memória" como mecanismo para ativar arquivos coletivos, a dramaturga cubana lembrou a relação entre ela e La Serre Arts Vivants que iniciou há quatro anos, quando desde o Laboratório Cênico de Experimentação Social (LEES) se propiciou um espaço de residências cruzadas "para gerar mobilidade entre criadores e gestores de Quebec e Havana". Yohayna Hernández é uma das coordenadoras de LEES junto a Martha Luisa Hernández Cadenas (aliás Martica minipunto) e Marta Maria Borrás desde Havana e Dianelis Diéguez, desde Barcelona, todas teatrólogas. Com o acompanhamento de Maria Mercedes Ruiz, Maité Hernández Lorenzo e um grupo de colaboradores e artistas que apostam pelas práticas contra-hegemônicas de criação, o LEES tem sido construído desde espaços "mais flexíveis, abertos e horizontais".

No contexto cubano, o LEES é uma voz alternativa de interrogação cênica, de "reinvenção", onde cada processo de escuta se constrói desde a coletividade. Em um país onde o coletivo se encontra muito quebrado, o LEES "agora mesmo, é um espaço muito duro de asfixia, por causa de dinâmicas sociais, políticas, institucionais que estão o tempo todo conspirando, evitando essa coletividade" indica Yohayna e agrega:

"Em Cuba, o conceito do coletivo tem se esvaziado muito, tem se oxidado muito. A experiência do laboratório tem "convivido" com um espaço de muita radicalidade. Um espaço onde a pesar das precariedades com as que se trabalha, não podemos separar o espaço artístico de sua capacidade política".

A modo de cartografia, a criadora fez um percurso pela memória do LEES e o denominou como um espaço de "contra-arrativas" que se ativa quase que a partir do "balbucio", da "rumina". Esse laboratório periférico de "produção de ficções" tem surgido, no cenário cubano, como um lugar heteromorfo que lida com a personalidade autoritária das estruturas que obrigam o "discurso" singular e proíbem a significação promíscua.

A residência de criação do laboratório tem por nome Inservi, "uma palavra que vem questionar a inutilidade das artes vivas, sobretudo em um contexto onde, às vezes, a função social da arte se instrumentaliza a partir da inutilidade, desde o que não serve, o inservível". Inservi teve, até o momento, cinco edições e conseguiu deslocar o olhar tradicional das artes cênicas cubanas.

Em uma transmissão ao vivo que superou uma hora de duração, Yohayna Hernández conseguiu mover-se entre os temas e preocupações que têm afetado parte da sua obra. Formada em Teatrologia pela Universidade das Artes de Cuba,

→

na Faculdade do Instituto Superior de Arte -ISA, em 2006, atualmente, é dramaturga de Granma,metales de Cuba, do grupo de teatro alemão Rimini Protokoli, dirigido por Stefan Kaegi.

Yohayna também colabora como dramaturga com Osikán e Vivero Escénico Experimental, dirigido por José Ramón Hernández. “Como construir viveiros?”, perguntava a si mesma Yohayna Hernández em Antes de Abrir Sala e lembrava que um viveiro deve “ser construído como um espaço de vida, criação e pensamentos mais autônomos”.

Como ler coletivamente o contexto da crise atual? Como pode ser gerada a circulação do teatro no contexto pandêmico? “É muito difícil imaginar”, respondia ela, e insistia em que devem ser fomentadas, com urgência, práticas artísticas em espaços de cooperação, escuta e comunidade:

“Acredito que não estamos neste contexto unicamente por uma crise sanitária, não é um vírus o que tem nos colocado neste contexto. Acredito que é uma crise ecológica, social, econômica, política. Uma crise da qual os movimentos ecológicos, antirracistas, decoloniais e os feminismos desde seus ativismos, mas também em suas teorias, vêm falando faz muito tempo. Sinto que estamos em um momento que não é tão ruim assim. É um momento para interrogar como nossas instituições culturais, como o nosso mainstream artístico, tem contribuído para essas maquinarias. Este é um momento de revisão, de tentar saber o que é que está morto e o que é que continua falando”.

Yohayna Hernández escuta muito a Radio Deseo, uma emissora coordenada por Mulheres Criando, organização feminista boliviana, fundada por Maria Galindo, Mónica Mendoza e Julieta Paredes. Faz uns dias, em Radio Deseo, Maria Galindo definia a normalidade e a anormalidade como antípodas tergiversadas. Galindo afirmava que o problema é a normalidade. Lembremos que normalidade vem de norma. Yohayna Hernández e Maria Galindo estão de acordo em algo: “devemos habitar a anormalidade”.

21 de julho de 2020.

Nelda Castillo e Mariela Brito

ENTREVISTA

ENTREVISTA
COM NELDA CASTILLO E MARIELA BRITO
DO GRUPO CUBANO EL CIERVO ENCANTADO[1]

O arame farpado foi inventado em 1874. (os mais finos trazem escrito “arames de espinhos”. Esquecem que uma farpa não é um espinho. É curioso que as pessoas continuem acreditando que um espinho é tudo aquilo que fura). É costume relacionar com a indústria militar, com as balas, os canhões, com a Primeira Guerra Mundial e com os campos de concentração. Para mim, tem um significado particular: durante os quatorze meses que esteve em Purnio, a unidade militar onde fiz o Serviço Militar Ativo (Obrigatório em Cuba), nós tínhamos de ficar em uma fileira para passar por baixo dos arames farpados que se encontravam a dois palmos do chão nos arrastando.

Quer dizer que, para mim, como para a atriz Mariela Brito, as farpas não estão muito longe. Não estão na Síria. Não estão no Iraque. Não estão ..., já não estão em Neuengamme. Estão aqui e nos rodeiam, fazem parte de uma certeza coletiva. Eu associo a palavra certeza à palavra mistificação (no sentido etimológico de fazer névoa, cobrir de névoa). Essa certeza reside dentro de mim, assim como dentro de Mariela, de um modo não prescritivo, nevoado.

No 06 de março de 2020, o grupo de teatro El Ciervo Encantado, estreou a performance em cena Zona de silencio, de Mariela Brito. Esse dia, eu sentei do lado de Mariela, antes de que ela entrasse na zona de silêncio, à zona deserta, à zona onde serpenteavam arames farpados, como um bosque entupido de presas muito finas.

Sete meses depois, após um período de forçada reclusão por causa da Pandemia, no passado 10 de outubro, El Ciervo Encantado celebrou seus vinte e quatro anos na cena cubana com a reposição de Zona de silencio. Fundado, em 1996, pela atriz e diretora Nelda Castillo, El Ciervo Encantado tem influenciado no sistema das artes cênicas da ilha, desde a apresentação da sua obra que lhe deu nome: El ciervo encantado, com uma poética que vem sendo modelada até chegar às mais recentes performances em cena, um nome que é mais do que uma denominação, uma ideologia, uma sensibilidade.

Edgar Ariel

1 “El Ciervo Encantado. Entrevista con Nelda Castillo y Mariela Brito”, Rialta Magazine, n. 44, 14 de octubre, 2020.

EA. Nelda, Mariela, não trago aqui perguntas elaboradas, só desejaria conversar de maneira espontânea. Ontem, eu retornei ao teatro, depois de sete meses, assisti de novo Zona de silencio, uma obra que vi na estreia e da qual produzi um breve escrito em março. Com Zona de silencio, que esteve em cartaz até primeiro de novembro de 2020, celebraram os vinte e quatro anos de El Ciervo Encantado. Acredito que é importante que comecemos a partir daí, desse início. Como são as lembranças dessas primeiras pesquisas vinte e quatro anos depois?

Nelda Castillo (NC). Quando começamos, a noção, o conceito e a dinâmica de grupo existiam. O grupo como uma família, como um compromisso. El Ciervo Encantado com os alunos que eu formei no Instituto Superior de Arte (ISA). Eu vinha do Teatro Buendia. Em Buendia, dirigi algumas obras e trabalhei como atriz. Saí de Buendia e formei três alunos aos quais tinha ministrado aulas em 1992, um ano inteiro. Depois, fui embora do ISA, logo retornei e os graduei com um conto, El ciervo encantado, do autor cubano Esteban Borrero Echeverria. O conto El ciervo encantado é uma analogia das guerras de independência que se pergunta por que os cubanos não alcançam a liberdade.

EA. Qual tipo de liberdade, Nelda?

NC. Segundo a tese de Borrero, que era Tenente Coronel do Exército Mambí, poeta, cientista, o pai de Juana Borrero, não se alcança a liberdade pela desunião entre os cubanos. Não era pela intervenção norte-americana, porque um grupo de cubanos pedia essa união, entre eles aquele da bandeira... qual o nome dele?

Mariela Brito. (MB) Narciso López.

NC. Narciso López. Sua obsessão era se anexar aos Estados Unidos. Os estadunidenses não vieram de momento e se enfiaram aqui, mas existia uma petição. Para Borrero, a liberdade não foi alcançada pela desunião entre

→

os caudilhos. Disse Borrero: "Mi salsa es la buena, mi procedimiento es mejor, a esos ni el agua, ni la sal, a esos ni la luz del sol"[2].

Essa é uma conga[3] impressionante. A obra foi editada em 1909, imagina! Cinco. Foi em 1905. Parece como se tivesse sido escrita agora mesmo.

EA. Mas, no final dos anos noventa, de quais liberdades falava El Ciervo Encantado?

NC. Na verdade, nós começamos a trabalhar com o conto El ciervo encantado para investigar sobre a memória cubana. O espetáculo, El ciervo encantado, que apresentamos, não foi somente o conto de Borrero. Foi uma relação do conto de Borrero com outras obras: La isla en peso, de Virgilio Piñera e vários estudos etnológicos, sociológicos de Fernando Ortiz. Aí começou uma investigação profunda na memória e não na história.

EA. Na memória e não na história...

NC. Porque a história é contada pelos vencedores e a memória está no corpo. O corpo do ator. Aí está tudo. Daí parte tudo.

EA. Nelda, você se refere a arquivos corporais?

NC. Sim. A memória está no corpo do ator. Mas precisávamos um treinamento que fizesse aflorar essa memória, porque ela está submersa no corpo do ator. Essa foi uma pesquisa que eu dei início no Teatro Buendia e continuei com El Ciervo Encantado sobretudo com este tema da memória cubana. Em Buendia eu comecei com a Utopia, mas em El Ciervo Encantado comecei a trabalhar a memória que estava no corpo. No corpo é onde fica armazenada a memória de uma nação. No corpo do ator está, fica expressa, a memória da nação.

EA. Onde foi a estreia El ciervo...?

MB. A estreia foi na Sala Antonin Artaud. Uma sala que existía no Gran Teatro de La Habana.

NC. Muito simbólico, não é? Antonin Artaud era... o verdadeiro mestre.

EA. Desde o início, para vocês, foi sempre o verdadeiro mestre?

NC. Não. Eu já tinha lido sobre Antonin Artaud, mas depois, quando comecei a investigar, a aprofundar, foi que achei - com os anos - a minha conexão com ele. Na verdade, Artaud acordou o sentido do teatro, que estava morto. Acordou o ritual, que é o sentido do teatro.

EA. Artaud acordou a crueldade ...

NC. Acordou a crueldade e trouxe o teatro do ritual, do corpo, dos ancestrais. Não fazia uma representação da realidade pequeno burguês, da distância. Mas ele não tinha um sistema, como por exemplo, Stanislávski ou como Grotowski, que investigava nas raízes, em toda a tradição polonesa.

Antonin Artaud tinha todo esse ideal maravilhoso..., mas não teve um sistema para alcançar seus objetivos, por isso fracassou muitíssimo e enlouqueceu. Sempre que colocava algo em cena não conseguia achar o que ele queria.

Então, na década de 1990, em Cuba, nessa enorme crise, traçamos um objetivo, uma tarefa de fazer uma investigação com a memória. Começamos a descobrir muitos autores: Reinaldo Arenas, Cabrera Infante, entre outros. Íamos resgatando todos os autores que não eram do teatro. Na verdade, nós não montamos textos teatrais. Não utilizamos a dramaturgia teatral.

EA. Não apresentam as dramaturgias tradicionais, as teatralidades tradicionais...

NC. Um conto, um poema, a rua, o jornal... mas nunca uma obra de teatro já pronta. Inclusive, Virgilio Piñera: La isla em peso, é um poema. Começamos a resgatar esses autores...

EA. Autores proscritos...

NC. Esquecidos. Silenciados. Borrero Echeverría, por exemplo, não estava censurado, mas estava esquecido. Ninguém conhece Borrero Echeverría.

MB. Alfonso Bernal del Riesgo...

2 Meu molho é o bom, meu procedimento, melhor, para eles aí, nem a agua nem o sal, para eles aí, nem a luz nem o sol.

3 A conga cubana é um estilo musical que nasce em Cuba como um ritmo para se brincar nas ruas, como uma espécie de carnaval.

NC. Alfonso Bernal del Riesgo, um psicólogo que carimbou o conceito de cubanosofia. Ele estudou na Alemanha quando começou a autocrítica. Ele estudava na Alemanha e quando voltou para Cuba disse: “os cubanos também temos muitíssimos problemas e achamos que somos os melhores”. A partir daí, surge a cubanosofia: o que caracteriza a gente? Somos os melhores médicos, os melhores esportistas, os mais sexuais, alegres, não tem quem bote um pé na nossa frente. Você entendeu? Nossa obra, Visiones de la cubanosofia partiu desse libro de Alfonso Bernal del Riesgo sobre psicología...

MB. O estudo da psicologia a partir da cívica. É um livro que não pode ser visto na biblioteca.... Nós conseguimos emprestados.

EA. Quem emprestou?

MB. Ehhh, uns amigos.

NC. Uns familiares dele, eu acho.

MB. Não sei se pode ser encontrado na internet.

NC. Na verdade, um professor do ISA assistindo a nossa pesquisa...

EA. Posso saber qual é o professor?

NC. Sim, como não?

MB. Ramón Cabrera nos recomendou o texto.

NC. E nos disse: “tem um texto muito bom, excelente para vocês pesquisarem, onde se explora o conceito de cubanosofia.

Mas, do El ciervo encantado passaram para De donde son los cantantes...

NC. Sim. De donde son los cantantes é parte de um livro de Severo Sarduy. Foi um descobrimento para nós e tivemos um diálogo imenso com ele que, de fato, em De donde son los cantantes, a própria personagem de Sarduy aparece na peça, fala com o público, ressuscita. O que ele queria verdadeiramente, voltar a Cuba, mas não vivo - em um poema ele o disse - porque ao corpo caem-se lhe

→

as pelancas. Queria voltar depois da morte. Esse poema o descobrimos depois, no entanto, nós fizemos isso em De donde son los cantantes.

