

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

JULIANA CAETANO DA CUNHA

**ENRIQUE BUENAVENTURA E O TEATRO EXPERIMENTAL DE CÁLI:
ESTILHAÇAR E REMONTAR A HISTÓRIA**

Porto Alegre

2023

JULIANA CAETANO DA CUNHA

**ENRIQUE BUENAVENTURA E O TEATRO EXPERIMENTAL DE CÁLI:
ESTILHAÇAR E REMONTAR A HISTÓRIA**

Tese de Doutorado em Estudos de Literatura, linha de pesquisa Literatura, Sociedade e História da Literatura, apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Profa. Dra. Karina de Castilhos Lucena.

Porto Alegre

2023

CIP - Catalogação na Publicação

Caetano da Cunha, Juliana
Enrique Buenaventura e o Teatro Experimental de
Cáli: estilhaçar e remontar a história / Juliana
Caetano da Cunha. -- 2023.
234 f.
Orientadora: Karina de Castilhos Lucena.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de
Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2023.

1. Teatro dialético. 2. Teatro Experimental de
Cáli. 3. Enrique Buenaventura. I. Lucena, Karina de
Castilhos, orient. II. Título.

Juliana Caetano da Cunha

Enrique Buenaventura e o Teatro Experimental de Cáli: estilhaçar e remontar a história

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Letras.

Porto Alegre, 04 de agosto de 2023.

Resultado: Aprovada.

Banca examinadora:

Profa. Dra. Karina de Castilhos Lucena
Programa de Pós-Graduação em Letras
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Prof. Dr. Antonio Marcos Vieira Sanseverino
Programa de Pós-Graduação em Letras
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Profa. Dra. Marília Carbonari
Centro de Comunicação e Expressão do Departamento de Artes
Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

Prof. Dr. Julián Boal
Escola de Teatro Popular (ETP)

A Marielle Franco, com quem por tantos anos militei, vítima de feminicídio político, cuja morte marcou (e para mim determinou) o tempo desta tese.

A meu tio Zé, José Carlos Nunes da Cunha, vítima da falta genocida de vacina contra Covid-19, que, na última vez em que nos encontramos sem máscaras, me disse: “depois do doutorado é tempo demais”. E infelizmente foi.

A todas as vítimas desta história, principalmente a quem não partiu, mas foi tirado de nós.

AGRADECIMENTOS

Queria ser breve e ocupar meia folha, mais nada. Porém, fui agraciada com a presença e a ajuda de muita gente nos últimos seis anos, desde que comecei a esboçar um projeto de doutorado, até agora quando defendo uma tese escrita em trânsito – não só entre as cidades de Pelotas, Porto Alegre, Rio de Janeiro, Brasília, Madri, Valência, Paris, Lisboa, Bogotá e Cáli (faltou-lhe, à tese, sem dúvida, o Haiti) –, mas no trânsito através de traumas pessoais e coletivos que tornaram ainda mais necessário agradecer a estas pessoas por terem estado comigo e oferecido as mais diversas contribuições à difícil tarefa de pesquisar neste país.

Ao meu amigo Renato Pardal, que me deu nada menos que uma casa para morar, sozinha, no silêncio necessário à finalização deste trabalho; e a todos com quem morei ou que me hospedaram mais longamente neste período, com calor humano em vez de sossego, coisa também louvável: meus pais, João e Élide, minha irmã, Aline, minha sobrinha e afilhada, Nyna Bella, vó Maria e tia-avó Gigi; meus dindos, Paulo e Ilva, e primos David e Ícaro; meus amigos Maria Eduarda Magalhães, Adrián e Amora; Sônia Miceli e Gabriel; João Pontes, Jéssica Nicolai, Joaquim e Violeta; e Regina Bruno.

Ao João Guilherme Paiva, que foi o melhor terapeuta amador, mesmo quando paciente. Aos demais amigos com os quais compartilho a vida há muito tempo e que me fazem ser quem sou: Jaqueline Brizola, Juliana Oliveira, Roberto Magalhães, Paulo Crochemore, Ângela Magalhães, Bel Palmeira, Marina Íris, Maria Caú, Bruna Araújo, Paula Jácome, Pedro Vasconcellos, Mário San Segundo, Daniela Conte, Juliano Medeiros, Vicente Ribeiro, Sara Iriarte, Rafael Nunes, Pedro Alegre, Marcos Netto, Fernanda Drummond, Danilo Firmino, Fernanda Amim, Laura Caldas, Alexandre Albuquerque, Manoel Porto Jr, Grazielle Zahara e Sandra Sousa. E aos afilhados Marcelo, Júlia, Pedro, Martín e Luzia, por apontar o futuro.

Aos amigos “do teatro”, com quem debati os temas aqui tratados e com quem pretendo continuar debatendo de um tudo: Fernanda Azevedo, Fernando Kinas, Camila Scudeler, Bruno Marcos e Jorge Louraço. E aos demais camaradas do teatro, do PSOL, dos movimentos sociais, da UFRJ, do Boi Tolo e das Pernas de Pau, porque vocês fazem toda a diferença.

Aos colegas da Licenciatura, que ainda calhou de ter de ser retomada e finalizada neste ano. Ao Prof. Sérgio Baptista, orientador da Prática de Ensino na UFRJ, e aos Professores Regentes no Colégio Pedro II Tijuca, Felipe Forain, de Português, e Katharina Kelecon, de Francês. Do CPII, ainda, aos professores Victor Figueiredo, Márcia Gaumaury e Bruna Pavam; e, da Faculdade de Educação, o Prof. Marcelo Correia e Castro, Decano do CFCH.

Aos meus colegas e chefes na Faculdade Nacional de Direito, que ofereceram sempre gentileza, compreensão e apoio. Do Programa de Pós-Graduação: Prof. José Roberto Xavier, Profa. Daniela Barcellos, Letícia Pelegrineti, Dulcilene Vale, Leonardo Iranio; Profa. Lilian Emerique, Profa. Cecilia Caballero (*in memoriam*), Prof. José Ribas Vieira; e Profa. Juliana Neuenschwander Magalhães, primeira chefe e amiga querida. Aos diretores: Prof. Carlos Bolonha e Prof. Flávio Martins, atualmente Decano do CCJE. Estendo o agradecimento a todos os professores, alunos e técnicos do PPGD com quem trabalhei e convivi durante o extenso período de finalização da formação acadêmica (de mestrado e doutorado), enquanto juntos promovíamos também a formação acadêmica de pós-graduação num Programa que, quando se tornou meu local de trabalho, era nota 5 e só oferecia o curso de mestrado, e hoje é um programa de excelência, com mestrado, doutorado e pós-doutorado, nota 6 da Capes, formando inclusive alunos em outras universidades por meio de parceiras interinstitucionais de Minter e Dinter.

À UFRJ, responsável pela minha formação acadêmica de graduação e mestrado, mas sobretudo pela formação humana, calcada em anos de movimento estudantil e outras lutas institucionais e políticas, onde pude atuar como assistente em administração na última década.

À UFRGS, a principal universidade do meu estado natal, em que finalmente pude estudar, já nesta última titulação, onde fui recebida de braços abertos num momento difícil. Aos professores, técnicos e colegas da UFRGS, principalmente Daniela Scheifler. Estendo o agradecimento a todos aqueles que lutam pela Educação pública, gratuita e de qualidade social.

A todos os integrantes do La Candelaria e do Teatro Experimental de Cáli, que me acolheram com entusiasmo e presteza, sem os quais não haveria nenhuma possibilidade de realizar este trabalho, principalmente Jacqueline Vidal e Mauricio Durán. Agradeço ainda a Gabriel Uribe, professor da Universidad del Valle, diretor, ator e ex-membro do TEC, por tantos esclarecimentos, auxílios e materiais.

Ao Prof. Sérgio de Carvalho, que me sugeriu estudar o Novo Teatro Colombiano.

Aos membros da banca, Prof. Antonio Sanseverino, que me guiou desde o início no PPGLet/UFRGS; Profa. Marília Carbonari, que antes de mim já havia estudado o TEC e estado lá, facilitando tudo para mim ainda que não nos conhecêssemos; e Julián Boal, com quem meus caminhos já se cruzavam na política, no teatro e agora na academia, e com certeza continuarão.

À minha orientadora, Profa. Karina Lucena, que não poderia ter sido melhor comigo e que me ofereceu algo muito raro por parte dos orientadores: tranquilidade e segurança.

A todos os novíssimos colegas do Ministério da Cultura (principalmente Janaína Aguillera e Aline Tortelli, que assistiram à banca), por garantirem a festa pós defesa como se tivéssemos passado a vida inteira juntos. E assim nos unimos, porque as vitórias são coletivas.