Nessa obra, há uma espécie de premonição dele sobre a AIDS. Nessa obra, nostalgicamente, falamos dos seres da noite. Os cabarés, os clubes, todos esses seres da noite que também estão no conto, Tres tristes tigres, a noite cubana está na parte Ella cantaba bolero. Na obra De donde son los cantantes, há textos de Cabrera Infante e as personagens Auxílio e Socorro, de Severo Sarduy: Indecorosos! Sobrepassados! Desmesurados...!

EA. Carnavalescos...

NC. Sim, sim. Invocávamos toda essa coisa noturna. Todo esse travestismo. Uns travestismos que eram sobrepassados, para além do sexo. Muitas vezes, os travestis não se vestem de mulher para atrair homens, mas, como eles mesmos dizem: "queremos desaparecer". Não é uma fantasia de mulher, é algo sobrepassado...

MB. Um artificio... Nesse momento, a investigação foi até a noite desses anos, e o que existia em um mundo marginal.

EA. Onde investigaram?

MB. Em La Güinera, em um pequeno grupo que tinha lá...

NC. A polícia entrava e tirava as roupas deles...

MB. Em La Güinera estava um dos fundadores do travestismo em Havana, trabalhava desde os anos 1970...

EA. Qual era seu nome?

MB. Bem... A gente o conhece pelo seu nome artístico: Fara. Em La Güinera havia um mundo noturno totalmente marginal.

EA. Existe ainda hoje?

MB. Não, isso não existe. Isso depois foi institucionalizado. No ano 2000, todas essas pessoas, - aqueles que não morreram ou saíram do país – tiveram a permissão para trabalhar na Sociedade Cultural Rosalía de Castro.. Fara morreu, era tudo muito artesanal. As roupas... tudo era feito por eles, cabelo por cabelo. Esse era um mundo totalmente marginal, perseguido... e vivo.

NC. Um deles trabalhou conosco. Convidamos ele a receber o público. Vestia parecido com Branca de Neve. Entregava os folders. Chegava aqui às 15 horas, e ia "sumindo" aos poucos, até às 20 horas que começava a apresentação.

MB. Também haviam muitos portadores do vírus da AIDS.

NC. Ele era também soropositivo.

EA. Depois fizeram Pájaros de la playa, também com Severo...

NC. De novo com a obra de Severo. Uma novela que ele escreveu, mas não conseguiu terminar, estava doente. Pájaros de la playa é um estudo sobre todo a deterioração filosófica, humana, da morte e da vida. Nós fomos além da AIDS e nos apropriamos dando sentido à doença existencial do ser humano. O ser humano como doente. O ser humano é um ser doente.

EA. A doença como metáfora.

NC. Em Pájaros de la playa, trabalhamos com as confissões dos próprios autores. Não é que eles disseram: "eu tenho um problema". Continuamos a trabalhar com a AIDS, mas a AIDS não era mais o tema. Nós utilizávamos a expressão "a doença", mas não era a AIDS. Pesquisamos algo muito mais universal do ser humano.

Pájaros de la playa era isso: uma ilha. Eram doentes em uma ilha. Em uma clínica que estava em uma ilha. Era muito simbólico. Esses doentes agonizavam. Era todo um processo onde era dito algo muito importante: "quanto de morto possuem os vivos". Quem está condenado tem uma consciência da vida muito mais forte do que aquele que enxerga a vida como algo já acabado, aquele que está com saúde ...

Nós devemos descobrir sempre o que é que nós precisamos. O problema não é que agora tenhamos de montar um espetáculo e termos de cumprir com isso. A problemática é: o que queremos dizer, o que precisamos dizer. Não precisa coincidir com as necessidades do público. O público acredita que precisa algo. Temos que partir de nós mesmos. O que é que precisamos dizer agora? Claro, o teatro parte de um compromisso.

EA. E o que é o teatro para

→

Nelda Castillo?

NC. O teatro é liberdade. É se conectar com o sentimento da liberdade a nível psicofísico. Eu vou tirando tudo do ator, tudo aquilo que lhe impede a sua expressão. O teatro é um encontro, um espaço de absoluta liberdade em que a gente pode submergir-se e tirar do fundo seu verdadeiro ser. O teatro é recuperar quem, essencialmente, a gente é e dar tudo. É uma epifania. É um descobrimento. É uma explosão. Uma expansão. Tudo isso é compartilhado de uma maneira generosa e desinteressada com o público.

É outra visão, é outra fixação, como disse Lezama. Realmente tem de comover.

MB. A essa liberdade à qual Nelda se refere não se acede de forma voluntária. A gente tem acesso através de uma pesquisa. Através do treinamento que ela realiza. O encontro para mim com esse treinamento foi uma luz.

EA. Mariela, você falou do treinamento. Hoje, depois de 24 anos, aliás, um pouco mais do que isso, como você acha que esse treinamento tem se desenvolvido? De que forma tem se transformado? Como é entendido hoje o treinamento em El Ciervo Encantado?

NC. Isso aí sofre seus acidentes. Faz tempo, socialmente, entramos naquilo de fazer "tudo rápido e fácil". As pessoas experimentam, mas não pesquisam. Isso não tem sentido. Muito poucos se expõem a esse "sacrifício" de uma pesquisa onde seu corpo passe pela pedra para sair por ela de novo. Claro que isso é difícil.

Essa disposição tem variado muito. Na década de 1980, as pessoas passavam o dia com um pão. Eu lembro que nós passávamos o dia com um pão com omelete. Nos botávamos água em um único ovo e ficávamos o dia inteiro imersos, no ISA, pesquisando, com um pão com ovo.

Depois disso, a nossa vida foi dolarizada, as pessoas começaram a ter outras possibilidades e teve um estalo que gerou um movimento de 'tudo é muito fácil', uma imediatez, movimento para um vórtice, para fora, não para dentro. Todas as noções de grupo e de treinamento têm-se acidentado.

MB. Muitas noções, para nós, são problemáticas. As noções de direção, atuação, treinamento... em nossos programas de mão nunca aparecem personagens...

NC. A palavra personagem ...

MB. Se alguém disser: "ela é atriz", isso tem uma conotação tão particular e tão fechada que em mim não cabe.

EA. E performer?

MB. Eu me identifico mais como performer ou como artista, de maneira geral.

EA. Mariela, como e por que começou a gestar o processo de criação de Zona de Silêncio?

MB. Começou a partir de uma referência que tivemos sobre um lugar que existe no México, no deserto, ao norte, se chama Zona de Silêncio. Um lugar onde as ondas de rádio não podem transmitir de maneira normal, inclusive há uma lenda que diz que, se você fala, você também não escuta a sua voz.

EA. E como trouxe isso para Cuba e o processo?

MB. Começou a inquietação sobre as zonas de silêncio que temos em nosso contexto. A pesquisa começou procurando temas que fizeram parte dessas zonas de silêncio...

NC. Temas encobertos...

MB. Tínhamos um grande material. Foi um processo de pesquisa que foi se decupando até chegar à síntese da peça que hoje apresentamos. Teve procura e descobrimento de pessoas silenciadas, projetos, imagens, momentos da história, acontecimentos sociais...

EA. Têm exemplos?

MB. Não posso dizer. É a parte íntima do trabalho. É com aquilo que a gente fica, que sempre é muito mais do que o público enxerga. O público enxerga a síntese de um processo, mas há...

Nelda: Um iceberg...

MB. Uma parte que não é visível. Tinha muito material. Fomos descartando ideias até ficar o que o espaço e o físico determinaram. A sensação do deserto era importante mantê-la.

EA. Por que você decidiu ativar a pesquisa de forma que hoje

possamos vê-la?

MB. Foi o próprio caminho dela. Foi o caminho da investigação, da decupagem de todo esse material. Ficou o essencial, mas, os nomes, momentos, imagens precisas... preferimos trabalhar com conceitos gerais ...

EA. Com signos mestres?... Mariela, Zona de silencio foi uma pesquisa individual ou você trabalhou o tempo todo com Nelda?

NC. Não. Isso foi uma pesquisa de Nelda. Em Zona de Silêncio há um corpo que tem passado essa experiência. Esse corpo passa pelo risco, pela exposição. Esse é o sentido tanto da performance quanto do teatro: o corpo do ator, vivo, aí. O fato é que o ator não se exibe, ele se expõe. É um ato sacrificial, que o ator precisa, mas o público precisa muito mais. Para isso, há que se ter um compromisso, um training. A gente tem passado por muita coisa pra se encontrar consigo mesmo. É um compromisso consigo mesmo. Essa é uma das chaves do nosso trabalho. Nós nos expomos.

EA. A primeira vez que assisti Zona de Silêncio, há seis ...

MB. Sete...

EA. Sete meses. A primeira impressão, enquanto peça de instalação, foi muito comovente ..

NC. É que de fato, a peça, enquanto instalação mesma, pode ser apresentada sozinha....

MB. É autossuficiente...

NC. Mas a ação dá outro sentido. Um complemento. Enquanto instalação pode estar em uma galeria ...

MB. E não ser uma performance.

NC. Mas, nesse caso o ator intervém e atravessa vivo os arames farpados. É como se em uma praça estivesse uma forca, o público passa e sabe que alguém vai se enforcar. Por que o público está aí? Porque quer assistir um enforcamento. É uma coisa horrorosa.

→

Colocar o corpo aí dentro é uma necessidade da própria atriz. Necessidade de desvelar, desvelar, desvelar...

EA. É possível não se furar, Mariela?

MB. Claro.

NC. Sempre... claro que ela se fura. Mas seu objetivo é não se furar.

EA. Estou me referindo à obra, mas também à sociedade. É impossível não ser furado. A gente sempre é furado.

NC. O risco existe o tempo todo.

EA. Ontem, quando acabou a obra, quando Mariela nos instigou, a todo o público, a desvelar nossas farpas, nossas zonas de silêncio, ao público lhe foi difícil se envolver ...

NC. Sí, claro, se jogar ...

EA. E acredito que é natural. Mas acredito que é natural -naturalizado- pelo medo sistêmico que tem sido instaurado na sociedade cubana.

NC. Claro.

MB. O medo está em cada instante. É um vazio. O medo, também o perigo, estão em quase todos os âmbitos da vida em Cuba, onde conseguir o mais básico pode implicar uma batalha. Uma batalha onde, de momento, você está involucrada ao comprar desodorante de maneira "ilegal", um item tão básico. São as formas da subsistência.

Sempre há perigo em tudo, um risco de possível enfrentamento com a opinião institucional. Este espaço do nosso teatro, no fim das contas, é institucional.

EA. Nesse sentido, como se relacionam com essa coerção institucional?

MB. Sempre há tensão, sobretudo antes de estrear algo. Depois que passa a estreia há um nível de diálogo e de respeito ao trabalho, porque o trabalho não é um panfleto. Inclusive, nas obras mais evidentes, como Departures...

NC. Ou Triunfadela...

MB. Ou em Triunfadela... não há um discurso a partir do panfleto, mas que passa por toda uma pesquisa e é arte. O debate aí é difícil. Se a gente tem consciência disso... pode acontecer que não se entenda, que não seja aceito.

NC. Com o que eu se não posso trabalhar é com autocensura. Nunca. Sabemos que isso é perigoso, mas nunca trabalhamos com autocensura.

MB. Também não trabalhamos evitando a censura. Nesse sentido, não temos medo, porque o pior que pode acontecer é que tirem de nós o espaço. Somos conscientes de que isso pode acontecer conosco, mas não vamos deixar de fazer uma obra porque tirem de nós o espaço.

NC. Sempre há uma tensão. Essa tensão passa por um respeito. Eles conhecem a maneira como trabalhamos.

EA. Nelda, estão evitando dar para você, faz uns quantos anos, o Prêmio do Teatro Nacional. O que você acha disso?

NC. Não sei. Eu fico feliz. Fico feliz em que não me entreguem isso.

EA. Por quê?

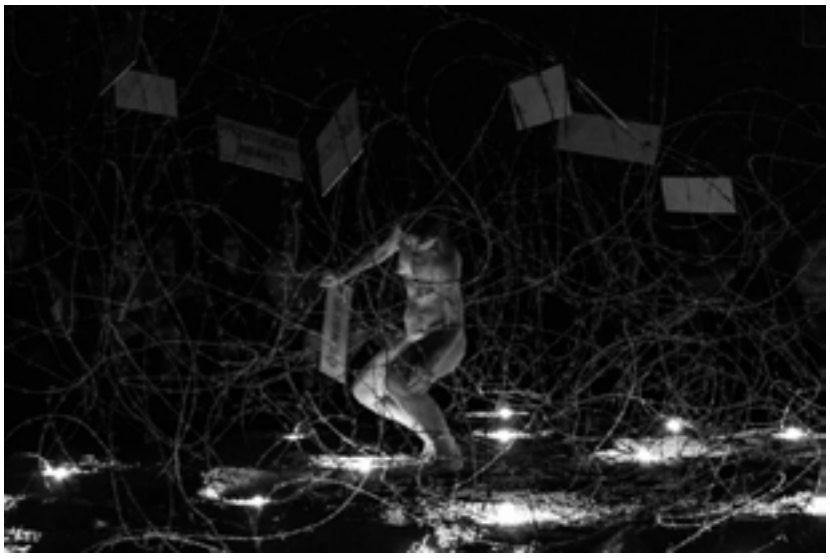
NC. Primeiro, eu não acredito em prêmios. Para nada. Para isso está a obra. E segundo, é como se você tivesse de ter um compromisso a partir do prêmio. É como se tivesse de agradecer e retribuir pelo prêmio. Não sei. Cria em mim algo embaraçoso.

EA. Mas, se premiarem, você o aceita?

NC. Mas, claro. Não vou fazer como Marlon Brando que enviou um índio para receber o Oscar. Claro que recebo o prêmio, mas eu não tenho interesse nele. Não me interessa. Para nada. Nunca me interessou. Eu tenho uma medalha pela cultura, até os gatos têm isso. Eu sei que existe uma tensão com isso aí. Eu não tenho nenhum interesse. Não tenho interesse e não desejaria recebê-lo. Não tenho de ter com isso nenhum compromisso. De qualquer maneira sempre é um ato embaraçoso. É um reconhecimento muito ...

EA. Muito quê?

NC. Muito institucionalizado, talvez, na verdade, a mim não interessa. Passam os anos e passam pessoas com prêmios. As pessoas comentam isso aí e eu continuo em frente. Quando estão perto do momento de decidir se entregam ou não eu fico com os pelos de ponta. Não tenho interesse.



EA. Qual seu interesse?

NC. Continuar tendo energia, saúde e alegria para continuar desenvolvendo a minha obra.

EA. Como vocês percebem o sistema teatral em Cuba? Vocês, quanto valorizam isso?

NC. No mundo inteiro, as fronteiras têm se diluído e o teatro não é puramente teatro. Tem sido produzida uma ruptura. Tudo misturado. Ainda em Cuba, estamos com aquilo do teatro e as artes tradicionais. Ainda debatem com a gente a nossa ideia de performance em cena. Se é teatro, se não é ou se é performance.

Zona de silêncio, por exemplo, não é uma obra de teatro. Nós não fazemos teatro. São artes visuais? Sim. Nessa diversidade está nosso trabalho. Tem outros grupos e pessoas que estão fazendo isso, mas aqui ainda estão muito encerrados nos limites do teatro. Está tudo muito no quadrado.

MB. Inclusive, os teatros, arquitetonicamente, são muito rígidos.

NC. Por exemplo, a frontalidade na maioria dos edifícios teatrais cubanos não têm como ser quebrada.

MB. Eu acredito na variedade no teatro cubano. Mas precisamos de mais espaços. Outros espaços alternativos à instituição. Aqui, no El Ciervo Encantado, oferecemos o espaço e muita gente jovem apresenta ensaios, experimentos, provas ...

NC. Uma coisa que também é um perigo, porque está no decreto 349. Tudo isso de que o artista tem de ser formado por uma escola, uma instituição. Então, para o artista livre, que está experimentando, não tem espaço. O Decreto disse que o artista é feito, formado em uma instituição. Isso não está certo. Instituição não faz o artista. Não é desse jeito. Quem define que você é um artista? Um fiscalizador? Isso mata o artista e a arte. Para mim, isso aniquila o artista.

Há escolas que muitas vezes destroem. Outras instituições deterioram o talento, deformando-o. O Decreto já limita, empobrece e eu acredito que mata. Uma coerção ao desenvolvimento expressivo de um artista. Tudo com o objetivo de controlar. Isso é impossível. A liberdade é essencial para o desenvolvimento da expressão humana e artística.

14 de outubro de 2020

O CORPO DO CERVO ENCANTADO
À PROCURA DE UM TERRITÓRIO TEATRAL INOMINÁVEL

Por. Luis Alonso-Aude

Espetáculo *Departures*. Grupo El Ciervo Encantado. Foto: Nelda Castillo.

"(...) todos, no dia seguinte, pés maltratados, suorentos, sombrios, mudos de surdo rancor os caçadores. Todos tinham visto o cervo, todos tinham acreditado tê-lo encurralado, todos tinham disparado nele atirando sobre ele, e de seguro com suas vibrantes lanças; e o animal não parecia nem morto nem vivo, quando, contando com a presa já na mão, atiravam-se a pegá-la. Nada! O cervo se desvaecia no ar, para reaparecer um instante depois triunfante, zombando, como desafiando-os a cem metros de distância; e, aí, de volta ao acosso, à perseguição, ao encurralamento, ao ataque frustrado e à fuga da fera e ao fracasso do homem!"[1]

Este trecho do conto *El ciervo encantado* do autor cubano Borrero Echeverría (1849-

1. *Trecho do conto "El ciervo encantado" de Esteban Borrero Hecheverría. (Tradução Nossa)*

Espetáculo. *Pájaros de la playa*. Grupo El Ciervo Encantado. Foto de arquivo do grupo.

1906), mostra a perseguição de um cervo que, por ser encantado, não conseguia ser presa de caçadores. No conto todo, o autor brinca com a metáfora e o jogo alucinante de uma procura desesperada por esse cervo. Um jogo que representa, na sua beleza fugaz, a procura pelas origens de uma identidade cubana, significado que se esvai como fumaça, um primórdio intangível e inalcançável. O autor cubano, que foi um poeta destacado e um simpatizante da liberdade, razão pela qual as autoridades do colonialismo espanhol o acusavam de separatista, borda, com incômoda beleza, a história do surgimento dos povoadores daquela ilha, tentando achar essa origem inominável da cultura cubana. Mas, como todo poeta, Borrero não consegue separar a sua prosa, por fantástica que seja, da sua vida, vida que lhe tocou como emigrante e perseguido, sempre lutando pela independência cubana.

Assim, urge, neste escrito, a necessidade de achar um local, um lugar específico de fala que comungue com a existência do estrangeiro. O estrangeirismo hoje não se limita ao fenômeno de residir fora da terra de abrigo. Você, caro leitor, pode ser estrangeiro na sua própria terra, sendo permeado por outras experiências no seu corpo subjetivo; povoado, sobretudo, de memórias; memórias que nos habitam e nos fazem refletir no umbral do território do desterro. Esse umbral que, atravessando-o, a menos de um passo, coloca-nos em uma expansão de guarda-corpos limítrofes, criando um interstício difícil de habitar. É um local de trânsito, não tem espaço sólido retido pelo nosso corpo, ou pelo menos da forma em que temos existido até hoje, somente marcas de vivências permeadas pelo inefável. O trânsito é, no mínimo, um espaço de ruptura, uma ponte, porém reflexão, uma vez que o corpo não consegue habitar esta cisão na sua totalidade. Nesse lugar de clivagem é onde este discurso se posiciona, para poder analisar e compreender, olhando desde o Brasil, uma singular experiência teatral cubana, experiência que contempla outra observação, quando a ilha é percebida a partir da sua própria circunstância insular. Este é o empenho da minha escrita.

O cervo deste conto se torna encantado, não somente por ser fruto de uma metáfora eficaz vinda da genialidade do autor independentista, mas, porque como ele, também há quem viva ainda hoje no mutismo, como estrangeiro na sua própria terra, na ponte, nos espasmos, no uso de uma poética do oculto[2], para poder subsistir. O cervo tenta fugir, está na ponte,

2 *Uma forma especial de se expressarem os criadores teatrais em espaços de censura. Defino a Poética do Oculto no livro "Trânsitos na cena latino-americana".*

aguardando os caçadores para evaporar-se novamente, e daí observa com estranheza esse tempo bergsoniano, que os homens hostis estruturam em cúpulas ordenadas de números consecutivos. Tempo que divide passado, futuro e presente, mas que o próprio cervo não consegue compreender, pois a ordem dos caçadores - que fustiga e omite verdades na linha do tempo - não faz parte da ordem da natureza do cervo, ele pensa no local do transcendente, porque ele é pura transcendência, permanente.

A força poética deste cervo dá nome a um grupo de teatro cubano, *El Ciervo Encantado*, igual ao nome do conto, com pressupostos que não lhe são alheios aos do autor independentista. Ao parecer e pela sua trajetória, este grupo identificou-se com o conjunto que emana do símbolo dessa fera sedutora, no conto do autor, e gestou, durante anos, um corpo teatral que, através do treinamento do ator, tem ido, por um lado à procura da imanência do corpo humano vivo, seu âmago que dá suporte ao corpo teatral e tem se aproximado, por outro lado, do território onde está ancorada esta identidade cubana na sua nascença, mutante quando se trata de cultura, de existência, sem truques nem embelezamentos, nua e crua, aprofundando na sua memória mais do que na sua história, "pois a história sempre é contada pelos vencedores"[3]. Assim, nessa ilha da atualidade, desunida, desestruturada, como nos tempos independentistas de Borrero Echeverría, este grupo abraça a imagem do cervo que se converte em um símbolo de duplo significado antagônico: caçaria e liberdade.

Nesta tensão, aparentemente eterna, que burla o tempo e seus implicados, Nelda Castillo, mulher cubana e diretora teatral, fundou este grupo em Havana, no ano 1996, com alunos que ela mesma formou no Instituo Superior de Arte, de Cuba. Originando um laboratório de pesquisa teatral. A partir do corpo do ator, buscou nesses corpos a sua memória escondida, entrelaçada, criticamente, com os *espelhismos*[4] provocados pela situação insular, mostrando peculiaridades da cultura nacional que se encontram fora do vendável e do turístico, perseguindo o dia a dia, o feio, o peculiar, o que para muitos pode ser até repulsivo.

Semeando uma nova tradição de ruptura no fazer teatral e, sobretudo, não abandonando o seu propósito fundamental: atrelar a memória dos corpos poéticos de seus atores à memória do passado e daqueles autores que estavam esquecidos ou exiliados: Severo Sarduy, Reinaldo Arenas, Cabrera Infante, entre outros. Centrada, junto ao seu coletivo, em pontos de partida diversos ao da literatura teatral, Nelda acha nos contos, novelas, ensaios e recortes de jornal, recursos que, como tijolos inflamáveis, ajudarão a construir essa ponte de reflexões a partir do sentir externo/interno exiliado, vozes de fora, veladas; vozes de dentro, em mutismo. No final, são as mesmas vozes, as dos cervos encantados que não conseguem ser apanhados pela obsessão dos dominantes. Nelda não se pretende uma dissidente,

3 *Nelda Castillo em entrevista no Hemispheric.*

4 *Espelhismos: Neologismo que vem de uma tradução direta, do espanhol, da palavra 'espejismos', e faz alusão ao aspecto existencial de uma ilha onde é semeada a ilusão e a Utopia, com a finalidade de dominação totalitária. São criadas, nestas ilusões, imagens, que ao serem observadas, como em múltiplos espelhos, parecem reais, mas estas não são verdadeiras, potencializando assim uma existência não semeada no real. Em certa analogia, poderíamos citar a Próspero, a personagem shakespeariana, que como um mago, cria ilusões e manipulações para restaurar e manter o eterno poder da sua ilha.*

Espetáculo *Un elefante ocupa mucho espacio*. Grupo El Ciervo Encantado. Foto. Nelda Castillo.

mas uma artista crítica na borda, comprometida com sua própria vida.

Junto a Nelda se soma a mulher cubana e atriz, Mariela Brito e, unidas, vencem, no dia a dia, a sua angustiante lavoura. Durante vinte e quatro anos, residiram em salas abandonadas em forma de cúpulas, no Instituto de Artes; passaram a ficar sem espaço de trabalho e lhes ofereceram lugares em demolição que tiveram de reconstruir, até que o Ministério da Cultura, pelos reconhecimentos nacionais e internacionais do grupo, outorgou-lhes um espaço no qual residem hoje e esperam que seja vitalício. Ambas lutam, incessantemente, na construção de um tronco essencial que segure o corpo do cervo, com seus órgãos e sistemas, mantendo a sua natureza povoada de fugacidades e tensões, contra ventos e marés que açoitam eternamente a ilha. E elas duas, com um coletivo de atores em trânsito, têm procurado semear, impreterivelmente, durante vinte e quatro anos, um território profissional de formação e produção teatral inominável, assim como o cervo fugidio.

Este território ao qual me refiro é um espaço onde se entrecruzam diversos gêneros, teatro, *performance*, *happenings*, instalações, produções multimídia e todas as vertentes que possam surgir relacionadas com o documentário e histórias ocultas. Contam com mais de sessenta produções, incluindo todos esses campos contaminados, diversas publicações e uma profunda experiência pedagógica. Assim como colaborações e uma vintena de prêmios nacionais e internacionais. Dentre suas obras destaco: "*El Ciervo Encantado*" (1996), "*Un elefante ocupa mucho espacio*" (1997), "*De donde son los cantantes*" (1999), "*Pájaros de la playa*" (2001), "*Visiones de la Cubanosofia*" (2005), "*Guan Melón, Tu Melón*" (2016), "*Triunfadela*" (2015), "*Departures*" (2017) e "*Arrivals*" (2018). Uma trajetória louvável, caracterizada por um devir impulsionado contra um sistema imperante, dentro e

→

fora da ilha. Nelda e Mariela constroem parte da história de um teatro que não foge da sua função de convívio com o espectador, cara a cara, promovendo e potencializando subjetividades e reflexões a partir de corpos poéticos que não falam mais do que a sua própria realidade. Não há um panfleto, mas uma estrutura artística a modo de espaço vazio, rústico, onde podem ser observadas as estruturas expostas dos corpos cubanos, onde repousam as histórias ocultas desvendadas, compartilhadas com o dentro e o fora da ilha, expandindo esta vibração do cervo que o pretendem encurralado.

Brasil, *Triunfadela*, *Departures* e *Arrivals*

Foi no ano 2009, mobilizado pelo tema da memória e das liberdades de expressão, relacionado a todo um movimento que, no Brasil, tomou as produções teatrais na primeira década do século XXI, quando convidamos para participar do Festival Internacional Latino-Americano de Teatro da Bahia – FilteBahia, ao grupo *El Ciervo Encantado,* para apresentar-se com duas obras, "*Pájaros de la playa*" e "*Un elefante ocupa mucho espacio*". Embora tivesse conhecimento do trabalho de Nelda Castillo, eu me aproximava dela como um espectador admirador, as nossas experiências artísticas não se cruzavam e tinha decidido que, nesta edição do festival, começaríamos a nos aproximar mais da sua produção, certamente peculiar. No ano 2015, com "*Triunfadela*" e, em 2019, com "*Departures*" e "*Arrivals*" foi que se estreitaram mais os laços, convertendo-se no grupo de teatro cubano que mais poderia dialogar com as nossas propostas de um teatro latino-americano engajado, transdisciplinar e transcendental, centrado em uma teatralidade que absorveu, no decorrer do tempo, de vertentes, sobretudo, da *performance* e do documentário. Sendo assim, escolho estas três últimas produções para estabelecer um diálogo entre elas a partir dos princípios aqui tratados, sobretudo porque são três

Espetáculo Un elefante ocupa mucho espacio. Grupo El Ciervo Encantado. Foto. Nelda Castillo.

solos da atriz Mariela Brito e a diretora Nelda Castillo, porém objetos de análise do tronco que segura este grupo cubano.

Triunfadela.

O público baiano, pouco acostumado ao teatro latino-americano, pelo qual o FilteBahia tem desenvolvido uma ação centrada neste universo, não ficou, na sua maioria, muito contente com *Triunfadela*. De fato, este espetáculo vai contra os estereótipos, não somente do próprio ofício, mas com a imagem e a visão que se tem de Cuba como uma ilha de utopia e resistência. Seja ou não, é uma outra discussão, mas de que a utopia de cada país deve ser vivida pelo próprio, sem tomar outras experiências como bandeiras que fortaleçam e façam perdurar sistemas paralisados, disso eu tenho certeza. E *Triunfadela* revela, de maneira crua e nua, verdades que não podem ser solapadas, pois o tempo as desmembra em pedaços e faz a sua carnificina. A utopia em Cuba, talvez, não tenha servido, como muitos desejaram dentro e fora da ilha, para caminhar, como diria Galeano citando Birri. A utopia cubana tem se posicionado como paradigma paralisante, para além da economia, do próprio corpo cubano, fez parte durante longos sessenta anos do conluio de um Próspero shakespeariano, visto aqui como uma grande maquinaria que, na sua magia, criou ilusões e alucinações, fomentou ideais amalgamados ao próprio corpo cidadão, em um país cercado de água por todas as partes e assim tem agarrado um poder que parece mais do que eterno.