*Quando é abatido o que não lutou só
O inimigo ainda não venceu.*

Bertolt Brecht

*Te amenaza, Vencedor, la muerte
de la que yo escapé.*

Enrique Buenaventura

RESUMO

Este trabalho tem por objeto de estudo a obra de Enrique Buenaventura, dramaturgo, ensaísta, artista plástico, fundador e diretor do Teatro Experimental de Cali, mais especificamente a peça *História de uma bala de prata*, de 1979. Abordam-se outras peças da mesma década, quando teve auge o movimento Novo Teatro Colombiano. Relacionam-se também outras obras que influenciaram a escrita desta. Compara-se principalmente a outra obra do autor, *A tragédia do rei Cristophe*, de 1961, uma vez que as duas têm como referencial a Revolução do Haiti (1791 a 1804). As duas peças constam na tese, a primeira traduzida e comentada, a segunda reproduzida como anexo. A pesquisa orientou-se pelo método do materialismo histórico-dialético. A fundamentação teórica parte dos conceitos de teatro dialético de Bertolt Brecht e de História de Walter Benjamin, alinhavados por Georges Didi-Huberman, além de categorias formuladas pelo próprio Buenaventura. A análise da obra busca mostrar um percurso que interliga personagens reais e ficcionais, processos históricos e sobreposição de tempos, criando imagens dialéticas. Discutem-se as características do teatro de intervenção social e o sentido de ainda hoje pensar sobre a revolução do Haiti.

Palavras-chave: Teatro dialético. Teatro Experimental de Cáli (TEC). Enrique Buenaventura. Revolução do Haiti.

RESUMEN

Este trabajo tiene como objeto de investigación la obra de Enrique Buenaventura, dramaturgo, ensayista, artista plástico, fundador y director del Teatro Experimental de Cali, más específicamente la pieza *Historia de una bala de plata*, de 1979. Se comentan otras obras de la misma década, cuando el movimiento del Nuevo Teatro Colombiano alcanzó su apogeo. También se enumeran obras que influyeron en la escritura de *Historia de una bala de plata*. Se compara principalmente con otra obra del autor, *La tragedia del rey Cristophe*, de 1961, ya que ambas se basan en la Revolución haitiana (1791 a 1804). Las dos piezas aparecen en la tesis, la primera traducida y comentada, la segunda reproducida como anexo. La investigación estuvo guiada por el método del materialismo histórico-dialéctico. La fundamentación teórica se basa en los conceptos de teatro dialéctico de Bertolt Brecht e Historia de Walter Benjamin, conectados por Georges Didi-Huberman, además de categorías formuladas por el mismo Buenaventura. El análisis de la obra busca mostrar un camino que interconecta personajes reales y ficticios, procesos históricos y tiempos superpuestos, creando imágenes dialécticas. Se discuten las características del teatro de intervención social y el sentido de pensar la revolución haitiana aún hoy día.

Palabras-clave: Teatro dialéctico. Teatro Experimental de Cali (TEC). Enrique Buenaventura. Revolución de Haití.

SUMÁRIO

Introdução	10
1. A posição de transformar o transformável	19
2. Dialética em território latino: Enrique Buenaventura e o Novo Teatro Colombiano	36
2.1 A influência de Brecht	40
2.2 Pontos-chave do Novo Teatro Colombiano	42
2.3 Outras três obras emblemáticas dos anos 1970	48
3. <i>História de uma bala de prata: tradução comentada</i>	54
3.1 <i>História de uma bala de prata</i> , de Enrique Buenaventura	59
4. História que nos une, balas que ainda nos matam: uma análise	125
4.1 Toussaint – abolição sim ou sim	138
4.2 Christophe – a coroa na cabeça	144
4.3 Cristóbal – a coroa de mão em mão	155
4.4 Marta – a coroa por terra	168
4.5 Haiti – pérola negra do Caribe	175
Conclusão	178
Referências	181
Anexo A – <i>A tragédia do rei Cristophe</i>	I
Anexo B – Autorização de publicação com fins acadêmicos de <i>História de uma bala de prata</i> e <i>A tragédia do rei Cristophe</i>	XLVI

INTRODUÇÃO

Na obra intitulada *A descoberta da América Latina que ainda não houve*, Eduardo Galeano diz que “escrevemos, na realidade, para as pessoas com cuja sorte, ou azar, nos sentimos identificados. Os que comem mal, os que dormem mal, os rebeldes e humilhados desta terra, e a maioria deles não sabe ler” (1999, p. 7). Pois é justamente esse dilema que marca o trabalho de artistas latino-americanos conscientes de sua posição – ou, melhor dizendo, que “tomam posição”, como coloca Georges Didi-Huberman (2017) – numa sociedade construída sobre as bases da colonização europeia, do extermínio dos povos originários indígenas e da escravização de africanos trazidos à força, que, pós-independências políticas, passou por diversas ditaduras e continua desigual, autoritária, subdesenvolvida, dependente economicamente e estruturalmente racista (além de sexista), tantos séculos depois.

No Brasil, infelizmente, a herança lusitana costuma nos separar da América hispânica, fragmentando nossas identidades, culturas e história: criando uma fronteira que é preciso derrubar. Ainda que se deva reconhecer e preservar a diversidade cultural e as especificidades de cada país, registrar diferenças, vale também fazer o esforço de nos entendermos no que nos atravessa e constitui enquanto América Latina e Caribe; não só com expressão em português e espanhol, mas também em francês, inglês e em diversas línguas autóctones e crioulas.

Este trabalho destina-se a discutir esses “constituintes e atravessadores”, com base na observação da arte que se propõe à intervenção social. Minha pesquisa mais geral é sobre formas revolucionárias de arte, ou sobre que características se apresentam em obras que, mais ou menos nos tempos atuais, se contrapõem ao funcionamento da sociedade capitalista que conhecemos, com a perspectiva de alterá-la. Busquei desenvolver uma pesquisa que atendesse a anseios sociais, culturais e políticos, além de acadêmicos. Afinal, não faz sentido para mim a produção intelectual acadêmica enclausurada em si mesma, como não tenho interesse em pesquisar a arte descolada de uma posição no fazer social consciente, na reprodução coletiva da vida.

Gilles Deleuze diz que “criar é resistir” (cf. BOUTANG, 1995), especialmente na arte; Michel Foucault coloca que “para resistir, é preciso que a resistência seja como o poder. Tão inventiva, tão móvel, tão produtiva quanto ele” (1996, p. 241). A resistência de que falo aqui é

aquela ao “cortejo triunfal dos vencedores” (BENJAMIN, 2012, l. 65).¹ Resistência ao progresso que constrói e destrói num só movimento, dominando e colonizando incessantemente espaços, tempo e mentes. Resistência a reproduzir o sistema.

O problema abordado neste trabalho é, portanto, sobre a arte que se pretende voz dessa resistência, uma voz combinada de sujeitos coletivos e individuais. O que é o revolucionário na obra de arte? O que faz que uma obra seja transformadora? O que fazer, em arte, para não repetir – ou, melhor ainda, para descontinuar – a ordem do mundo?

Decidida a estudar a literatura latino-americana enraizada em questões sociais contemporâneas, vi a Colômbia como mundo de possibilidades, por ser um dos países mais conflituosos da América Latina. Culturalmente rico, diverso e *híbrido* (cf. CANCLINI, 2008), um país que vem lutando entre silêncios e gritos que me levaram a olhar para a literatura procurando seus porquês na vida, em suas relações não só com as outras artes, mas com a política, a história, a memória, as identidades de seus sujeitos. Apareceu assim um primeiro recorte: o texto teatral, que é literatura e arte cênica, e que oferece, também “àqueles que não sabem ler”, a chance de ler.

Comecei por levantar dados relativos aos dois mais importantes grupos teatrais colombianos, de trabalho majoritariamente autoral, considerados as grandes referências do movimento que foi consagrado como Novo Teatro Colombiano² e agitou a cena teatral da América Latina, principalmente quando tempos sombrios pairavam por aqui – não que as sombras tenham se dissipado. As ditaduras, em diversos países, provocaram artistas a se organizar e produzir trabalhos cada vez mais explicitamente politizados, tanto em cena, como fora dela. Os grupos em questão são o Teatro Experimental de Cali (TEC), da cidade de Santiago de Cáli, fundado e dirigido por Enrique Buenaventura até o final de sua vida, e o La Candelaria, da capital Bogotá, fundado e dirigido, quase até o final de sua vida, por Santiago García. Os dois continuam funcionando, em sedes próprias, hoje dirigidos por Jacqueline Vidal (o TEC) e Patricia Ariza (o La Candelaria).

Tais grupos foram fortemente influenciados pelo teatro dialético de Bertolt Brecht, mas também foram capazes de dar expressão às suas questões e necessidades locais, nacionais, culturais, históricas, imediatas e em direção ao porvir. Ou seja, essa influência nunca foi aderência, cópia ou veneração. O que se desenvolveu foi um processo criativo com pressupostos

¹ Assim como *p.* para *página* e *f.* para *folha* (de manuscritos), utilizo *l.* para *local* ou *localização* nos livros em formato digital (e-books).

² O Novo Teatro foi um movimento integrado por diversos grupos de teatro espalhados pela América Latina, sobretudo, nos anos de 1950 a 1970, no pós-Revolução Cubana, tendo influenciado também grupos que surgiram depois, muitos deles em atividade ainda.

e objetivos semelhantes, que resultou na construção de métodos próprios de trabalho, condizentes com a sua realidade. É preciso ter em mente, sem qualquer dúvida, que os contextos em que autores da Europa e da América Latina desenvolveram seu fazer artístico são absolutamente diferentes, e essa percepção não foi ignorada pelos artistas de que tratamos aqui – pelo contrário, foi construída e aprimorada.