Triunfadela, chamada pelas próprias criadoras como sendo uma *performance* em cena, apresenta uma análise desses imaginários e comportamentos que singularizam a existência do cubano a partir da década dos anos 1960 até o presente (tenhamos em conta que a revolução cubana triunfou em 1959). O olhar das criadoras está centrado em uma resposta psicossocial frente à retórica oficial do progresso e da vitória, procurando confrontar o espectador desde a cena e conviver com suas reações a partir de temas polêmicos. Desde a sua estreia, e acredito que até hoje, esta *performance* pretende ativar um debate sobre o presente cubano em diálogo com os espectadores.

A presença da atriz Mariela Brito corporifica uma personagem, que ela define como *alucinada*. Este corpo chega a uma praça pública onde tem acabado de acontecer um ato político. Ela se apropria do espaço para desenvolver o seu próprio discurso, envolvendo os espectadores em um jogo que paira entre a realidade e o delírio. Observemos que aqui se apresenta, como traço característico, uma deturpação relacionada com o *socius*, ela está alucinada, poderíamos dizer, doente, transloucada. Mas, no dicionário espanhol, a palavra *alucinada* também tem uma acepção muito interessante: visionária. Vejamos!

O espetáculo começa com a transmissão de um documentário de quinze minutos, produzido pelo Instituto Cubano da Arte e Industria Cinematográficas - ICAIC, O documentário trata de uma grande oficina de montagem de ônibus nos inícios da revolução. Começa com uma imagem fixa, uma fotografia da atualidade onde podemos apreciar essa oficina demolida, destruída, uma enorme ruina. Nesse momento volta, de forma retrospectiva, e dá início a uma consecução de imagens da antiga montadora. Aparece uma fotografia do Che Guevara, desenhada na parede com textos do próprio guerrilheiro; uma parede onde pendurada repousa a foto de

→

Vladimir Ilich Lênin e ao lado dele um relógio com pêndulo em ação, o tempo todo; uma vitrola em forma de malinha, daquelas antigas, que toca, a cada certo tempo, hinos da revolução e isto é amplificado por uma corneta de metal, compartilhando assim estes hinos com os trabalhadores da fábrica. Outras imagens aparecem em textos escritos com giz nas paredes, ou com tinta ou digitados pela edição visual, aqui temos alguns deles: "Esta é a nossa trincheira, qual é a sua?", "Aqueles que não têm o valor de sacrificar-se, devem ter o pudor de calar frente aos que se sacrificam" ou "O militante comunista é aquele que estrutura em diretrizes concretas os critérios, às vezes, obscuros, das massas. Che Guevara".[5] Todo este universo visual é potencializado com uma sonoridade constante de martelos em ferro, soldaduras, montagens e desmontagens de latarias, barulhos de maquinarias e uma assembleia de caráter político dirigida por integrantes do Partido Comunista e da Central de Trabalhadores de Cuba, para decidir quem seria o novo representante do Sindicato dentro da fábrica.

O documentário todo fica sendo tecido por uma espécie de *leitmotiv* que permite retornar, constantemente, a estas ações todas. A assembleia, as imagens do Che, Lênin, o relógio, o pêndulo, a vitrola, os hinos da revolução, os martelos, os discursos políticos, os ferros, os textos digitados na tela e assim, sucessivamente, vão se alternando durante quinze minutos, reproduzindo, na linguagem audiovisual, o que vem acontecendo durante décadas, a construção de um pensamento ideológico em corpos que de por si são conhecimento e memória, sendo habitados, pouco a pouco, com as razões do esforço e do sacrifício. Também, durante o documentário, vai se mostrando como vão sendo estruturadas as camadas de poder em Cuba, as quais estão estreitamente atreladas ao discurso ideológico. No final, os ônibus são montados e disto se faz uma grande propaganda revolucionária, dando a estes a marca 'Girón', o nome da praia onde, segundo o discurso oficialista, foram vencidos 1500 mercenários no dia 17 de abril de 1961.

O espetáculo possui duas propostas espaciais, a depender das exigências do lugar onde se apresentem, frontal ou alternativo. No FilteBahia, elas optaram pela segunda configuração, em que a plateia conforma uma passarela vazia no centro, lá a atriz desenvolve parte do trabalho e os espectadores ficam frente a frente, mediados por ela. Dos outros dois extremos, de um lado, o lugar onde o documentário é reproduzido, sendo também o lugar pelo qual a atriz entra na representação como saindo do próprio audiovisual, e do outro uma espécie de plataforma com uma escada, imitando um púlpito, onde se pode ler, na parte superior, um letreiro suspenso: "Novos desafios, novas vitórias".

A figura 'alucinada' ou 'visionária' entra vestida com uma calça cor terracota e botas ao estilo vaqueiro de igual cor. Uma camisa de mangas compridas e uma gravata, que cobrem uma imensa barriga, saindo dela dois microfones gigantes, como se tivessem nascido daquele corpo. Na cabeça, além da maquiagem de olhos tremendamente abertos, como em um eterno

5 *"Esta es nuestra trinchera, cual es la tuya", "Aquellos que no tienen el valor de sacrificarse, deben tener el pudor de callar ante los que se sacrifican" ou "El militante comunista es aquel que plasma em directrices concretas los critérios a veces obscuros de las masas. Che Guevara". Textos extraídos do documentário. (Tradução Nossa).*

estupor, ela porta uma espécie de balde pequeno, também cor terracota, que serve como chapéu, e o elemento de uma colher vazia, que desce desde o centro da fronte até a ponta do nariz, com a parte côncava de frente para o espectador. Também tem uma espécie de manto saindo do pescoço e arrastando atrás dela enquanto caminha, de material de saco de lixo.

Depois de terminar o documentário, a atriz entra, com um passo marcado por uma espécie de impulso retido, obstaculizado e avança ao som de um hino de luta. Chega ao púlpito e começa seu discurso, fazendo uso, de forma paródica, das modulações que os líderes da nação usam para mobilizar as massas. Este discurso é totalmente vazio, e se percebe porque ele vai no sentido contrário da realidade, cheio de metáforas e analogias, é como se o discurso e o real estivessem descolados, vejamos um trecho.

"Hoje, contamos com um país mais forte, uma economia mais sólida, um povo mais equacionado, um povo mais culto, um povo mais unido. Trata-se de uma nave que nem ventos, nem ondas, nem tempestades, fará naufragar. Uma nave carregada de sonhos feitos realidade e de realidades que são sonhos ainda. Uma nave onde viaja um povo inteiro rumo ao futuro. Não é o momento de dizer: não! Não negaremos a nossa obra. Vejam à Madre Teresa. A Madre Teresa somente tinha aquilo que vestia. E isto não é muito pedir".

Depois de um longo discurso, onde a atriz pede a cada momento aplausos e ovações, ela desce do púlpito e começa a entregar a espectadores, que ela denomina como representantes de diversas estruturas sociais, para falarem. Estas pessoas recebem, na hora, uma folha impressa e leem, ao tempo em que a própria escrita os incita a formas de fala empoderadas, onde são escutadas mais informações centradas em produções de cacau, de café, da mandioca, da laranja, de bactérias, da educação, da medicina... tudo o que se possa imaginar que gere reflexões sobre os avanços do país, avanços que não chegam a dimensão alguma que atinja o bem-estar do povo.

Nestas ações, que norteiam esta *performance*, o público vai se divertindo em uma espécie de escárnio, um riso que somente se tornará doloroso quando voltarem às suas casas e à rotina do dia a dia semeada em uma outra realidade. Pense então, caro leitor, nas ruínas da fábrica que, no passado, foi promovida como uma potência do sistema, e que hoje nem os discursos conseguem levantar.

Departures e *Arrivals*.

Estas duas *performances* são mais simples enquanto estrutura, porém nos deteremos nelas antes de iniciar uma análise crítica em pontos que convergem nas três produções. Ambas *performances* giram em torno do tema da viagem, da saída, da fuga, do escape. O verbo viajar, na cultura cubana da atualidade, ainda é um verbo poderoso por diversas razões, entre elas a questão econômica do país, a circunstância de ser ilha também cria uma ilusão de fuga, e o sonho americano, europeu ou qualquer outro que tenha surgido no decorrer dos anos, também são motores impulsionadores e potencializadores deste verbo.

Além destas reflexões, *Departures* está relacionada mais com a migração de artistas, pensadores, amigos. Mariela Brito, em corpo presente, está em uma sala que parece uma sala de espera de um aeroporto. As cadeiras disponibilizadas de frente para

→

o espectador, em duas bandas e um corredor no centro. O público vê que, nestas cadeiras, há fotografias de pessoas ausentes, fotos emolduradas, repousando em cadeiras vazias. Cria-se o tempo todo uma tensão poderosa entre ausência e presença, enquanto a atriz, com um antigo *walkman*, conectado a um fone de ouvido, vai fazendo leitura de cartas que estas pessoas, escolhidas, de forma aleatória, escreveram para ela no processo de pesquisa deste trabalho, contando o porquê tinham saído de Cuba, por que estavam tão longe e a consequência dessa distância nos seus corpos ausentes da ilha, da família, da imposição.

Por outro lado, *Arrivals* centra seu discurso naqueles cubanos que por trabalho (ou 'missão', como comumente chama o governo a essas viagens) ou por motivos de visitas familiares, deparam-se, no dia, antes da viagem, com malas que devem ser feitas onde deve caber absolutamente tudo aquilo que dentro da ilha é de difícil acesso e aquisição, itens fundamentais e básicos do dia a dia. Não são as malas normais que, quando viajamos, tentamos lotar de *souvenirs* e presentes para amigos e familiares, são malas de objetos que o espectador vai decodificando e percebendo, através destes, a precariedade da vida do cubano na ilha. Cito aqui, textos legendados em português, que iam aparecendo na tela de projeção, e fazem parte dos pedidos escritos que os próprios familiares e amigos entregam ao viajante, para que este arranje a forma de comprá-los no exterior.

"**Voz em *off* 2.** *Sapatos para os meus filhos (homem e mulher), Sapatos para minha neta, Roupas para os meus filhos (jeans, camisas, vestidos, blusas etc.), Roupas para minha neta, Cuecas para o meu filho, Sutiã e calcinhas para minha filha, Calcinha para minha neta, Papel higiênico, Creme dental, Sabão, Alho em pó, Latas de atum, Presentes para meu genro e minha nora (O QUE FOR, MAS NÃO PODE FALTAR), Lembrancinhas para meus amigos (artesanatos, carteiras, lenços, chapéus etc.), Aparelho de TV, DVD e computador, Lavatório.* **Voz em *off* 3**: *Cereais para Lilia, Cadeiras de banho para papai, Pampers para papai, vitamina D em creme, Seringas descartáveis para papai, colchão anti escaras para papai, timer de cozinha, café La Llave, cuecas para Gustavo, Triturador de especiarias, Sanduicheira.* **Voz em *off* 4:** *Café, Temperos de vários tipos, Esponjas de aço para limpar panelas, Esponjas multiuso, Panos de prato, Amolador de facas, Facas, Tesouras, Chocolates, Sutiã esportivo, Cuecas, Chinelos havaianas, Tênis, Sapatos femininos, Toalhas, Toalhas de mesa, Camisas, Blusas, Calças jeans, Calça legging de homem e mulher, Shorts, Pijamas femininos, Vitaminas, Cotonetes, Pilhas de vários tamanhos, Incensos, Pequenas reproduções de mármore do Cristo Corcovado, Sabonetes para banho, Pasta de dente, E tinturas para o cabelo.* **Voz em *off* 5:** *Cimento branco...., Ventilador de teto, Tanque, Metais para banheiro..., Televisores, Vídeo cassete, Aparelho de DVD..., Memória flash, Medicamentos..., Sal de frutas, Novalgina para dor de cabeça..., Sapatos, Meias de homem e mulher..., Cuecas, Camisas, Tênis, Luminárias, Tomadas, Maçanetas, Toalhas, Lençóis, Fotos para a família, Um andador para meu pai, Perfumes, Óculos de grau, Comida de gato, Livros que não se publicam em Cuba.* **Voz em *off* 6:** *os sapatos da mamãe, Temperos Goya, faixa de exercícios, cadeados pequenos, tinta*

→

para cabelo cor cinza, fones de ouvido grandes, rosa / amarelo, frigideiras, lâminas, tesouras, alpargatas Cynthia, Vitaminas (ômega 3, 6, 9), shampoo de queratina, creme do dia, vela de aniversário, lâmpadas, as que puder. **Voz em *off* 7**: *Material escolar, Itens de higiene pessoal, Lâminas de barbear, Sabão, Perfumes e o que possa levar de comer, uma bicicleta para minha filha, Velas para apagões e para os santos, Lanternas para quando houver apagões, Itens elétricos recarregáveis, TVs de tela plana para minha casa, Varas para varal, Panos de prato para minha mãe, Muitos, muitos filmes piratas para matar o tempo. Uma boneca toda vez que viajava para minha mãe, Algum artesanato ou coisa típica, Queijo parmesão, Chocolate amargo, Livros proibidos em Cuba, Celulares, Discos rígidos, Pregos, visitar casas de mágicos ou feitiçaria para levar coisas para o teatro em Cuba, Figurinos, Perucas de acordo com os personagens, Maquiagem, Leques, Bijuterias, Sangue para efeitos, Luzes LED, Projetores, E uma infinidade de coisas que eu poderia ter comprado em Cuba, mas que em Cuba não havia".*

Enquanto estes textos vão sendo falados e legendados, a atriz vai preparando, do início ao fim da *performance,* suas malas com todas as compras. A atriz, em tempo real, tentará organizar sua viagem, e a *performance* tem a duração deste procedimento que além de ser tortuoso é desesperador, tanto para quem está organizando quanto para quem observa. Nada, absolutamente nada, pode ficar fora das malas, mantendo o peso máximo, pois não pode pagar sobrepeso. Como escolher entre uma lata de atum e umas sandálias? Ou entre um remédio para o pai e o colchão inflável contra escaras? Ou entre o cimento branco para a cozinha e as velas dos santos? E as sacolas, as sacolas de supermercados, eram um objeto importantíssimo, que não pode ser esquecido. Muitos espectadores inquietos sentiam vontade de ajudar, intervir, colaborar. Era angustiante. Gerando assim, como um sentir expandido, a força do ser cubano nas situações difíceis da sua existência espalhadas para o espectador, contaminando quem observa em atitude de desespero, não pelo cansaço que o tempo da performance provocava, mas pelas informações que vão sendo absorvidas pelo próprio espectador.

Mutismo e espasmos do Cervo em tempo dilatado

Estas três performances, embora produzidas em momentos diversos, se tentarmos elaborar uma costura entre elas, podemos perceber que há uma consecução lógica nas suas ações. *Triunfadela* mostra uma resposta psicossocial à retórica oficial do progresso e da vitória, demarcando um território em ruinas que ainda levanta a voz para levantar as massas acima de uma montanha de entulho arquitetônico. Pois é a arquitetura do corpo cubano e a do próprio país físico, que tem vivido a experiência da arte de produzir ruínas. Assim, entrelaça-se *Departures* e *Arrivals* como sendo memórias que partem de vivências que não são mais do que o produto real dessas divergências entre o ideológico e o social verdadeiro. *Departures* e *Arrivals* arrancam de *Triunfadela* o seu desfecho, com uma atriz que sustenta um corpo em espasmos controlados pelo próprio controle que lhe foi imposto, pelo próprio gesso com o qual foram construídas todas as estátuas que povoam

→

a ilha, controlados pelas consignas e cantos e músicas heroicas e pelos próprios martelos metálicos, chassis e pêndulos que não conseguem cifrar esse tempo dividido, mas um tempo dilatado, perpétuo, que se lastra há mais de meio século.

Embora, nas três produções existam textos falados, ou em *off,* cartas lidas ou projeções documentais, o mutismo, como uma segunda natureza criada no corpo da atriz que se conecta ao corpo dos espectadores, permanece o tempo todo. É um mutismo oculto, pois a reflexão, ato seguido de cada ação na peça, não é mais suficiente. A reflexão também fica presa. O mutismo na reflexão, que é o momento em que o teatro perdura, é o mais potente, fundamental e perigoso. O ser humano sente vontades de dizer, mas seu próprio corpo, que é o da atriz, que é o do espectador e agora se confundem, não consegue revelar. Pois os caçadores andam por todas as partes, espalhados, e os cervos, às vezes, cansam, precisam se alimentar daquela colher vazia que em *Triunfadela* decora e conforma o nariz da *performer*. Nariz e colher, respiro e sobrevivência.

Nelda Castillo, como diretora, acerta na condução das estéticas de cada produção. A luz, música, figurino e espaço de *Triunfadela*, traçam os espasmos de um eterno moribundo, como uma história de ficção, um jogo de irrealidades na própria cara do espectador que precisa compreender que isso é totalmente ausente, teatralizado, então torna-se ridículo. Como diria Jorge Dubatti, *transteatralizado*. Vamos ao teatro para fugir da *transteatralização*, do uso que os poderes fazem de estratégias teatrais para manipular as nossas verdadeiras intenções. Depois nas outras duas *performances*, mostra-nos com uma luz aberta, branca, quase a luz de uma sala de hospital, o corte cirúrgico da verdade, da força da realidade, onde não há espaço para a utopia em nenhuma daquelas malas, ou quadros, ou cartas, nem tão sequer para uma nova utopia, porque chega o momento em que até os sonhos são levados à ruina. Em *Departures* e *Arrivals*, o corpo de Mariela Brito não tem mais espasmos visíveis, eles foram condensados, diluídos com o tempo e convertidos, como se tivessem se transformado, pelo cansaço, em ações um tanto líquidas, fluidas, concretizando e patenteando a mais pura realidade, sem chavões nem assembleias.

Ainda assim, com tudo aparentemente à mostra, não se diz tudo, não se expressa tudo como um panfleto. A arte não vive desse lugar depositário de informações como jornais. Os jornais, documentários e novelas, até a própria memória lhe servem para fazê-la se distanciar da realidade, porque a própria realidade não lhe é suficiente. Por muito perto que a obra de arte estiver dessa realidade, ela sempre terá uma linha tênue que a afaste da mesma, pois é aí que se constrói a ponte onde aquele cervo encantado vigia seus caçadores e cria um território inominável para sua salvação. É nessa cisão, nessa clivagem, onde se produz a reflexão, durante o ato imediato da ação e depois da morte do ato do teatro.

12 de outubro de 2020.

LITERATURA DRAMÁTICA

TEODORICO MAJESTADE[1]

Por. Sebastião Milaré

Os atores como títeres pendurados a uma corda estabelecem de cara a proposta do espetáculo, não apenas o texto foi escrito no estilo característico dos "romances" de cordel, mas a própria atuação bebe na mesma tradição, mas de fontes que se manifestam na rica variedade do teatro de bonecos do Nordeste brasileiro. São bonecos articulados que mantêm a alma de seus primos feitos de argila. Uns e outros trazem impregnados nas formas os traços e as cores dos sertões, onde o mítico convive com o atual, o sagrado vive em promiscuidade com o profano. Nessa saborosa e brilhante fatia da cultura brasileira, o Teatro Popular de Ilhéus foi buscar o alimento para contar a história (tão corriqueira neste país) de corrupção política. E o fez com a autoridade de quem conhece profundamente a arte em que se inspira, tendo a técnica e talento adequados à boa execução da tarefa.

O diretor, na função de contra-regra, desprende os "bonecos" da corda. O violeiro logo se anima, embora ainda desengonçado, e com seus acordes, na melhor tradição do músico de feira, vai animando os demais. Cada qual com um instrumento. Logo a banda formada por eles, começa a tocar e os bonecos ganham vida. Ou dão vida aos personagens caricatos, moldados segundo o imaginário popular. Mesmo em plena ação conservam a tipologia bonequeira da origem. Na condição ambígua de homem/boneco os atores e a atriz revelam categoria de comediantes pouco comuns. A representação é minuciosamente construída e apresentada sob partitura rigorosa que os interpretes executam com humor contagiante. Assim, as falcatruas de Teodorico e seus comparsas e seus comparsas, embora tão conhecidas por qualquer espectador adquirem jeito de coisa nova. Como se através do riso, pudesse o espectador se vingar dos poucos dos caras de pau que ocupam cargos de mando zombando de quem neles votou. Vingança que se torna plena quando Teodorico assina o documento da sua cassação, coisa tão rara de acontecer, mas esperança que o teatro deve alimentar no coração da platéia. Vingança feita, os atores voltam à condição de bonecos e são novamente presos à corda per fazendo o rito teatral.

Entre muitas coisas admiráveis em Teodorico Majestade, destaca-se a consciência dos atores,
que são ótimos cômicos, mas não se deixam levar pela própria graça, explorando efeitos à caça do riso fácil. Há um rigor explicito na condução da trama, uma sobriedade na interpretação que longe de diluir a comicidade torna-a critica e conseqüente. Um belo e digno exemplo de teatro popular.

São Paulo, 1o de maio de 2011.
Sebastião Milaré é jornalista, crítico e pesquisador de teatro.
Foi curador de teatro do Centro Cultural São Paulo (1994 – 2010).

1. Crítica publicada na ocasião da VI Mostra Latino Americana de Teatro de Grupo, em São Paulo, 2011.

TEODORICO MAJESTADE
AS ÚLTIMAS HORAS DE UM PREFEITO

de Romualdo Lisboa

Cena de Teodorico Majestade.Foto: Andreia Rocha.

Performance na rua durante manifestações pelo impeachment do Prefeito Valderico Reis (2007). Foto: José Nazal.

CENSURA NUNCA MAIS

Esta peça foi escrita em meio às denúncias de corrupção reveladas contra o então Prefeito de Ilhéus, Bahia, Valderico Reis. O texto foi escrito na primavera de 2006, o espetáculo estreou no dia 26 de novembro do mesmo ano. A montagem inicialmente percorreu os bairros de Ilhéus, na tentativa de envolver a população no processo de impeachment do Prefeito. Em 27 de agosto de 2007, a Câmara de Veradores votou o afastamento de Valderico Reis e o espetáculo Teodorico Majestade foi fundamental na mobilização social que tomou conta das ruas. A montagem segue em cartaz, já fez temporada em diversas capitais do país, participou de vários festivais, recentemente abriu o Sommerwerft Festival an Fluss, em Frankfurt, Alemanha, a convite do Antagon Teather, já foi retratado num curta documentário, circulou 22 assentamentos de reforma agrária e continua vivo em sua versão on-line. Mas o episódio da história desse espetáculo que o traz a esta publicação aconteceu em julho de 2007, quando o grupo foi impedido de realizar temporada pela Prefeitura Municipal de Ilhéus, através da Fundação Cultural do município. Felizmente, a imprensa local noticiou o fato e o governo voltou atrás. Neste momento em que flertamos com o autoritarismo e que uma pequena parcela da sociedade sai às ruas pedindo a volta do AI-5 (Ato Institucional número 5), considerado o mais duro de todos os atos institucionais da ditadura militar no Brasil, é preciso estarmos vigilantes, prontos para lutar pela liberdade de expressão.

Romualdo Lisboa.

PERSONAGENS

Cantador.
Teodorico Majestade, Prefeito de Ilha Bela.
Malote, puxa-saco juramentado.
Gersinaldo Quina, Presidente da Câmara de Vereadores.
Maria das Armas, representante do povo.Em off: povo, secretários e a voz secreta

ABERTURA
A RIMA SE AJEITANDO

Numa tabuleta está escrito:

Vai começar a função:
é a rima que se ajeita,
por aqui toma assento,
buscando a língua perfeita.
Que o tom justo, o acorde
nesta sala aqui transborde
pra uma platéia satisfeita.

CANTADOR Esta é a história
de Teodorico Majestade,
proprietário do maior
latifúndio da cidade,
homem de muito prestígio
em toda sociedade.

Ele chegou de mansinho,
vindo de outra região.
Trouxe no seu alforje
esperteza e ambição.
Tornou-se em pouco tempo
um tremendo mangangão.

Aqui em Ilha Bela,
como em todo interior,
àqueles que vêm de fora
dá-se muito mais valor.
Esquecendo-se os da terra
a espera do Senhor.

A luta de nossa gente
parece nunca ter fim.
É catando carangueijo,
plantando, colhendo, assim,
garantindo o sustento
com raiz de aipim.

Teodorico Majestade,
homem assaz ganancioso,
nunca se contentou com o seu.
De olho grande e vicioso
metendo a mão no alheio
e posando de gostoso.

Seu império fez crescer
através das enroladas,
não pagava imposto algum,
sempre usou de trapalhadas,
tratou seus funcionários
com tremenda embrulhada.

Dono da maior área
que neste país se tem,
de pedras, das preciosas.
Exportou num vai e vem
para todo o exterior
e lucrou como ninguém.

Certa vez, o nosso rei,
Teodorico, o majestoso,
brigou feio com o prefeito,
seu amigo, mui tinhoso.
A contenda foi tão grande
que um roeu do outro osso.

Teodorico Majestade
candidato se tornou
pra provar ser bem melhor
do que quem hostilizou.
Jogou dinheiro na campanha
e a pobreza o aprovou.

A campanha foi tranqüila
Teodorico comandou.
Comprou tudo que foi voto,
Pagou caro mas logrou
a vitória lá nas urnas,
e Prefeito se tornou.

Assumida a Prefeitura,
faturada a posição,
não quis saber de programa,
de meta, avaliação.
Mandou logo todo o povo
tomar banho de caldeirão.

Empregou os seus capachos,
parentes e aderentes.
Prendeu o dinheiro público,

→

pôs seguro entre os dentes.
E só liberava a grana
com a propina na frente.

Em pouco tempo o povo
descobriu sua esperteza,
obras super faturadas,
funcionários na dureza.
Comprou os vereadores
com audácia e destreza.

Pois agora o seu mandato
escorre nos dedos da mão.
O Juiz e o Delegado
pedem a sua cassação.
E o povo enraivecido
quer expulsá-lo com razão.
Vejam agora meus amigos,
meus senhores e senhoras,
acuado na prefeitura
sem poder e sem penhoras
Teodorico está vivendo
suas derradeiras horas.

Licença pedimos para
Ilustrar essa questão
Sabemos que o povo tem
Boa fé, bom coração.
Ofertamos aqui, agora
A singela encenação.

CENA ÚNICA
A RIMA JA AJEITADA

Numa tabuleta se lê:

A rima está ajeitada
conforme se pôde ver.
Não se assustem, por favor
Com o que aqui acontecer.
É tudo bem conhecido
do eleitor arrependido,
mas é bom para aprender.

Sala do Prefeito. Teodorico está nervoso, vai de um lado a outro. Está acompanhado de seu assessor, Malote, fiel escudeiro de todas as horas, todas as horas mesmo.

TEODORICO Não me fale mais no assunto!
MALOTE Mas... mas... Teodorico...
TEODORICO Home, eu num já lhe disse?
MALOTE O senhor já é tão rico.
TEODORICO Malote, meu fí, eu falei...
MALOTE Já sei, não precisa fazer bico.

TEODORICO Num teve as bendita inleição?
Butei dinheiro na campanha.
Comprei voto como a porra,
agora que eu tô na manha,
tão quereno me expulsar?
Pois aqui ninguém me apanha.

MALOTE Mas, meu prefeito...
TEODORICO Num saio nem fudeno.
MALOTE Mas, Teodorico...
É o povo quem tá quereno.
TEODORICO O povo! Que porra de povo!
MALOTE Tu acaba se perdeno.

TEODORICO Num assino de jeito nenhum!
MALOTE Mas assim tu fica só.
TEODORICO Só tem um ano. Quer me fudê?
Num saio e desato esse nó.
MALOTE Então lascou-se tudo,
e a coisa virou pó.

TEODORICO Se eu assinar o documento
É a minha perdição.
MALOTE Se num assinar dá no mesmo,
já te chamam de ladrão.
TEODORICO Num acredito que tu queira
que eu assine a cassação.

MALOTE É a maldita cassação
ou tu fica encrencado.
TEODORICO Mais do que isso é impossível,
eu já tô todo lascado.
MALOTE Mas pode ficar pior,
se parar no juizado.

Aí é tanta confusão,
processo, julgamento,
apuração de contas.
Vão cobrar nesse momento.
TEODORICO Num assino, num assino.
E nem dou depoimento.

MALOTE O pobrema, Teodorico
é tu bater na chefatura Federal,
vai ser preso e humilhado
até em rede Nacional.
Pode um dia ser lembrando
como um grande marginal.