As obras desses grupos são teatro político, ainda que isso não signifique reduzi-las a um tipo específico de teatro político. Mas como, desde sempre, o teatro é em si político (cf. COSTA, 2001), mais produtivo seria apontá-las como obras que “tomam uma posição” quanto ao real, o que é diferente de “tomar partido” – para utilizar a distinção de Didi-Huberman (2017, p. 125 e 157-158) ao escrever sobre Brecht. A busca desses grupos no campo estético e da linguagem, na forma de fazer teatro e de se organizar como grupo, se mantém. E muda, porque a vida muda. Impressionantemente, todos dois permanecem em atividade, com mais de meio século de existência. Apresentam uma dramaturgia que se aproxima do teatro épico, sem seguir exatamente sua cartilha, tampouco pode ser classificada como pós-dramática. Seu teatro se supera e se renova dialeticamente. É híbrido e autêntico.

Considerarei que seria impossível, no tempo de que dispomos para realizar um doutoramento, tratar das obras completas dos dois grupos. Só o La Candelaria conta atualmente 60 montagens, a maioria delas autorais (cf. LA CANDELARIA, 2017, p. 115); e a bibliografia de Enrique Buenaventura tem mais de 70 obras teatrais, considerando versões e adaptações, e quase 90 ensaios publicados (cf. RIZK, 1991, p. 327-332), sem falar na imensa quantidade de manuscritos originais por catalogar no Centro de Investigação Teatral que leva seu nome (CITEB), onde se reúnem ainda desenhos, pinturas, narrativas, crônicas, cartas e diários.

Diante da necessidade de se fazer ainda mais um recorte que, entretanto, permitisse não perder a perspectiva do conjunto da obra, nem de seu tempo e contexto histórico (ou do meu), selecionei um texto da década de 1970, para, a partir dele, viajar por territórios, narrativas e posições: *Historia de una bala de plata*, de 1979, do TEC, de dramaturgia assinada por Enrique Buenaventura, que também dirigiu sua montagem, à qual passo a me referir como *História de uma bala de prata*, conforme tradução minha que consta no Capítulo 3 desta tese. A peça ganhou o Prêmio Literário Casa de las Américas (Cuba),³ na categoria Teatro, o que lhe garantiu projeção no país e no exterior à época, por conta da premiação e de sua subsequente publicação e circulação internacional. Trata-se de texto original (ainda que inspirado em outros textos e

³ Na década de 1970, três obras teatrais colombianas ganharam o Prêmio Casa de Las Américas, que é anual. As outras duas foram do La Candelaria: *Guadalupe, años sin cuenta*, de 1975; e *Los diez días que estremecieron al mundo*, de 1977.

fatos históricos), que aborda questões sociais pertinentes aos colonizados e neocolonizados deste continente. É fruto de criação coletiva, o que vem a ser um traço fundamental do tipo de teatro e de texto que quero debater: o texto como arte coletiva, e a narrativa que o engendra e é engendrada por ele. Trabalho com o texto, não com a encenação, porque desafortunadamente é impossível acessá-la, uma vez que, ao que parece, não existem registros completos em vídeo.

A obra é da década de 1970, mas poderia ser deste ano. Nasce da história e da necessidade de contá-la como não foi contada, de penteá-la “a contrapelo” (cf. BENJAMIN, 2012), da necessidade de recuperar a voz dos que continuam não tendo voz. Não é de hoje que artistas de todas as artes se questionam sobre como resistir (à barbárie) e como intervir no mundo, como transformá-lo, revolucioná-lo. O que se vê nessa obra é uma resistência que revoluciona na forma e no conteúdo, e ainda no “como” fazer, isto é, no processo por trás do texto e do palco. Interessa entender quais características apresenta, o que a coloca na condição de arte socialmente transformadora.

Os métodos de criação coletiva desenvolvidos nos países da América Latina são diversos, mas partem da mesma necessidade e vão no mesmo sentido. Nem entre os dois grupos colombianos mencionados – La Candelaria e TEC –, os métodos são idênticos. Muitos pontos, entretanto, são comuns. Trabalham sobre temas socialmente cruciais para o povo colombiano; os textos foram estruturados e escritos, mais que a muitas mãos, a muitos corpos, cabeças pensantes e sensibilidades em pesquisa teórica, histórica, na sala de ensaio e fora dela. A construção desses textos se dá no processo de suas encenações, sempre envolvidas na alternância entre teorizar e praticar, praticar e teorizar, ao fim e ao cabo teorizando e praticando ao mesmo tempo. Todo o trabalho artístico de Buenaventura é permeado por uma característica decisiva: a constante reflexão sobre a própria prática (e obra) desenvolvida e registrada ao longo de sua vida – assim como Brecht também fez. Essa produção teórica, essa reflexão dialética sobre o próprio trabalho, lhe dá profundidade e singular distinção, além de ser parte, de alguma forma, da própria obra.

História de uma bala de prata traz à tona o neocolonialismo americano sobre os povos caribenhos, tratando da inversão de capitais nos países latinos, das falsas independências e dos processos de luta popular em meio a jogos de poder, até a arquitetura de repúblicas e ditaduras. O TEC dialoga com fatos históricos e com outras obras – como *A tempestade*, de Shakespeare (2014 [1611]), *O imperador Jones*, de Eugene O’Neill (1997 [1921]) e *O reino deste mundo*, narrativa de Alejo Carpentier (2009 [1949]), abordando implicitamente o reinado de Henri

Christophe⁴ no Haiti (ocorrido no início do século XIX). Vale observar ainda que a mesma temática é visitada pelo grupo anos antes e anos depois, como podemos ver pelos títulos *A tragédia do rei Cristophe* (BUENAVENTURA, 1973), originalmente de 1961, em formato de drama histórico, que aborda diretamente a revolução de independência do Haiti e o posterior reinado de Christophe; e *La isla de todos los santos* (*A ilha de todos os santos*, em tradução livre; BUENAVENTURA, 2015), uma das últimas peças encenadas pelo fundador do TEC, em 2000.⁵

Os temas do Caribe, de sua colonização, exploração e lutas, estiveram, assim, ao longo de décadas sendo trabalhados por Buenaventura. *História de uma bala de prata* é talvez a expressão mais rica desse trabalho (ou pelo menos me pareceu exemplar), construída num momento chave, tendo importante repercussão. A peça trata do mito do negro escravizado que se tornou rei, de uma primeira grande vitória dos explorados e escravizados deste continente, da resistência quilombola – na figura dos *maroons*, ou *cimarrones* –, que, infelizmente, acabou não conseguindo se desvencilhar dos mecanismos do imperialismo e do novo imperialismo no Caribe (primeiro o europeu, depois o norte-americano). Buenaventura, que se inspira na história sem retratar um lugar específico, ou personagens reais objetivamente, coloca que: “o que queremos mostrar é uma seleção e um esclarecimento das contradições do contexto, da complexidade de níveis que se sobrepõem” (2013, p. 112; tradução minha).⁶ Níveis que misturam passado e presente, que se dirigem ao que vivemos ainda hoje. Na peça, na última cena, quando os personagens falam com o público, a “Velha Negra” menciona o mote: “Nossa história do Caribe, que ninguém contou!” (BUENAVENTURA, *ibid.*, p. 95; tradução minha).⁷

A história que ninguém conta – que não é a daqueles que “saíram vitoriosos” (cf. BENJAMIN, 2012a, l. 3162), mas a tentativa de dar lugar à voz de quem não têm voz nos livros de História, dos esquecidos, dos vencidos – está presente na peça do início ao fim. Trata-se de uma obra que tem como matéria prima uma “instância presente ‘carregada’ de uma instância futura” (BUENAVENTURA, 2013, p. 111; tradução minha).⁸ É um texto de memória e testemunho, ficção de inquietação quanto à realidade tangível, presente e transformável, ainda

⁴ Padronizei a grafia como Henri Christophe, salvo quando cito outros autores – neste caso, reproduzo a grafia original, que varia com Henry e Cristophe.

⁵ Enrique Buenaventura nasceu em 19 de fevereiro de 1925 e faleceu em 31 de dezembro de 2003, aos 78 anos, em Cáli.

⁶ Texto original: “...lo que queremos mostrar es una selección y clarificación de las contradicciones del contexto, de la complejidad de niveles que se superponen”.

⁷ Texto original: “¡Nuestra historia del Caribe, que nadie ha contado!”

⁸ Texto original: “...instancia presente ‘cargada’ de una instancia futura”.

que histórico. Remete-nos ainda a pensar o *contemporâneo* como sugere Agamben (2009), encontrar nesses textos suas *chaves*, para pensar agora e responder ao presente.

Como, então, transformar por meio da arte aquilo que é transformável? Nos termos de Brecht, para suportar a realidade é preciso compreendê-la como realidade histórica, apreendida no habitual e (criticamente) impensado, sempre capaz de “alterar-se ou de melhorar, em todo caso, de se metamorfosear” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 207). O tema da tese passa por discutir de que maneira tal peça, por meio de sua forma estética, elabora seu conteúdo político e, mais além, de que maneira “toma a palavra da história” para dar ao passado uma fisionomia adequada (e também ao presente), tomando posição.

O que temos aqui é um trabalho teórico, uma pesquisa bibliográfica e de análise de *corpus*, com metodologia orientada pelo materialismo histórico-dialético, que só foi possível porque houve a oportunidade realizar uma “pré-pesquisa” na Colômbia (em 2017), contando com a colaboração de membros do La Candelaria e do TEC, e mesmo ex-membros, haja vista a falta de fortuna crítica sobre o tema no Brasil. Dessa maneira, foi possível, além de consultar seus acervos particulares, trazer livros e documentos, obter referências e sanar dúvidas – as iniciais e as que surgiram ao longo do processo. Compõem o *corpus* desta pesquisa, não só o texto da obra teatral definida como objeto de estudo, *História de uma bala de prata*, mas também as reflexões de Enrique Buenaventura sobre seu processo de trabalho e criação, ensaios, poesias, canções, anotações, assim como outros materiais relacionados, como notícias, cartazes, prospectos.

O *corpus*, portanto, é composto por objetos de cultura, incluindo textos biográficos e autobiográficos. Nesse sentido, o ensaio “Eduard Fuchs, Colecionador e Historiador”, de Walter Benjamin, se aproxima da nossa concepção metodológica:

Se o conceito de cultura é problemático para o materialismo histórico, a sua degeneração e transformação em mercadorias que se tornaram objetos de posse para a humanidade é para ele uma ideia inconcebível. Para ele, a obra do passado não está consumada nem fechada. Não a vê cair no regaço a nenhuma época, reificada e disponível, nem no todo nem em parte. Enquanto quinta-essência de configurações encaradas como independentes, se não do processo de produção que as viu nascer, pelo menos daqueles em que sobrevivem, o conceito de cultura apresenta-se-lhe com traços fetichistas, reificada. A sua história não seria mais do que os resíduos depositados na consciência dos homens pelas coisas memoráveis, mas desprovidas de experiência autêntica, isto é, política. (BENJAMIN, 2012b, l. 2030)

Aqui Walter Benjamin define a “política” como “experiência autêntica”, defendendo que nossa relação com o passado deve ser distinta daquela reificada que o vê disponível como

mercadoria. Ora, a política trata do presente, mas, para Benjamin, atende desígnios não resolvidos do passado. O método benjaminiano, que deseja enxergar o “cristal do acontecimento total” (BENJAMIN, 2009, p. 503) no mínimo e no máximo da cultura, através da imagem dialética, aproxima-se da maneira com que busco trabalhar o *corpus*.

O método dialético – agora não do teatro, mas desta pesquisa – segue o que elucida Marx quando diz que “é necessário se deter para escutar atentamente o próprio objeto em seu desenvolvimento, sem se empenhar em imputar-lhe classificações arbitrárias” (MARX, 2010 [1837], p. 296). Como procedimento metodológico, vale ter em mente a ideia de que esta pesquisa “deixa” que o objeto de estudo exponha suas próprias características, para que se possa entender quais são suas categorias e desenvolver a crítica. Uma *tese*, para Marx, ou a *teoria*, são em si a *crítica*, isto é, a exposição teórica do funcionamento de determinado objeto, considerando que algo é o *como ele funciona*, nas relações vivas que estabelece (cf. MARX, 1982; e NETTO, 1982). A crítica marxiana ao materialismo anterior, o “mecânico”, “consiste no fato de que a coisa – a realidade, a sensualidade – apenas é compreendida sob a forma do objeto ou da contemplação; mas não na condição de atividade humana sensível, de práxis, não subjetivamente” (MARX e ENGELS, 2007, p. 27). Contribuindo com o debate sobre o conceito de materialismo histórico-dialético, Marcelo Badaró coloca que: “Nesse caminho percorrido por Marx e Engels percebemos como o materialismo histórico constrói-se a partir não da separação, mas justamente do estabelecimento da relação necessária entre objetividade e subjetividade do homem como ser social” (MATTOS, 2012, p. 134).

Desse modo, minha análise parte de uma atenta e dialética observação do objeto de estudo, em seu contexto e complexidade, que, por óbvio, não são totalmente alcançáveis ao intelecto individual. O resultado da crítica que pude desenvolver encontra-se organizado em quatro capítulos, que comento a seguir, introduzidos por este pequeno preâmbulo de apresentação do tema, do objeto e do método, além da conclusão.

O capítulo 1, intitulado “Benjamin e Brecht: a posição de transformar o transformável”, explora a relação que estabeleceram esses tão importantes pensadores, apontando ideias em comum, construídas eventualmente em diálogo, sobretudo essa de que o mundo é transformável e a arte pode ser ferramenta de transformação. Debato as características que essa arte tem, a partir de dois eixos, o da história e o da linguagem, cujas narrativas precisam ser descontinuadas, rompidas, remontadas, a fim de, pelo prisma da obra de arte, conseguirmos ver, ou mostrar, aquilo que é preciso ver e mostrar – para transformar. É com Didi-Huberman (2017 e 2018) que entendemos o processo de, ao desmontar e remontar, construir imagens dialéticas, tomando posição. Uso os conceitos de Benjamin (2012a) sobre a História, de Löwy (2005) na

análise mais precisa do tempo em Benjamin, e obviamente os do próprio Brecht quanto ao teatro dialético. No desenvolvimento desse capítulo, chego ao trabalho de Enrique Buenaventura, na América Latina, o relacionando com os autores citados e expondo seu método de trabalho.

O capítulo 2, “Enrique Buenaventura e o Novo teatro Colombiano: dialética em solo latino”, apresenta o teatro dialético como ele foi desenvolvido no Novo Teatro, tanto no TEC como no La Candelaria. Exploro a influência de Brecht, os pontos-chave do movimento, apresento algumas obras emblemáticas que, assim como *História de uma bala de prata*, foram premiadas na década de 1970. Figuram nesse capítulo como referência teórica os fundamentais Enrique Buenaventura (1980, 1992, etc.), Santiago García (1988, 2002, 2006); e Marília Carbonari (2006 e 2014), principal referência no Brasil.

O capítulo 3 já tem outro caráter, que não teórico. Trata-se da tradução da peça que constitui o objeto de estudos, chamando-se “*História de uma bala de prata: tradução comentada*”. Além de comentários relativos propriamente à tradução e escolhas feitas nessa área, achei pertinente apresentar algumas informações sobre a edição do livro, o contexto de sua publicação e outros detalhes que pude apurar. Como praticamente nada se sabe no Brasil desses trabalhos, o objetivo da tradução é fundamentalmente disponibilizá-la em português, para analisá-la no capítulo seguinte e para que depois possa ser acessada por outros interessados. Além disso, ao definir os caminhos do capítulo seguinte, pareceu-me que faltava ainda dar a conhecer outra peça de Buenaventura, *A tragédia do Rei Christophe*, que antecede a primeira e acaba sendo uma referência incontornável de comparação. A relação entre as duas peças demonstra um processo reflexivo, de aprimoramento e trabalho continuado de Buenaventura. Por essa razão, esta constitui o Anexo A, transcrita da publicação portuguesa.

O capítulo 4, intitulado “História que nos une, balas que ainda nos matam: uma análise”, oferece minha análise propriamente dita de *História de uma bala de prata*, em específico, ainda que de modo geral toda a tese seja a análise. O percurso da análise segue a construção da personagem baseada em Henri Christophe (Henri Christophe na *Tragédia...* e Louis Poitíé/Cristóbal Jones na *Bala de prata...*), passando por Toussaint L’Ouverture e Jean-Jacques Dessaline, também líderes da Revolução do Haiti. A fundamentação sobre a história do Haiti, antes São Domingos, é feita a partir da obra intitulada *Os jacobinos negros*, de C. L. James (2000 [1938]). Desenvolvo também as relações com outras obras literárias que precedem a peça de 1979, chegando finalmente à personagem de Marta e ao debate sobre a importância da revolução do Haiti ainda hoje. Com base no arcabouço teórico desenvolvido no capítulo 1 e no referencial trazido no capítulo 2, referencio a análise em trabalhos como o de Mauricio Doménici, Gabriel Uribe, professor da Universidad del Valle e ex-ator do TEC, que forneceu

informações preciosas a esta pesquisa. Dialogo também com Beatriz Rizk, importante estudiosa de Buenaventura, e uso, para a análise, conceitos de Mauro Iasi, Silvio Almeida, Silvia Federici e Marcos Queiroz. Destaco que este capítulo é *uma* análise, não *a* análise.

A conclusão retoma o que me parece essencial do debate aqui desenvolvido: em que pé estamos, ou o que esperar do futuro, depois de mergulhar no universo de Buenaventura, da Colômbia e do Haiti.