→

TEODORICO Mas o que foi que eu fiz?
MALOTE Nada! Nada mesmo Prefeito.
Esse é o táli do problema:
toda causa tem efeito.
TEODORICO Tu é quem tá dizeno,
pelo povo fui eleito.

Distribuí muita cumida,
galinha, peixe e pão,
todo povo está feliz
com minha dedicação.
Diga que num foi, diga?
MALOTE Dizeno na vera, num foi não.

Nós compramo as comida
super-faturamo as nota feita,
só compramos a metade.
distribuimo tudo na treita,
cadinho aqui, cadinho ali,
e faturamo uma nota preta.

TEODORICO E foi? Foi? Tava inté isquicido.
MALOTE Lembra da sua última viagem?
TEODORICO Lembro muito, sim senhor.
MALOTE Ganhou dinheiro, fez sacanagem.
TEODORICO Nisso tu tá certo!
Eu só quis levar vantagem.

MALOTE E o senhor que autorizou.
Eu até falei: vai dar na pinta,
é muito, muito dinheiro mesmo,
talvez o povo não sinta.
Mas na Câmara, os Vereador?
Não vai ter esse que minta.

juntou a esses desvios
outros mais...
TEODORICO ... isso eu num sei.
Pra isso contratei muita gente,
MALOTE É... eu bem que te avisei.
Contratou tanto parente,
Filha, genro...
TEODORICO ... até gay.

MALOTE Isso é outra história
Outro tipo de situação
Opção sexual e competência
Nepotismo né isso não
Estamos falando aqui
Do DNA da corrupção.

Cada qual desviando o seu.
Na hora dos projetos, na ação
da saúde, limpeza, saneamento,
transporte, turismo, educação,
num dava pra fazer nada.
Dinheiro num tinha não.

TEODORICO Ô, seu fí da peste!
De que lado tu tá mermo?
MALOTE Ave, Maria! Teodorico.
Sem tu ficarei a ermo,
Perdido, sem pé nem mão.
Fico com tu, até enfermo!

TEODORICO Nem me fale ni doença,
meu fígo já tá no fim.
Pega logo uma garrafa,
traz uma cana pra mim.
Dêxa eu esquentar o sangue...
vou ficar melhor assim.

Malote vai apanhar a garrafa de cachaça, enquanto isso, Teodorico senta em sua cadeira de Prefeito. Olha bem para o gabinete.

TEODORICO Porra! Uma mamata dessa,
eu nunca mais vô achar.
Gastei tanto dinheiro
na campanha, pra ganhar,
por causa de uns disviozinho
querem agora me lascar.

Malote põe o copo de cachaça na sua frente. Ele joga um pouco para o santo, toma um trago e cospe no chão. Este ritual se repete várias vezes durante a cena.

TEODORICO Malote, meu bom amigo!
Vá chamar Gersinaldo,
aquele fí duma égua,
vereador sem respaldo.
Li diga que venha cá,
Pr'eu lhe passar um caldo.

MALOTE Vai brigar com o home, é?
TEODORICO E o quê mais, então, dotô?
MALOTE Discutir com o presidente
da Câmara de vereador?
Neste momento turbulento,
isso não convém, senhor.

TEODORICO Que porra de nada!
Eu gastei muito dinheiro

→

pra calar boca de babão,
trás pra cá o forasteiro
quero que ele me explique
por quê? Esse arruaceiro.

MALOTE Arruaceiro ele virou
por pura conveniência,
tirou o dele da reta
e fingindo transparência,
disse: o Prefeito é ladrão
homem de pouca ciência.

Disse até daquele acordo
desse dinheiro danado
que todo santo mês
é tudo, tudo repassado.
Chamou até de mensalinho.
TEODORICO Esse filho dum viado.

Vá logo chamá ele
traga o safado aqui.
Preciso de sua ajuda
vá saindo já daqui.
MALOTE Já tô ino Teodorico,
saio pela porta ali.

Sai. Alguns segundos depois retorna todo espantado.

MALOTE Teodorico, meu Prefeito!
Tamo mesmo é lascado.
Tá chegano tanta gente,
tudo junto imparilhado.
Vem gritano o seu nome,
tu tá mermo é encrencado.

TEODORICO Vixe, Maria! E agora?
O que eu faço, Malote?
MALOTE Eu te digo: tu assina.
TEODORICO Num assino, eu sou forte.
MALOTE O povo vai invadir aqui,
e resulta tudo em morte.

TEODORICO Vai invadi lá nada,
manda os guarda prendê.
Se tentare me pegá
da cacete pra doê.
MALOTE Vão querer te acusar
Tu pode é se perder!

TEODORICO Intão chama minha filha
diz pra ela vim pra cá,
foi ela que me meteu
neste buraco de preá.
MALOTE Essa é a mais pura verdade!
Ela quer sempre mandar!

TEODORICO Pois intão, ela que manda!
MALOTE Mas tu nunca moraliza,
o Prefeito é o senhor,
na justiça tu desliza.
Se ela tem muito poder,
Foi tu que deu baliza.

TEODORICO Eu num queria guverná,
só queria tirar o meu.
Passei tudo foi pra ela,
MALOTE aí ela te fudeu!
TEODORICO Olhe o respeito, moleque!
MALOTE Perdão, mas o caso é todo teu.

Falaste pra Juscilana
que ela ia assumir,
a maior secretaria,
não tem pra onde fugir.
Agora a banda do céu
na sua testa vai cair.

TEODORICO Chama ela, chama!
MALOTE Tá viajano prus Istêite,
gastano tanto dinheiro
tá é no maior deleite.
Pois saiu o pagamento
daquela compra de leite.

TEODORICO E o meu, já separaro?
MALOTE Disso ninguém esqueceu,
Tá na conta número dois,
Só falta pagare o meu.
TEODORICO Isso eu vejo depois.
Pois o furdunço cresceu.

MALOTE Cresceu foi muito mesmo.
O povo tá vino aí
quer saber desse tal leite.
Eu tô quereno é me sumí,
assina logo esse papé
pra nóis se escapuli.

TEODORICO Pois adiante, vá buscar,
o minserave traga cá.
Diga a Gersinaldo Quina,
que venha logo sem pensá.
Num tô pra brincadeira
MALOTE Já vou ino, já tô lá.

Malote sai de cena. Teodorico visita a garrafa de cachaça. Ouvem-segritos do povo.

TEODORICO Mas, e é possível
um home assim tão forte,
cum dinheiro muito,
empresas do sul ao norte,
perdê pra essa gente,
bando de ismolé sem sorte?

Até que eu tava gostano
de ter poder na mão.
É certo que minha fia,
nunca teve jeito não.
Pois quer se meter ni tudo,
dar conta do sim e não.

Até os meus discurso
quer botá na minha boca.
Escreve tudo pr'eu ler,
mas minha leitura é pôca.
Até que começo leno
só qui minha cabeça é oca.

As vista embaralha tudo
aí eu parto pru improviso:
xingo dois cabrunco,
dô quatro cinco aviso,
boto a culpa no partido
saiu inteiro, mas deslizo.

Outro dia me levaro
pra discursá num evento.
Cheguei lá sem o preparo,
me botaro num assento.
Quando eu peguei a falá
ficou todo mundo atento.

(Pigarreia) O cacau! O cacau!
O cacau é bom demais!
O chocolate é do cacau.
Quem come se sastifaiz.
Vô distribuí chocolate
pras mulhé, home e rapaz.

Distribuí uma tonelada,
de chocolate bem sortido.
Adocei muito a vida
desse povo véi fodido.
Custou caro como a porra,
mas cumpri meu prometido

É certo que aproveitamo
pra ganhá um dinherinho.
Compramo uma tonelada,
fizemo tudo direitinho,
distribuimo só a metade,
enchemo nossos bolsinho.

Mais e é uma vida boa
essa vida de Prefeito.
Num faz nada, vezes nada,
grana vem, de todo jeito.
Mas a mamata eu perdi,
tomei um tiro no peito.

Êita confusão da zorra!
Inda bem q'eu sô rico.
Vendo pedra preciosa,
me chamo Teodorico.
Pobre, sei, não vou ficá
e na merda é q'eu num fico!

Toma um trago de cachaça. Entra Gersinaldo. Negro alto, das pernas finas. Calça coronha, amarrada pouco abaixo do estômago. Está inquieto.

TEODORICO Até que enfim chegaste.
Pensei que tu num vinha.
GERSINALDO Oxente, Prefeito! Oxente!
Eu sô home de fugir da rinha?
È que tem muita gente aí fora.
TEODORICO E eu pensano que num tinha.

GERSINALDO Pois tem sim, sinhô!
E tão quereno falá contigo .
TEODORICO Daqui de dentro num saio,
pode gritare que não ligo.
Parece até fêtiço q'me butaro,
será que foi castigo?

GERSINALDO Se foi castigo num sei,
mas tu tá é encrencado.
TEODORICO Mas olha só quem fala
se é tu mermo o culpado.
foi você que fez denúncia.
GERSINALDO O segredo foi vazado.

Se eu não denunciasse
o caso da licitação,
eu é que me lascava.
Podia até dar em prisão.
TEODORICO Pois agora que lascou-se
vai ser minha cassação.

GERSINALDO É. Isso é o mais certo.
TEODORICO E os outro dize o quê?
GERSINALDO Que num pode fazer nada,
que agora é cum você.
TEODORICO Já intendi, tudo, tudo.
Qué me fudê? Qué me fudê?

E o dinheiro do repasse?
Todo mês eu mandava.
GERSINALDO Mas o acordo era esse.
Todo mundo participava.
Foi o senhor quem vacilou,
com essa ninguém contava.

TEODORICO Qué me fudê? Qué me fudê?
GERSINALDO Nada disso seu Prefeito.
O negócio desse lixo
é que foi muito mal feito.
Uma dinheirama retada,
um negócio mei sem jeito.

TEODORICO Quem botou, foi minha fia,
umas peste de assessô,
que só presta pra robá.
Foi isso que me lascô.
GERSINALDO Mas tudo é tu que assina,
foi tu quem autorizô.

TEODORICO Se nessa história eu me lascá
fique sabeno, tu vai comigo.
Boto a boca no trombone,
te declaro meu inimigo.
Digo de toda falcatrua
tua e de teus amigo.

GERSINALDO Num faça isso seu Prefeito,
vamo entrá num acordo.
TEODORICO Qué me fudê? Qué me fudê!
Pois eu é que li fôdo!
Eu sô rico, milionário,
Tu não, vai continuar no lodo.

Entra Malote, esbaforido. Ouvem-se rumores do povo fora de cena.

MALOTE Prefeito! Prefeito! Teodorico!
O povo todo qué entrar!
TEODORICO Ô susto da peste, Malote!
Tá quereno me assombrá!
MALOTE O povo entra ou num entra?
GERSINALDO *(Para o Prefeito)* É melhor
negociar!
Manda entrá um manifestante
um representante do povo!
TEODORICO E eu vou falar o quê?
MALOTE Que tá doente de novo.
GERSINALDO Vixe! É mesmo, Malote!
TEODORICO Só se fô doente do ovo!

GERSINALDO Essa é a melhor saída
pra acalmar a situação.
MALOTE Intão vô chamá alguém
representando a população.
(Apanha o Prefeito e o conduz até a sua cadeira.)
O senhor se senta aqui
pra começar a encenação.

GERSINALDO Faz uma cara bem feia
cara de um morimbundo.
TEODORICO Me arrespeita rapaz,
deixa de ser vagabundo.
Olha bem pra minha cara
tenho cara de chibungo?

MALOTE Faz cara de doente, Prefeito,
é cara de doente, de doente.
TEODORICO *(Tomando um trago)*
É cada uma! É cada uma!
Eu já tô ficando é quente!
MALOTE Pode até ficar pior
se chegar toda essa gente!

Vou trazer um representante.
GERSINALDO Traga um bom de negociá.
TEODORICO Traz qualquer um à toa.
Tanto faz caju ou cajá.
O que vier, home ou mulher
nóis dá um jeito de traçá.

Malote sai.

GERSINALDO É melhor tu entrá ni acordo
Cunversá com essa gente.
É capaz da coisa ficar é fêa,
Ai tu se increnca de repente.
Tô sabeno que os artista
Tão vino aí pra a frente.

TEODORICO E eu tenho nada que vê
Cum esses artista fulêro?
GERSINALDO Tão reclamano e cum razão
Te chamano: trambiquêro.
TEODORICO Eu num sei é pra quê
Essas peste qué dinhêro.

GERSINALDO Ôxente, Teodorico,
Artista também é gente!
Foi tu mermo que assinô
Um convênio permanente
Passano dinhêro por mês...
TEODORICO Eu tava mermo era demente.

Num sei pru mode quê
O povo pricisa de cultura.
Dize qu'é dirêtcho de todos
Eu acho mermo é frescura.
Os ator falano alto, cantano
Pra mim, é viadage pura.

GERSINALDO Pois eles fizero um teatro
Contano os seus robo tudo.
Tão apresentano ai na porta
Artista é bicho linguarudo.
TEODORICO É mermo? Eu virei teatro?
GERSINALDO Tu é muito do cabeçudo.

O nome da peça é assim:
Teodorico Majestade
Eles conta seus desmando
Sua falta de hombridade
Colocam sua bunda na rua
Denuncia suas maldade.

TEODORICO Mas o que foi que eu fiz?
Eu num dô certo pra isso.
Tudo q'eu faço dá errado
Me botaro foi um feitiço.
E é possível? Azar da porra!
(Gritos de Malote de fora)
GERSINALDO Vixe! Vai começar o rebuliço!

Eu acho melhor eu sair.
TEODORICO É bom mermo, minzera fêi,
Sai logo daqui, vai, vai!
Num sei porque eu te chamei!
Tu num ajudô a resorvê nada.
GERSINALDO Tu que me meteu no mei!

TEODORICO Sai logo, sai, injura ruin!
Óia, se num cêsse tu
eu tava era tronquilo,
seu encosto de urubu.
Se esconda bem ali
iantes que li mande dá o...

GERSINALDO Tô ino, Teodorico, tô ino!
TEODORICO Sai daqui seu penitente,
vou li dizer uma coisa:
se preto fosse gente...
GERSINALDO Não se atreva Teodorico
Não seja inconseqüente.

Que preconceito feio!
largue de descriminação.
Nós dois somo político.
Preto, branco, importa não
Na hora de robar o povo
Todo mundo vira ladrão.

Teodorico dá mais um trago, enquanto Gersinaldo se esconde atrás de um jornal. Entra Malote acompanhado de uma mulher. De fora, o povo grita: "Fora Teodorico!"