1 A POSIÇÃO DE TRANSFORMAR O TRANSFORMÁVEL

*A literatura só começa quando nasce em nós
uma terceira pessoa que nos despoja do poder de dizer Eu.*

Deleuze

Em tempos nos quais a essência do fascismo ameaça nos assaltar, Walter Benjamin e Bertolt Brecht nos levam a pensar na essência da resistência e – por que não? – da crítica radical que o fazer artístico pode colocar a serviço da transformação social. Refiro-me à crítica como a entende a tradição marxista: “Para Marx, fazer a crítica significa trazer à consciência os fundamentos; a crítica é o constitutivo da teoria” (NETTO, 2013, s. p.). Essa compreensão será primordial ao trabalho de Brecht, que conseguiu levar ao teatro a crítica social com a perspectiva da intervenção política; como Marx, Brecht se propôs a, além de entender, mudar a sociedade. A meu ver, esse nível de crítica alcançado, em forma de obra de arte, instigou Benjamin em definitivo. Parto da concepção, inclusive, de que não é possível resistir imóvel: resistir é atacar – necessariamente mover-se. O teatro latino-americano sofreu forte influência de Brecht, como veremos adiante. Enrique Buenaventura encontra-se entre os expoentes do teatro político que se desenvolveu neste território, eu diria que recebendo, dialogando e transformando o trabalho de Brecht, como veremos à frente.

Os dois autores europeus, Benjamin e Brecht, se conheceram em 1924,⁹ mesmo ano em que Benjamin começa a se interessar pelo marxismo. Brecht lê *O Capital* (MARX, 2011 [1867]) dois anos depois. Só em 1929, passam a de fato se aproximar, e é em 1930 que Benjamin publica o primeiro texto sobre o dramaturgo: “Trecho de ‘Comentário sobre Brecht’” (BENJAMIN, 2017a, p. 33-38). Durante a década seguinte, que viria a ser a última da vida de Benjamin, encontram-se diversas vezes, inclusive por longos períodos em Svendborg, na Dinamarca (entre 1934 e 1938), onde Brecht estava exilado (desde 1933, após a ascensão de Hitler na Alemanha). É nesse período de amizade e diálogo entusiasmado que Benjamin, além dos textos sobre Brecht e o Teatro Épico, escreve suas obras mais importantes, culminando (pelo menos no sentido da finalização, infelizmente), nas teses “Sobre o conceito de História” (2012a).

⁹ Cf. “Cronologia”, em BENJAMIN, 2017, p. 141-146.

Brecht desenvolveu, ao longo de sua trajetória, um trabalho dialético de criação artística e reflexão sobre sua criação, produzindo estudos e diários.¹⁰ Ele não só escreveu peças de teatro, canções e poemas, mas dirigiu montagens e manteve essa constante reflexão teórica, superando-se montagem após montagem, atuando em consciente *praxis* e destacando-se como “agente prático da crítica ao capital” (cf. BENJAMIN, 2017a, p. 7, “Nota à edição brasileira”, do editor). Interessado justamente nessa condição de “agente prático da crítica ao capital”, Benjamin se dedica a pensar teoricamente a obra de Brecht, e o conjunto dessa sua produção está hoje reunida no volume *Ensaio sobre Brecht* (2017a). Brecht, por sua vez, vai reconhecê-lo como seu melhor crítico (cf. BENJAMIN, 2017a, p. 144).

Em meio às produções teóricas de Brecht, aos ensaios de Benjamin e, ainda, à análise de Didi-Huberman (2017), busco aqui alinhar alguns pontos entre o teatro épico e a teoria da história, explorando a categoria da *ruptura*. A ruptura na arte da montagem, da bricolagem, do distanciamento, no estabelecimento do *gesto*, da imagem dialética, no uso da faculdade da razão, na compreensão da história, do presente e, mais que tudo, na intervenção dos sujeitos históricos pela política, pela arte ou pela arte política. Nas palavras de Didi-Huberman: “A arte, segundo Brecht, desmonta e remonta a história, para mostrar sua dimensão política” (ibid., p. 104). É a partir desse arcabouço teórico que chego à análise da obra de Buenaventura.

Vale esclarecer rapidamente que Brecht não é o inventor do teatro político, nem o primeiro materialista-dialético no mundo das artes. É preciso ter em mente que, ao mesmo tempo que movimentos anarquistas, socialistas e revolucionários ganharam corpo entre o final do século XIX e o início do XX, também as artes sofreram transformações significativas, assim como surgiram práticas e teorias estéticas que apontaram para a transformação social por meio do fazer artístico. Uma arte que tomasse posição (contra a ordem capitalista e na contramão do drama burguês) foi defendida e almejada em todos os campos artísticos, de diversas formas. No teatro, deve-se ressaltar, pelo menos, os trabalhos mais ou menos contemporâneos do revolucionário russo Meyerhold, e dos também alemães Edwin Piscator e Peter Weiss, que desenvolveram o Teatro Documentário.

O Teatro Épico não é propriedade privada de Brecht, mas ele o reivindica, nomina, destrincha, elabora. Podemos ainda falar em *teatro dialético*, e não em teatro épico, por exemplo, porque o que certamente se preserva do teatro brechtiano é a concepção de que a obra dramática deve compor e promover a *práxis*. Sob esta concepção, cabe à obra resgatar da realidade questões, ou seja, expor a realidade desvelada, mostrando seu funcionamento e

¹⁰ Cf. BRECHT, 1967, 2002, 2005a, 2005b e 2014.

favorecendo que, observando e conhecendo a si mesmo e seu entorno, o espectador possa tomar posição, refletir, oferecer resposta teórica e prática às questões abordadas. É um teatro assumidamente político, e, vale pontuar, diferente do que ficou conhecido como agitprop – agitação e propaganda (cf. COSTA, ESTEVAM, VILLAS BÔAS, 2015), pois este mais pretende levar conhecimento, informar, e quiçá animar o público à ação; já o teatro dialético se propõe a construir conhecimento, gerá-lo.

No fragmento 23 do “*Pequeno Organon para o teatro*”, Brecht aborda a necessidade de situar o teatro em um novo lugar, no tempo – o seu tempo – e no espaço –, lá onde estão as massas trabalhadoras.

O mero desejo [...] de desenvolver nossa arte em diapasão com a época em que ela se insere, nos leva desde já a deslocar nosso teatro, o teatro próprio de uma era científica, para os subúrbios da cidade, onde ficará inteiramente à disposição das vastas massas que produzem em larga escala e que vivem em dificuldades, afim de que possam se divertir proveitosamente com a complexidade de seus próprios problemas. [...] Um teatro que torne a produtividade fonte principal de diversão, terá de torná-la também seu tema; e é com um cuidado mui especial que o deverá fazer, pois por toda a parte o homem é impedido pelo homem de se produzir a si próprio [...]. O teatro tem de se comprometer com a realidade, pois só assim lhe será possível e lícito realizar representações eficazes da realidade. (BRECHT, 1967, p. 191-192)

Ele vai perseguir a ideia da diversão “proveitosa”, especial, do prazer específico do nosso tempo; prazeres fortes, complexos, superiores, isto é, o prazer de, com o teatro, apreender a complexidade de seus problemas, de sua realidade social, produtiva, de reprodução da vida. No fragmento 35, complementa:

Necessitamos de um teatro que não nos proporcione somente as sensações, as ideias e os impulsos que são permitidos dentro do respectivo contexto histórico das relações humanas (em que as ações se realizam), mas também que empregue e suscite pensamentos e sentimentos que ajudem a transformação desse mesmo contexto. (BRECHT, 1967, p. 197)

O teatro precisa, então, comprometer-se com a realidade, não com o entretenimento, para chegar ao prazer – do conhecimento, de si no mundo e do mundo na sua própria vida. Diferenciando-se daqueles que pensam a arte como evento divino, advindo do gênio individual, Brecht vê o teatro situado no tempo-espaço, coletivo, vindo da realidade e retornando à realidade: “Sabe-se que a *transformação radical do teatro* não pode ser o resultado de nenhum capricho artístico. Tem de simplesmente corresponder ao todo da transformação radical de mentalidade em nosso tempo” (BRECHT, 1967, p. 41).

Brecht (1967 e 2005a) coloca que o teatro dramático representa o mundo tal como ele é, ou seja, paralisado como em fotografia; o teatro épico, por sua vez, expõe o mundo tal como ele se transforma. Ou, mais precisamente: “o mundo como ele se torna” (BRECHT, 1967, p. 97). Numa compreensão dialética da História, o autor traz ao palco personagens sujeitos e sujeitados, que se transformam e transformam seu meio, colocando em dúvida o que antes era certeza. Nas palavras de Walter Benjamin, “o teatro épico não reproduz situações: antes, as revela. A revelação das situações acontece por meio da interrupção dos processos” (BENJAMIN, 2017a, p. 14). Tal interrupção dos processos será referida também como “interrupção do curso dos acontecimentos” (id., *ibid.*, p. 97), e essa ideia virá acompanhada de toda uma técnica de montagem cênica e atuação que tem como propósito criar espaçamentos, cortes, rupturas, no cerne da narrativa: “Tais intervalos estão reservados à sua [*do público*] tomada de posição crítica (diante do comportamento encenado das pessoas e do modo como ele é encenado)” (id., *ibid.*, p. 28).

Brecht trabalha com a ideia de “mostrar que está mostrando” o desenrolar dos acontecimentos – um desenrolar que não é natural, mas decidido, construído socialmente –, o que inclui mostrar que ali há um ator que mostra e questiona (afastando a atuação do “dramático” como visto até então, em que o público deveria ver apenas a personagem, acreditar nela, iludir-se), e, o mais importante, fissa o curso dos acontecimentos por meio do que chamará de *gestos*: “a interrupção aqui não tem um caráter de excitação, mas uma função organizativa. Ela congela a ação que se desenrola, obrigando o espectador a tomar posição em relação ao ator, em relação a seu papel” (BENJAMIN, 2017, p. 97).

Esse teatro não pretende transmitir conhecimento, mas gerá-lo, como antes mencionado. E se posicionará no sentido da quebra da ilusão dramática, da quarta parede e mesmo de estruturas do palco cênico tradicional, com o fim de mobilizar respostas racionais do público, em vez de mergulho emotivo numa obra supostamente apartada da realidade, ou fixada numa falsificação da realidade, que em nada lhe diria respeito. O desmascaramento do teatro será análogo ao desmascaramento da sociedade burguesa e capitalista, para “compreender as coisas de modo que nelas possamos intervir” (BRECHT, 2005a, p. 147), levando o público a conhecer que o mundo é transformável.

Um dos prazeres específicos de nossa época, que tantas e tão variadas modificações efetuou no domínio da Natureza, consiste em compreender as coisas de modo que nelas possamos intervir. Há muito de aproveitável no homem, dizemos nós, poder-se-á fazer muito dele. No estado em que se encontra é que não pode ficar; o homem tem de ser encarado não só como é, mas também como poderia ser. Não se deve partir dele, mas, sim, tê-lo como

objetivo. O que significa que não devo simplesmente ocupar o seu lugar, mas pôr-me perante ele, representando todos nós. É esse o motivo por que o teatro tem de distanciar tudo o que apresenta. (BRECHT, 2005a, p. 147)

Não basta, portanto, mostrar; é preciso mostrar com distanciamento, e provocando o distanciamento: “Tem de surpreender seu público, e chegar a isso por uma técnica que torne o que lhe é familiar em estranho” (BRECHT, 1967, p. 201), rompendo com a ilusão da naturalidade do curso dos acontecimentos.

Em suas teses “Sobre o conceito de História”, Walter Benjamin (2012a) enterra definitivamente a ideia de que a História, oficial, possa ser verdadeira, justa ou, mais absurdo ainda, imparcial. De acordo com o autor, a História que conhecemos é aquela contada pelos “vencedores”. Trata-se de uma história linear, na qual uma coisa ocorre após a outra, justapondo fatos acabados, que envolvem heróis e conquistas de modo geral positivas, que levariam a humanidade sempre para a frente, fazendo o mundo evoluir e a sociedade progredir. Essa história, entretanto, é duplamente violenta com aqueles que, vencidos, não puderam contá-la, nem contestá-la. É uma história reduzida de sua complexidade e contradições, de silenciamento das vozes dos seus sujeitos, de exclusão das suas existências, que tripudia de suas lutas e feitos, que aniquila sua cultura. E é, ainda, mentirosa perante aqueles que hoje tentam entender o mundo olhando para trás, entender a sua própria história – presente.

Na contramão dessa História linear, simples e resolvida, a não linearidade – como estrutura – marca a narrativa do último século, seja literária ou dramática: “a evolução dos acontecimentos não tem que ser forçosamente em linha reta, mas pode ser em curvas ou até em saltos” (BRECHT, 1967, p. 74). Diversas vozes de não heróis aparecem para compor a história contada em obras de arte. No caso das obras de Brecht, a não linearidade se apresenta não em montagens não cronológicas, ou pela junção de fragmentos desconexos, mas pelo estilhaçamento dos acontecimentos que o *gesto* provoca.

Brecht defende um teatro em que o ator seja também criador, confia nele, faz dele “boneco e bonequeiro”, para usar as palavras de Freire-Filho. E, nesse sentido, Aderbal completa: “Este é o salto mortal que o teatro deve a Brecht” (FREIRE-FILHO, 2005, p. 16). É preciso ser a transformação para transformar. Segundo Didi-Huberman: “No momento em que ele sofre o angustiante ‘tempo do entreguerras’, em 1940, Bertolt Brecht se dá o poder do salto, do laço entre níveis de realidade que tudo parece opor” (2017, p. 25). São, sem dúvida, muitos saltos,

laços, níveis e estilhaços. Saltos que a natureza não faz, conforme Brecht anota em seu segundo esquema de oposição entre o teatro dramático e o teatro épico.¹¹

Brecht, por sua vez, o exprime [*o acontecimento factual*] em termos de *meandros* e *saltos*: ali onde a forma dramática “desenrola os acontecimentos linearmente”, a forma épica expõe as transformações “fazendo meandros”; ali onde a narração dramática procede por continuidades (*natura non facit saltus*), a montagem épica revela as descontinuidades em ação em todo acontecimento histórico (*facit saltus*). (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 58)

No teatro épico do dramaturgo alemão (falecido em 1956 com apenas 58 anos), o teatro deve dar conta, portanto, de dois objetivos (ainda que não apenas estes). O primeiro, desnudar a realidade, ou seja, mostrar algo em seu funcionamento social – exposto, sobretudo, em sua condição de mutabilidade – e, além disso, mostrar que está mostrando: “Mostrar que se mostra, isso não é mentir sobre o estatuto epistêmico da representação: é fazer da imagem uma *questão de conhecimento*, não de ilusão” (BRECHT, 1978, p. 62). O segundo, provocar, ou mesmo exigir, do espectador a crítica, o pensamento, o posicionamento diante do que vê em aberto. A maneira brechtiana de expor é pela criação dessas rupturas, do estilhaçamento do fato, da remontagem da realidade, chamando o espectador a tomar posição; a maneira benjaminiana de conceber a História requer também identificar, ou provocar, o corte no curso do tempo repetido, instante no qual se pode intervir e transformar.

É contra a indiferença que se põe toda a arte política. Pensemos nesse mecanismo fundamental desenvolvido por Brecht para que a arte política seja transformadora: o *distanciamento*, ou (decorrente) *estranhamento*: ““distanciar é mostrar”, afirma primeiro Bertolt Brecht. É justamente fazer aparecer a imagem, informando ao espectador que o que ele vê não é senão um aspecto lacunar e não a coisa inteira, a própria coisa que a imagem representa” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 62). Seu efeito resulta numa forma peculiar de remontagem da realidade, que não deixa espaço ao leitor/espectador para permanecer indiferente. Os detalhes mais íntimos, as questões mais privadas, se ligam ao infinito emaranhado de relações complexas que expõem e problematizam o mundo *tal como este se transforma*, ou, podemos dizer também, tal como ele se perpetua, se reproduz, mas também se transforma (isto, sim, é preciso repetir).

¹¹ Cf. BRECHT, 1967, p. 97: “*natura non facit saltus*”. O primeiro esquema, mais conhecido, é intitulado “A forma dramática do teatro [*versus*] A forma épica do teatro” e está em “Notas sobre Mahagonny”, de 1930 (id. *ibid.*, p. 54-65 – na p. 59). O segundo esquema, de 1936, chama-se “Forma dramática [*versus*] Forma épica” e encontra-se em “Teatro de diversão ou teatro pedagógico” (id. *ibid.*, p. 93-103 – na p. 96-97).

Benjamin reflete constantemente sobre a reprodução do mundo em constante movimento de avanço retrógrado. Denuncia como, dialeticamente, cada “edificação” do progresso leva consigo o gene da destruição, primeiro de todo o resto (cultura, memória, espaço físico, natureza, humanidade etc.), depois de si mesma e do próprio progresso. Supostas conquistas, belezas, vitórias, tornam-se ruínas do progresso. Não fica de fora dessa reflexão a força de trabalho e o sofrimento daqueles que só têm a perder com esse processo histórico: os trabalhadores – as melhores personagens de Brecht. Sim ou sim, serão as suas vidas a massa de manobra. Tanto Brecht quanto Benjamin, entretanto, confiam na “astúcia” dos oprimidos (cf. LOWY, 2005, p. 59), capazes de reagir contra os rumos da história, capazes de encontrar meios de luta num mundo tão sombrio e desfavorável. O dramaturgo nos diz, mais uma vez: “creio que o mundo de hoje pode ser reproduzido, mesmo no teatro, mas somente se for concebido como um mundo suscetível de modificação” (BRECHT, 2005a, p. 21). Não há dúvida de que a arte revolucionária tem a obra como arma na luta de classes, ainda que haja nessa guerra armas de tipos diversos. Nesse sentido, somam-se muitas vozes, como a do poeta anticolonialista estadunidense Amiri Baraka, que afirma, veementemente: “O Teatro Revolucionário deve forçar a mudança, tem que ser mudança. (...) O Teatro Revolucionário deve EXPOR! (...) O Teatro Revolucionário precisa Acusar e Atacar tudo o que possa ser acusado ou atacado” (BARAKA, 2013, p. 7, grifo original). E, ainda: “O Teatro Revolucionário deve roubar os sonhos deles e devolver a realidade” (id., *ibid.*, p. 8).