MALOTE *(Ressabiado)* Prefeito Teodorico
tá aqui a digníssima:
Maria Antônia das Armas,
TEODORICO *(À parte)* Valei-me Maria Santíssima
MARIA *(Para Malote)* Digníssima é a sua mãe.
TEODORICO À vontade, excelentíssima.

MARIA Só aceitei entrá pra dentro
pra vê essa cara descarada.
Tu se alembra de mim?
GERSINALDO *(À parte)* Essa mulhé é das retada.
TEODORICO *(Tomando coragem)*
Olha, dona, senhora, Maria
num precisa ficá danada.

A senhora até que sabe
q'eu sô home sério, de bem,
num tô aqui atrás de treita
num quero enrolar ninguém.
Se vosmicê dé uma de valente
eu fico valente tomém.

Gersinaldo faz sinal de negativo para o Prefeito.

MARIA Mas, óia que corno!
É o quê mermo que tu qué?
Na hora de pedi o voto
só faltou bêjá meus pé.
Agora que tá no trono
qué dá uma de Javé?

Pois fique você sabeno

→

que Rei só existe é um.
Nosso pai, poderoso
Majestoso como nenhum.
Num pense que seu poder
me mete medo algum.

MALOTE *(Tentando acalmar a situação)*
Tome um gole de água,
Prefeito, pra se alcalmar.
MARIA Água, pra cachaceiro?
Cudjado, pode enferrujá!
MALOTE Ele tá muito adoentado,
MARIA Tá cum dô de cagá?

MALOTE Tá ruim mermo o bichinho
cum problema de intistino.
TEODORICO *(Vendo que Malote vai lhe dar água)*
Pegue daquela ali, Malote,
Meu fí, meu bom menino.
MALOTE *(Pondo cachaça disfarçada mente)*
Pode deixar, seu Prefeito
(Para Maria) Essa é água de Quinino.

MARIA Vamo deixá de conversa
e resolvê logo o assunto.
Se o home aí tá doente
pode até virá defunto.
Por mim ele que morra
e vocês também vai junto.

MALOTE Se acalme, minha senhora,
conversemo numa boa.
Eu sei que você é gentil,
trabalhadeira e boa pessoa.
Não venha se comportar
como uma injura à toa.

TEODORICO É isso mermo, dona Maria
que Malote tá dizeno.
Se a gente entrá num acordo
eu que fico li deveno.
Vamo dá um jeito nisso
pra nóis, num saí perdeno.

MARIA Qui jeito, seu Prefeito?
TEODORICO Um acordo de cavaleiro.
Tu ganha, o povo ganha
e eu saio do meleiro.
De repente tu sai daqui
c'us bolso chei de dinheiro.

MARIA Mas, home, e é assim, é?
Tu tá quereno me comprá?
TEODORICO Deus me livre disso
tô quereno é te ajudá!

Gersinaldo faz sinal de positivo para Teodorico.

MALOTE Dona Maria das Armas
vamo deixá ele falá.

Então fale seu prefeito,
diga o que o senhô pensô.
TEODORICO Pensei na pobreza do povo
que sofre com tanta dô.
Quero fazer da senhora
uma Santa num andô.

Espalhe o que eu digo:
Darei ao povo a dignidade.
Pois olhe que bem sou
home de honestidade,
e tô disposto a melhorá
a vida dessa cidade.

MALOTE É isso aí, seu Prefeito,
é assim mermo que se fala!
TEODORICO *(Quase chorando)*
Quando eu me recuperar
(Dá um faniquito)
da doença que me abala,
visitarei cada morro,
andarei de sala em sala.

E tu Maria das Armas,
será a força maió.
Eu e tu, tu e eu, nóis dois,
lutaremos como um só,
caminharemos pela cidade
do porvir ao arrebó.

GERSINALDO *(À parte)* Vixe! Se cagô todo!
TEODORICO Maria, Maria, Maria!
Será minha companheira
toda noite, todo dia!
Vamos trabalhá junto,
fazê uma parceria!

MARIA Fazê o quê mermo?
MALOTE Uma parceria, uma colocação
na prefeitura, de empregada,
vai ganhar um dinheirão.

Até pode trabalhá
na área de Educação.

TEODORICO É pouco, pra uma mulher
tão forte, de postura.
Vai ser minha Secretária
dirigente da Cultura.

MARIA De Cultura? Secretária?
Eu num tenho nem leitura!

MALOTE E isso é lá impedimento,
hein, Prefeito Teodorico?
É a melhor Secretaria
pra quem é pobre ficar rico.
Faz uns dois três show
que o povo fecha o bico.

TEODORICO Na hora de prestá conta
é na Secretária de finança.
A bichinha é danada
pra esconder nossa lambança.

MALOTE Aceite logo, dona Maria,
é cargo de liderança.

MARIA Vim aqui só pra cobrar
nossos direito de cidadão,
não quero fazer parte
de nenhum conchavo, não.
Se tentá me assuborná
vou pedí sua prisão.

GERSINALDO *(Tirando o jornal do rosto)*
Que é isso? Que absurdo!
A senhora deixe de valentia,
Um acordo como esse,
tu num acha, minha Tia!

MARIA Tia é a puta que te pariu,
pensa q'eu num sabia?

Tu tava aí derna do começo,
derna da hora q'eu entrei.
Tu divia honrá suas calça
Fí da peste, bicho fêi.

GERSINALDO Se acalme, minha senhora,
num mete mamãe no mêi.

Tô aqui pra ajudá
a resolvê a barafunda.

MARIA Pois vá tu e tua mãe
tomá no centro da bunda.
Tão quereno mim usá
pra vê que a barca afunda.

TEODORICO Tamo quereno que vosmicê
nos ajude o povo acalmá.
Passe então pru nosso lado
pra a senhora se arrumá.

MARIA Mim arrumá, porra nenhuma
cês quere mermo mim enganá.

MALOTE Ô mulé besta da zorra!
O que a senhora qué, então?

MARIA Quero que esse infame
assine logo a cassação.
Pra o povo de Ilha Bela
se vê livre deste cão.

Onde esse home aparece
é humilhação sem fim.
Precisamo de representante
que seja menos ruim
trate o povo direito
e não desse jeito assim.

Usano o dinheiro do povo
pra seu próprio benefício.
Num fosse gente como tu
as coisa nera tão difícil.
Vocês cria essas maracutaia,
cria tanto artifício.

Tudo pra enrolá nóis
e posare de gostoso.
(Apontando Gersinaldo)
Esse aqui foi lá no bairro,
chegou todo caridoso,
distribuindo isso e aquilo
dando uma de bondoso.

Adespois das inleição
nunca mais apareceu.
Tomou chá de sumiço,
parece inté que morreu
O bairro tá lá à mingua,
o povo que se fudeu.

MALOTE *(À parte para Teodorico)*
Parece que esta mulher
vai ser difícil de dobrá.
Vamos voltar pra tática
do senhor arremedá,
se finja que tá doente,
comece logo a desmaiá!

Teodrico toma um trago, enquanto Gersinaldo discute com Maria.

→

Cena de Teodorico Majestade.Foto: Kelson Souza.

GERSINALDO A senhora é mal informada
vários projetos aprovei,
beneficiando seu bairro,
as medida eu que tomei,
pra limpar, iluminar,
calcetar, por lá passei.

MARIA E calçô, iluminô, limpô?
Num fez nada de nada.
Tudo ficô nos projeto,
disso eu já tô cansada.
Agora num venha pra cá
me metê nessa enrolada.

O que mais me admira
é vê o senhor aqui enfiado.
Se foi você mermo
que denunciô esse safado.
Eu tô num ninho de cobra
e ninguém tá do meu lado.

Teodorico começa a gemer e Malote, vexado, vai de um lado a outro, num arremedo de teatro.

MALOTE Acode, minha gente
o home tá passano mal,
tá espumano feito siri
parece que cumeu sal.
Cum pôca o bicho morre,
vira presunto de natal.

GERSINALDO Vixe, Maria! E agora?
Parece que se danô!

MARIA Danou-se lá nada,
vaso ruim nunca quebrô.
Isso daí mais é mania,
isso é coisa de atô.

MALOTE Que é isso Don'Maria?
Que falta de coração.
Num tá veno que o home
tá cum a vela na mão?
A senhora num tem
sentimento de cristão?

MARIA Deus que me perdoe,
mas seria bem legal.
Se essa peste morresse
eu fazia um festival,
podia até decretar
um feriado nacional.

MALOTE A senhora, dona Maria,
é mulher desalmada.
Pense nos filho dele,
na esposa tão amada.

MARIA Que esposa o quê,
ela anda é empenada.

Ele dá tanto corno nela,
tanto chifre ela tem,
que anda caindo prus lado
num gingoso vai-e-vem.
As galha já vão tão alta
num parece cum ninguém.

TEODORICO Isso é uma calúnia.
Eu sou um homem direito,
num traio minha mulhé
pra isso tenho conceito.
A senhora é linguaruda
respeite o seu prefeito.

Saiba que tenho dinheiro,
sou rico como a porra,
não ando solto por aí
me esfregano ni cachorra.

MARIA Que um raio caia do céu,
pois tu mente como a zorra!

Tu mermo é quem anda
ni casa de mulé dama.
Quando lá o senhor chega,
minina nova é quem tu chama.
As franguinha bem miúda
que inda nem saiu da mama.

TEODORICO *(Para Malote)* Azar da porra!!!
Ô mulher implicante!
Será que ela já sabe
da filha do Comandante?

MALOTE Claro que sabe, Teodorico,
a menina tá gestante.

Dá logo outro ataque
vou expulsá-la da cidade.
(Para Maria das Armas)
Olha aqui Maria das Armas
respeita as autoridade,
Gersinaldo Quina, Teodorico,
esses têm dignidade.

GERSINALDO A senhora faz favor,
se retire desta sala.

Vamo chamá outra pessoa
que tenha uma boa fala,
porque a senhora, dona,
(Saca um revólver)
vai levar é muita bala.

MALOTE O que é isso Gersinaldo,
pare com isso vereador.
O negócio já tá feio,
guarde a arma, por favor!
Que ignorância é essa,
pense um pouco, meu senhor!

TEODORICO Inginorânça da pôrra!
(Delicado com Maria das Armas)
Cuidado cum essa jóia!
Esse home é um cavalo
Verdadeiro Cavalo-de-Tróia,
Larga logo essa arma,
Bicho feio, lambisgóia.

GERSINALDO Me desculpe, don'Maria
a exaltação de agora.
Isso né do meu feitio
vou embora sem demora.

MARIA Não senhor, num vai não,
pois chegou a sua hora.

Tu pensa que o povo
é besta que num repara.
Home deixe de ser tolo
tome vergonha nessa cara.
Foi tu mermo que armou
contra aqueles que te ampara.

Ô tu pensa que a história
do dinheiro repassado,
num fico claro para nóis
que foi mermo tudo armado?
O prefeito leva a culpa,
mas tu também seu safado.

O dinheiro veio do lixo,
Daquele contrato esquisito.
Os vereador tudo aceitaro,
o dinheirinho maldito.
Só sobraro dois ou três
esses fizero bunito.

Mas, tu, seu infeliz
tu tá muito é lambuzado,
se emporcalhou na lama
desse prefeito descarado,
agora seja home e assuma
que tu também é culpado.

GERSINALDO Isso tudo é calúnia,
se foi eu que entreguei?
Num queria participar
tirei o meu do mei.
Se eu fosse algum ladrão
de dinheiro eu tava chei.

Ouvem-se gritos de fora da cena: "Fora Teodorico! Fora! Ladrão! Ladrão!"

MALOTE *(Olha pra fora da cena)*
É melhor nóis decidir
o que vamos fazer,
cumpoca o povo invade
nóis vamo é se fuder.
Assina logo o papel
é melhor do que morrer!

TEODORICO Eu num vô mais assinar,
vou impor o meu respeito.
Só saio daqui de dentro
cum uma bala no peito.
Porque afinal das contas
Dessa cidade eu sou prefeito.

Sou home rico e nobre
num baixo a cabeça não,
pois sou o maior pedrólata
que existe nesta nação.

MALOTE Num diz pedrólata, prefeito
tem outra conotação.

TEODORICO Mas num largo o osso
nem que o mundo acabe.
Eu sou home de força
disso vocês já sabe.
E eu tô duente, não
duença ni mim num cabe.

MARIA Mas disso num duvidava
tu é muito mentiroso,
parece inté que fez
um pacto com o Tinhoso.
Vou espalhar pru pessoal
que você é perigoso.

Se bem que todos sabem
da sua má reputação.

Chegô ni festa de jovem
preparando confusão.
Pedindo o monossílabo,
uma tremenda humilhação.

Parece que num respeita
a moral e os custume,
acho inté que tu nasceu
enrolado ni estrume.
As merda que tu fala
nem sua filha assume.

GERSINALDO O melhor é nóis parar.
Essa contenda é demorada.
E se nóis num resolver
a coisa fica embrulhada.

MALOTE Mais do que tá impossível
estamos numa enrolada.

TEODORICO Se a senhora, dona Maria
aceitasse nosso pedido,
falava pra toda gente
que tá tudo resolvido.

MARIA E nessa história toda
o povo saía fodido.

TEODORICO Eu te dô uma fazenda
de gado, te dou curral,
ou intão a senhora leva
uma roça de cacau.
Inda mando colocar
a foto sua no jornal.

MARIA *(Tirando o tamanco dos pés)*
Tu tá quereno dizer
pra essa gente aqui presente,
que vai enrolar a mim
e sair abrino os dente?
Dar uma de gostoso
e sair todo contente?

Num vai não, meu senhor,
o pau aqui vai quebrar.
Vai rolar tanta pancada
num deixo nada no lugar.
Até Gersinaldo Quina
nessa hora vai sambar.

GERSINALDO Valei-me Nossa Senhora
que eu num quero morrê!
Assina logo esse papel,
essa mulher vai nos batê.

MALOTE Assine logo, Teodorico!

TEODORICO Qué me fudê? Qué me fudê?

MARIA É hoje que o pau troveja
aqui den'deste salão,
num deixo nada em pé,
vô exemplar com minha mão.

MALOTE Parece que está mulher
tá virada é no cão.

Maria começa a quebrar o gabinete, mas no auge de sua fúria, é interrompida pelo cantador.

CANTADOR Perainda dona Maria,
eu já tava pra me esquecer.
O autor da peça pediu
pr'esta cena interromper.
Pra entregar esta mala
e tudo, tudo se resolver.

TEODORICO Isso só pode ser bomba!
Corre, minha gente!
Malote, pega o cofre
senão eu fico doente.
Só saio daqui sem ele
se tiver muito demente.