Para roubar o sonho e devolver a realidade, como propõe Baraka, segundo Brecht (2005a), não deve o ator nem levar o público ao transe, nem se colocar em transe. Não cabe ao teatro épico mobilizar emoções corriqueiras e ilusões, mas colocá-las à prova da crítica racional. Foi ao que Brecht deu forma cênica, representando com distanciamento – não de dentro, como quem vive, empurrado pela inércia. Não só desenvolveu técnicas, como também abriu o palco a múltiplas possibilidades. Segundo Aderbal Freire-Filho:

Mesmo que um monte de artistas não atribua suas próprias descobertas cênicas a Brecht, mesmo que esse movimento de abertura poética do palco seja em grande parte inconsciente das suas origens brechtianas, garanto: é com Brecht que o palco é aberto, escancarado, fertilizado, preparado para a explosão da nova poesia cênica, para ser novo, amplo, vivo, rico de possibilidades, em suma, infinito. (FREIRE-FILHO, 2005, p. 12)

O palco aberto, a narrativa estilhaçada, a História remontada, o tempo rompido. Benjamin e Brecht se encontram nas rupturas e alterações da disposição das coisas. Walter Benjamin observa que, na realidade, o movimento da história é necessariamente heterogêneo.

Não se trata apenas do desenvolvimento social material, dos meios de produção, mas também do convívio de ideias avançadas e retrógradas, inovadoras e conservadoras. A percepção de Benjamin, expressada principalmente em suas teses *Sobre o conceito de história*, é de que não há “progresso ‘automático’ ou ‘contínuo’; a única continuidade é a da dominação, e o automatismo da história simplesmente a reproduz” (LÖWY, 2005, p. 117). O desenvolvimento histórico é dialético, movido por contradições.

Quanto ao progresso, retomo a colocação de Benjamin: trata-se de uma construção positiva que carrega em si o gene da destruição corrosiva (uma contradição específica, de construção e destruição num só movimento). O autor defende que é preciso atacar as suas doutrinas pela raiz, em seu fundamento comum, a “sua quintessência oculta: o dogma da temporalidade homogênea e vazia” (LÖWY, 2005, p. 117), aquela dos relógios. E é preciso fazê-lo através do “tempo qualitativo, heterogêneo e pleno” (idem). Isto quer dizer fundamentalmente um tempo histórico descontínuo, não linear, que reconheça que um momento é diferente de outro em valor e intensidade – em oposição ao tempo cronológico, que mede as coisas como se fossem todas iguais, vindas uma depois da outra num mesmo espaço, com começos e fins que se delimitam linearmente, em conexões lógicas, ordenadas, claras e resolvidas. Contra o tempo quantitativo, Benjamin sustenta que: “A consciência de fazer explodir o contínuo da história é própria das classes revolucionárias no instante de sua ação” (apud LÖWY, 2005, p. 123).¹² Não se trata de impedir o curso da história, é claro, mas de revolucionar absolutamente a sua lógica. Benjamin apresenta um conceito para o “autêntico instante que interrompe o contínuo da história”: *Jetztzeit*, o “tempo-agora” (cf. LÖWY, 2005, p. 15). É um tempo que situa a “oportunidade”, o tempo da intensidade do instante, a abertura para a atividade emancipadora, revolucionária. Se é verdade que há um tempo que pode alterar o resto do tempo, então a história não está resolvida, está, sim, em aberto.

O “problema” que aqui se apresenta, pelas perspectivas de Benjamin e Brecht, ganhará expressão estética no teatro, na literatura e demais artes. No que concerne à “narrativa moderna”, é preciso dizer que aquele sujeito cartesiano que a dominava, das histórias com moral, “início, meio e fim”, heróis clássicos, ação dramática etc., entrou em colapso (tanto a narrativa como o sujeito). Os movimentos do pensamento, seu fluxo, seu trânsito e composição entre consciente e inconsciente, racionalidade e irracionalidade, lógico e ilógico, real e irreal, ou surreal, passaram a ser matéria da literatura, em lugar da realidade dada e do pensamento

¹² A íntegra de *Sobre o conceito de História*, de Benjamin, está reproduzida em *Walter Benjamin: aviso de incêndio: Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*, de Michael Löwy (2005).

lógico e assertivo. Nesse contexto, pode-se questionar, em vez de dizer; pode-se destruir, em vez de construir, pode-se tudo no campo criativo que então se torna espaço e tempo da literatura. A narrativa literária do século XX foi capaz de evidenciar o fluxo do pensamento, que se percebe muito mais desordenado do que previra Descartes: o pensamento *salta*. Otto Maria Carpeaux formula que “sem a psicanálise não haveria literatura moderna, embora a influência nem sempre seja direta a admitida” (CARPEAUX, 1958, p. 137). Já o materialismo histórico dialético vem elucidar esse movimento do pensamento na perspectiva crítica, de apreensão da realidade, desmembrada em concretude e abstração, que requer um movimento conectivo e relacional.

É com a faculdade racional de descolar-se do imediato, pelo movimento que nos leva para além do dado que é possível identificar os processos sinalizados pelo fato. Nesse movimento. Só por esse movimento, de abstração intelectual, que se torna possível abandonar o nível do abstrato (e ir ao concreto, o real). O método marxiano é a elevação do abstrato ao concreto. Superar o caráter abstrato da expressão fática. O pensador retorna à forma empírica de onde partiu. A teoria nada produz, mas reproduz o movimento do objeto real. (NETTO, 2013, s. p.)

O que interessa a Brecht é deslocar-se do imediato e revelar os processos, não só sinalizados pelo fato, mas contidos nele, no fato revisto de diversos ângulos em sua movimentação, recolocado como acontecimento que, a partir da pausa e da ruptura no contínuo da linguagem, da narrativa e da história, a partir da suspensão própria do pensamento crítico, torna-se inteligível e aberto à transformação, nesse *tempo-agora* conforme visto (e desejado) por Benjamin.

A visão complexa da história compartilhada pelos dois autores requer formas de expressão igualmente complexas, capazes de expor as redes de relações que permeiam os fatos. A concepção de *história aberta* de Benjamin, além de remeter à não linearidade, apresenta-nos a simultaneidade, a polifonia e o fragmentário como categorias da História. É o movimento de múltiplas conexões e intensidades próprio do pensamento humano ganhando forma estética, um pensamento associativo que vai desmontar para remontar – e assim mostrar. E esse instante em que se vê (*além*) é o tempo que o relógio não é capaz de expressar, um golpe na linguagem ordenada, no pensamento natural, automático. É preciso lembrar que, para Benjamin, o inferno é a repetição do mesmo, do que já existe, seja no contínuo da História, seja no trabalho repetitivo e alienado do operário, seja na cultura. Narrativas antilineares são capazes de interromper e descontinuar. Ou seja, como diz Benjamin, capazes de “escovar a história a contrapelo” e “explodir o contínuo da história”. Brecht, por sua vez, diz que: “A exposição da história e sua

comunicação por meios ajustados de distanciamento constituem a tarefa principal do teatro” (1967, p. 216). Certamente, expor a história para descontinuí-la.

A complexa técnica desenvolvida por Brecht não trabalha com a exposição dos fatos de forma simples. Muito pelo contrário: “Renunciava assim ao valor discursivo, dedutivo ou demonstrativo da exposição – quando expor significa explicar, elucidar, narrar em boa ordem – para desenvolver mais livremente o valor icônico, tabular e mostrativo” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 28). Mostrar será desmontar, desconstruir, e depois remontar em imagens dialéticas. Será preciso que as realidades veladas pela aparência apareçam, e para ver, há que tomar distância.

Distanciar é demonstrar desmontando as relações de coisas mostradas juntas e agrupadas segundo suas diferenças. Não há distanciamento sem trabalho de montagem, que é a dialética da desmontagem e da remontagem, da decomposição e da recomposição de toda coisa. Mas, ao mesmo tempo, esse conhecimento por montagem será também *conhecimento por estranheza*. Brecht o assume, exigindo abertamente que o exercício da razão não seja ofuscado, mas, ao contrário, incitado, reiniciado por tal “estranhamento” das coisas. (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 65)

O movimento de distanciar-se ou de distanciar algo é uma tomada de posição. Ganhar perspectiva. Diz Didi-Huberman: “Eis que *tomar posição* equivale, na heurística brechtiana da exposição histórica, a *tomar conhecimento*” (2017, p. 59). O passo dado para se afastar já é conhecimento. Conhecer, para transformar. Conhecer já transformando aquilo que se mostra, com a construção da imagem dialética de redistribuição e remontagem. Nas palavras de Blanchot: “A imagem capaz de efeito de estranheza realiza uma espécie de experiência, mostrando-nos que as coisas talvez não sejam o que elas são, que depende de nós vê-las diferentemente, e por essa abertura torná-las imaginariamente outras, depois, realmente outras” (apud DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 70). Brecht sabia bem que a encenação é imaginação; defendia desidentificar (no sentido de não criar identidade) pessoas e personagens, atores e personagens, representação e realidade, rompendo de vez com a ilusão,¹³ justamente para, por procedimento teatral, depois de tornar o fato outro, assim o revelando, de forma imaginária, chegar à forma real. Trata-se de abrir para intervir, mas não se trata de impor definições, de esgotar interpretações, chegar a um pensamento final.