Todos, inclusive Maria das Armas, correm de um lado a outro da cena. O medo é tanto que Gersinaldo Quina, o mais covarde dos quatro, esconde-se debaixo da mesa. O Cantador pega a viola e dá o tom da cena cantando.

CANTADOR Ilha Bela agora está
No topo da sensação
É o início, a chegada
Da tal civilização
Até terrorismo tem
O terror chegou também
Vamos passar na televisão.

Dize que os terrorista
Vem cá matar corruto
Dos lambe-cu do Prefeito
Só se vê é só os vurto.
Vão se lascar bem lascado
Vão morrer tudo queimado
E não sobra sequer um puto.

Vai se ouvir o estampido
Até lá na Capital.
Eita coisa bem empregada
Se a lascança fosse geral

→

Não sobrasse um corruto
Precisava nem de luto
Era o nosso carnaval.

O corre-corre cessa. A música também. Todos esperam o pipoco. Mas, nada...

CANTADOR Parece que não passou
De certo mal entendido
Os covardes que fizeram
Esse tremendo alarido.
Vejamos o que vai passar
Deixa a história desenrolar
Pra'contecer o acontecido.

MALOTE *(Depois de acalmar-se)*
Se fosse uma bomba
já tinha explodido.
Vamos abrir essa porra
nós já tamo é fodido.
De repente tem ai
a salvação do partido.

TEODORICO Eu voto pra num abrir,
isso é coisa de comunista.
O autor aqui da peça
pode até ser um artista,
mas eu nunca que confio
nesse povo esquerdista.

GERSINALDO *(Saindo de debaixo da mesa)*
Eu acho também
que tu não deve abrir.
Vai que é uma bomba
e nós vamos explodir.
MALOTE Isso é bem verdade,
é melhor não conferir.

MARIA Ô bando de gente frouxa,
parece que num são macho.
Qualquer coisa se espanta,
faz logo esse escracho.
Deixa que abro essa merda
vamos ver o que é que acho.

Maria apanha a mala. Põe sobre a mesa e vagarosamente abre. Os outros três estão apreensivos.

MARIA Aqui tem um toca-fita
e uma carta aberta.
MALOTE Me dá a carta pra mim,
a senhora é analfabeta.
Deixa vê o que diz,
Se é direta ou indireta.

Toma a carta da mão de Maria. Lendo.

MALOTE Pra começo de conversa
aperte a tecla plêi,
dê atenção ao que é dito
se quiser peça replêi.
Vocês vão ficar surpresos
com tudo que eu gravei.

TEODORICO Que tal de plêi é esse
pra mandar nóis apertá?
GERSINALDO É o botão do gravador
que faz o bicho falá.
MALOTE Pois intão aperte logo
pra a gente puder escutá.

UMA ESPECIE DE APÊNDICE À GUISA DE LIÇÃO OU: Ô COISA BEM EMPREGADA!

Na tabuleta:

Uma espécie de apêndice
será agora apresentada,
vem mesmo à guisa de lição
mas não faça caçoada.
Se quiser pode falar,
no pensamento cochichar:
"Ô coisa bem empregada".

Gersinaldo aperta a tecla do gravador. Depois de alguns chiados ouve-se a voz de Teodorico e alguns secretários. É uma reunião do Governo.

TEODORICO Vumbora logo cumeçá
essa tá de reunião.
Num tenho muito tempo
pra perder cum esses babão.
(Ouvem-se vozes em acanhado protesto.)
É isso mermo que falei
tenho toda razão.

Aquela empresa de lixo
mandei fazer o contrato

→

pra nóis pudê disviar
a metade logo no ato.
Mas vocês só faz é merda
num fizero meu mandato.

UM SECRETÁRIO
Me desculpe por favor,
mas minha culpa num é.
Sua filha que mandou
contratar outro Mané.
Pra ela passar a perna
e desviar como quisé.

TEODORICO Tá certo, tá certo,
se foi ela tudo bem.
Se minha filha mandou
só posso dizer amém.
Mas num pode esquecer
de deixar pra mim também.

MESMO SECRETÁRIO
Pode ficar tronquilo
que disso ninguém esquece.
Se desviou o dinheiro,
o Senhor também merece.
O Prefeito é o primeiro,
por tu tudo acontece.

TEODORICO E o dinheiro da Câmara,
a grana dos vereadô.
Tá todo mundo recebeno,
ou tem alguém que desandô?

OUTRO SECRETÁRIO
Só aquela Professora
e mais dois, num aceitô.

TEODORICO O importante é o Prisidente
pra aprová nossos projeto.
Se ele tá no esquema
então tudo tá correto.

UMA SECRETÁRIA
É o primeiro que recebe,
ele é muito do esperto.

TEODORICO Repassa o dinheirinho
pra eles ficá calado.
Mas tem é que deixar
olho aberto prus danado.
Eu num quero nem saber
de traidor do meu lado.

MESMA SECRETÁRIA
E a firma de seu primo,
Prefeito, me informe.
Já tá pronta e aberta,
os papéis no conforme?

TEODORICO Tá tudo pronto sim,
locadora de automorve.

Até já mandei comprar
uns trinta carro novo.
Tudo bem branquinho
igual a casca de ovo.
De a pés num ando mais,
eu sem carro nem me movo.

OUTRO SECRETÁRIO
Sabe seu Prefeito
isso vai dá o que falá.
Com o aluguel dos carro
comprava de vinte pra lá.

TEODORICO Mas o dinheiro, me diga,
como nóis vai desviá?

OUTRO SECRETÁRIO
É isso mesmo, Teodorico,
quatro ano passa ligeiro.
Se nóis num robá logo
nóis num enche miaeiro.
Se num fizé pé de meia
vai chorá um ano inteiro.

MAIS OUTRO SECRETÁRIO
Teodorico num precisa,
mas tá certo de pegar
o que gastou na campanha
prus bolso tem que voltar.
É home rico e de posse
mas num pode perdoar.

TEODORICO Num tenho nenhuma pena
de pegar o meu de vorta.
Pode ser que outro dia
a sorte num bata na porta.
Tudo eu topo por dinheiro
até vê minha mãe morta.

UM SECRETÁRIO
Agora, seu Prefeito
é preciso ter cuidado.
Sua filha dá uns vacilo
e deixa nóis desarrumado.
A história da calcinha
foi um caso mal contado.

Durante a execução da fita, Teodorico, Malote e Gersinaldo permaneceram encolhidos num canto da sala. Imóveis, silenciosos, acuados pela vergonha – se é que este tipo de gente tem vergonha – e isolados numa áurea sombria. Maria das Armas não saiu de perto do gravador um só segundo. Ouve-se um chiado...

UMA VOZ Te peguei Teodorico,
agora tu se lascô.
Mandei cópia desta fita
pra tudo quanto é dotô.
Ministéro pubrico, juiz,
tu intonce se encrencô.

TEODORICO Num deixo a fita tocar,
nas rádio minha, aqui não.

A MESMA VOZ Vai dar até no jornal
da Globo, na televisão.
Vai pra a mídia nacional
vai ser uma confusão.

TEODORICO Então compro os Juiz,
eles manda pra gaveta.
Pago boa dinheirama
pra eles fazer mutreta.

A MESMA VOZ Pois num venha pra cá
pode deixar de trêta.

Né sempre que o povo
consegue ser vitorioso.
E olhe que todo mundo
é bastante amistoso.
Se fosse ni outros tempo
tu ia comer gostoso!

GERSINALDO Se fosse naquele tempo
Do temível Lampião
Ele bebia teu sangue
Numa tigela com limão.

A MESMA VOZ Cale a boca Gersinaldo
Que tu tá na minha mão.

Eu sei que o que tu quer
É ser Prefeito de Ilha Bela
Aparecer na fita vestido
Feito galã de novela.
Mas tu tá é arrombado
Vai é parar numa sela.

TEODORICO Vamos ser dois parceiro
nóis cunversa outra hora.

A MESMA VOZ Assine logo essa porra
meta o dedo sem demora.
E avise pru povo todo
que você tá ino embora.

Saia agora!...

TEODORICO ... num saio!

A MESMA VOZ Pois sai nestante com certeza.
E nem dê uma de louco
nem queira virar a mesa.
Tu vai é para cadeia,
isso vai ser uma beleza.

A gravação termina com um curto chiado. Teodorico está atônito. Se dirige para a sua mesa. Senta-se, apanha o papel que precisa assinar. Apanha uma caneta.

MARIA O Prefeito, por acaso,
Sabe o nome assinar?

MALOTE Em três anos de mandato
Ele aprendeu a decalcar.

MARIA Pois decalque, seu Prefeito
Comece a desenhar.

MALOTE Cobre o lápis comum
Com a esferográfica.
T-e-o, d-ó...

A cena é interrompida pelo Cantador.

CANTADOR Imagino que vocês
não acreditam no final.
Um corrupto terminar
preso como marginal.
Acabaria tudo em pizza
fosse na vida real.

Acontece que nossa arte,
a Cultura Popular,
sempre dá um jeito
pra no palco exemplar.
E dizer pra toda gente
que a vida pode mudar.

MALOTE R-i-quê-ó. Rico. Teodorico

MARIA Será que demora muito?

MALOTE Se a senhora não atrapalhar...

MARIA E o ensino é gratuito
Três anos ele treinando
O miolo deu um circuito.

MALOTE Mas olha como ele cobre
Veja só que perfeição.
No lugar de escrever ó
Ele desenha um coração.
MARIA Já assinou o documento
Passe logo pra minha mão.

Maria das Armas apanha o papel e sai pela plateia.

MARIA Agora foi que deu,
a mordomia acabou.
Teodorico vai devolver
o dinheiro que levou.
E o povo ficou livre
desse infame que roubou.

ENCERRAMENTO
UMA REFLEXÃO SOBRE A LIÇÃO
OU: VÊ SE APRENDE, MINHA GENTE!

Na tabuleta:

Pois assim fica encerrado
nosso discurso insistente,
esperamos de você
uma atitude consciente.
Faça pois uma reflexão
sobre está nossa lição,
vê se aprende, minha gente!

Durante esta cantoria os atores entram em cena cantando e dançando com o público.

CANTADOR O povo deu uma lição,
provou que é possível
que junto é infalível
e conseguiu a cassação.
Aqui no nosso quinhão
o povo é que tem espaço,
luta forte com seu braço.
Em Ilha Bela o pobre manda,
e o político que desanda
toma logo um trompaço.

Se Teodorico é Majestade
o povo é Rei também
e manda como ninguém
na sua propriedade.
É do povo a cidade
é ele que paga imposto
e mesmo estando indisposto,
político é seu funcionário,
nós pagamos seu erário,
então faça nosso gosto.

Pois que fique a lição
de exigir dignidade,
dos políticos honestidade
pra bem da população.
Se no dinheiro mete mão
bota logo ele pra fora,
assim mesmo sem demora
pra ele não acostumar
e nosso dinheiro roubar,
manda logo ele embora.

Se o voto é nossa luta
vamos votar consciente
sabendo quem é da gente
e quem é filho da puta.
Mas você vê se me escuta
o trabalho do cidadão
exige força e ação,
não é somente votar
é preciso acompanhar
do político a atuação.

Agora foi que deu,
a mordomia acabou.
Teodorico vai devolver
o dinheiro que levou.
E o povo ficou livre
desse infame que roubou.

FIM
Ilhéus, julho a setembro de 2006.

Colaboradores

JESUS ADONIS MARTÍNEZ

Editor Jefe de la revista cubana independiente El Estornudo. Licenciado en Periodismo por la Universidad de La Habana (2011). Cursó estudios de Maestría en Ciencias Políticas en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Fue columnista en Oncuba Magazine y corresponsal para la Agencia Prensa Latina. Ha publicado artículos en diversos medios de Cuba y Latinoamérica.

MAILYN MACHADO

Es crítica de arte y curadora. Ha preparado exposiciones para el Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba, la Bienal de La Habana, los Centros Culturales de España en América y el Jewish Museum de Nueva York. Ha publicado los libros Fuera de revoluciones. Dos décadas de arte en Cuba (Almenara, 2016) y la trilogía Open Studio (Almenara, 2018). Su exposición más reciente es El circuito del arte cubano, El Apartamento, 2019.

EDGAR ARIEL

Periodista, investigador y crítico de arte. Máster en Estudios Teóricos de la Danza (2020) en la Universidad de las Artes de Cuba (ISA) y Licenciado en Periodismo (2018) en la Universidad de Holguín. Es egresado del Centro de Formación Literaria Onelio Jorge Cardoso. Forma parte del staff de Rialta Magazine. Actualmente investiga sobre la configuración de la estética poscrítica en Cuba.

LUIS ALONSO-AUDE

Diretor teatral e ator, estudou na Escola Nacional de Artes - ENA e no Instituto Superior de Artes - ISA, de Havana. Formado em Licenciatura em Letras pela UNEB e Mestre em Artes Cênicas pelo PPGAC da UFBA. Diretor do Oco Teatro Laboratório, do Festival Internacional Latino-Americano de Teatro da Bahia - FilteBahia e organizador do Colóquio Internacional Cênico da Bahia. Editor chefe da Revista Boca de Cena.

NESTOR DIAZ DE VILLEGAS

(Cumanayagua, Cuba, 1956). Poeta e crítico. Seus primeiros poemas, Vida Nueva (1984) e La edad de piedra (1992), viram a luz em Miami, em pequenas publicações que incluíam fotografias do próprio autor. A Universidade de Redlands, California, publicou sua obra de juventude no caderno Canto de preparación (1982). Seus poemas têm aparecido nas revistas Mariel, Linden Lane, Sugar Mule.

ROMUALDO LISBOA

Um dos fundadores do Teatro Popular de Ilhéus, grupo de pesquisa continuada criado em 1995 por Équio Reis, recebeu indicação de melhor texto com a peça Teodorico Majestade no Prêmio Braskem 2009. Em setembro de 2011, publicou livro com os textos de Teodorico Majestade e O Inspetor Geral. Sua montagem de O Inspetor Geral recebeu indicação ao Prêmio Shell de teatro de São Paulo.

boca de cena é editada sempre que possível. Cada trabalho aqui publicado expressa a opinião do seu autor. Reprodução permitida somente com autorização dos autores.

ISSN 2179-2402

boca de cena

Revista de Artes Cênicas da Bahia / Oco Teatro Laboratório

Apoio financeiro:
FUNDAÇÃO CULTURAL ESTADO DA BAHIA
funceb
GOVERNO DO ESTADO
SECRETARIA DE CULTURA
SECRETARIA ESPECIAL DA CULTURA
MINISTÉRIO DO TURISMO
PÁTRIA AMADA BRASIL
GOVERNO FEDERAL