Didi-Huberman retoma mais uma vez Benjamin para qualificar essa tomada de posição:

¹³ Ver, por exemplo, BRECHT, 1967, p. 205.

a montagem procede desobstruindo, isto é, criando vazios, suspenses, intervalos que funcionarão como outras tantas vias abertas, caminhos para uma nova maneira de pensar a história dos homens e a disposição das coisas. Ali onde o *partido* impõe a condição preliminar de uma *partida* em detrimento das outras, a *posição* supõe uma copresença eficaz e conflituosa, uma dialética das *multiplicidades* entre si. Eis por que, diz Benjamin, pode-se tomar posição e dar a pensar de maneira inédita, sem ter, previamente, “nenhuma ideia em mente”. É a nova posição recíproca dos elementos da montagem que transforma as coisas, e é a própria transformação que põe em ação um pensamento novo. Esse pensamento corta, desloca, surpreende, mas não toma nenhum partido definitivo, na medida mesmo de sua natureza experimental e provisória, na medida em que, nascido de uma pura transformação tópica, ele se sabe recombinação, ele próprio modificável, sempre em movimento e a caminho, “sempre na encruzilhada dos caminhos”. (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 113-114)

A obra de Brecht analisada pelo autor é a *Kriegsfibel*,¹⁴ sem tradução para o português, que em tradução livre seria *ABC da Guerra*, ou *Abecedário da Guerra*. Trata-se de uma montagem (mais literalmente, digamos assim), de imagens recortadas de jornais, fotografias, poemas, epígrafes (sendo cada página uma montagem, colagem, composição, combinando e/ou opondo os elementos), publicada em 1954. Entendo, entretanto, que as reflexões de Didi-Huberman aqui reproduzidas são absolutamente compatíveis com a análise das imagens teatrais dialéticas que Brecht construiu ao longo de sua obra – e, como veremos, com o que produziu também Enrique Buenaventura. Atuando como dramaturgo e diretor, Brecht montou espetáculos desenvolvendo o procedimento de desmontar, remontar, dispor e redispôr as coisas, os fatos, a história, o que se verifica em suas próprias reflexões. Parece-me, finalmente, que a análise de Didi-Huberman é fundamental para entender esse grande ponto de encontro entre Benjamin e Brecht, onde incluo Buenaventura: “A montagem enquanto tomada de posição ao mesmo tempo tópica e política, a montagem enquanto recomposição das forças nos ofereceria assim uma *imagem do tempo* que faz explodir a narrativa da história e a disposição das coisas” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 118).

Quando Enrique Buenaventura nasceu, na Colômbia, muito longe e diferente da Alemanha, em 1925, Brecht estava trabalhando na montagem de *Um homem é um homem*;¹⁵ em 1940, quando Benjamin escreveu as teses *Sobre o conceito de história* e morreu, Buenaventura entrava na universidade. Quando Brecht faleceu, em 1956, Buenaventura trabalhava na primeira versão, das pelo menos cinco que teve, de *En la diestra de dios padre* (ou *A la diestra...; À direita de deus pai*; em tradução livre), uma de suas obras mais conhecidas

¹⁴ Cf. BRECHT, 2015.

¹⁵ Esta é, por acaso, a primeira peça sua que conheci, e que ainda considero uma das mais importantes.

(cf. BENJAMIN, 2017, p. 141; JARAMILLO, 2002, f. 1; e BUENAVENTURA, 1963), e a primeira de sua autoria (que não adaptada de outro texto de outro autor). *La diestra* só estreou em 1958, e suas versões datam desse ano até 1984, segundo Doménici (2018b, p. 99). O *maestro* relata:

na literatura popular, encontramos a obra de um grande escritor dos fins do último século: Tomás Carrasquilla. Escolhemos o seu conto mais conhecido e o mais ligado à tradição popular: “À direita de Deus”, o transformamos em peça, nos moldes ocidentais. Constituiu uma verdadeira bomba no II Festival de Teatro, em Bogotá. Levamos todos os prêmios, e a crítica celebrou unanimemente o nascimento de um teatro nacional. Mas sentíamos que podíamos ir mais longe. Foi então que descobrimos Brecht; aqui tudo nos chega com anos de atraso. Pareceu-nos que a forma usada por Brecht estava muito próxima do que procurávamos. Escrevemos, então, uma segunda versão de *À direita de Deus*. (BUENAVENTURA, 2006 [1967], p. 116)

A essa altura, Buenaventura se familiariza com o trabalho de Brecht, e a obra vem a se tornar uma referência no trabalho de experimentação do grupo. Seu texto intitulado “De Stanislavski a Brecht”, por exemplo, é de 1958, e diz: “Stanislavski fecha o ciclo burguês, enquanto Brecht abre o ciclo contemporâneo e futuro” (BUENAVENTURA, 1992, p. 202; tradução minha).¹⁶ Em seguida, Buenaventura esteve uma temporada na França (entre 1960 e 1961), conheceu o Berliner Ensemble na Alemanha, aprofundou os estudos de Brecht.

Quando regresssei, a influência de Brecht aprofundou-se. Brecht representava para mim, como escritor, simultaneamente um estímulo e um entrave. [...] esse fenômeno marcou a maioria dos escritores da minha geração na América Latina. A necessidade urgente de um teatro ao mesmo tempo “útil” e esteticamente válido conduzia-nos inevitavelmente a Brecht. A resistência tenaz de Brecht, que escreveu as suas melhores obras no exílio, e num momento em que o mundo atravessava a sua mais sombria aventura, é para nós um exemplo. Não somos nós também uns exilados, embora no nosso próprio país? O cidadão de um país colonial é um exilado em seu país, pois as formas predominantes de cultura foram importadas e impostas. (BUENAVENTURA, 2006 [1967], p. 117-118)

Já pontuando diferenças e semelhanças, Buenaventura assume sua posição ao lado de Brecht e começa a difundir o pensamento deste, além de produzir suas próprias sínteses: “Não nos emocionamos diante de um quadro de Picasso ou com a música de Stravinsky pela

¹⁶ Texto original: “Stanislavski cierra el ciclo burgués, mientras Brecht abre el ciclo contemporáneo y futuro.”

semelhança dessas obras com a realidade, mas pelas ideias, imagens, juízos e raciocínios que elas provocam em nós sobre a realidade” (ibid., p. 204; tradução minha).¹⁷

Como veremos ao longo desta tese, o contato com Brecht, ou a influência de Brecht, não resultou, para Buenaventura (nem para nenhum dos artistas e grupos aqui mencionados), em cópia, em aderência e reprodução do método de trabalho ou das peças do dramaturgo alemão: “devemos assimilá-lo, conservando uma posição independente e crítica” (BUENAVENTURA, 2006 [1967], p. 118). Buenaventura relata ainda como foi desastroso tentar copiá-lo, quando fizeram a segunda versão de *À direita de Deus Pai*, e conclui: “Fugindo à influência de Brecht para encontrarmos a nós mesmos, estávamos na terceira versão mais próximos de Brecht do que na segunda” (ibid., p. 119).

A recepção de Brecht na América Latina se dá num contexto social de lutas e organização dos trabalhadores (e especificamente trabalhadores da cultura, fazedores de arte) que já partia de uma busca por valorização (e talvez redescoberta, reconstrução) da própria cultura, em reação à dominação cultural advinda da colonização e do novo imperialismo norte-americano, contra a desigualdade e a opressão social vivida aqui – contexto bastante diferente do de Brecht, que aporta outras questões. Entretanto, junto a este contexto, o reconhecimento da importância de Brecht, de sua originalidade e necessária contribuição à arte política, revolucionária ou de intervenção social, gerou o desenvolvimento, na América Latina, de duas linhas de atuação, que de forma geral podemos designar como: 1) a estruturação dialética das obras criadas; 2) a formulação de métodos de criação coletiva. A “influência” de Brecht recairá sobretudo no que se conhece como teatro de grupo, e principalmente no teatro de grupo com produção autoral. O que organizo em duas “linhas”, Marília Carbonari descreve em três pilares:

Esse movimento [*de construção do teatro de grupo, do teatro independente*] decorrente de um processo social de organização dos trabalhadores que se desenhava desde a década de 20, transformou a prática do teatro latino-americano a partir de três pilares fundamentais: a criação coletiva como método de trabalho [...]; a discussão da realidade latino-americana a partir da exposição dos processos históricos, políticos, econômicos e sociais [...]; a construção de uma dramaturgia própria partindo da presença do dramaturgo na sala de ensaio. (CARBONARI, 2014, p. 12)

Essas duas linhas, ou três pilares, referem-se ao mesmo conteúdo, como se verá ao longo da tese, que o expõe e relaciona, a partir do trabalho de Buenaventura. Em suma, foi preciso

¹⁷ Texto original: “No nos emocionamos ante un cuadro de Picasso o con la música de Stravinsky por la semejanza de esas obras con la realidad, sino por las ideas, imágenes, juicios y razonamientos que ellas provocan en nosotros sobre la realidad”.

desenvolver obras que respondessem à nossa realidade; e, para que respondessem, era preciso que fossem dialéticas: partissem da realidade e, constituídas numa forma transformadora, pudessem voltar à realidade provocando a sua transformação. Isso significou alterar o método de trabalho criativo, coletivizando e horizontalizando os processos, permitindo que a realidade viesse para a sala de ensaio de outra forma, mudando o papel do dramaturgo, do diretor, dos atores e do público (em relação ao drama burguês e ao teatro comercial). Torna-se inevitável concluir que é preciso uma dramaturgia própria para produzir essa obra dialética, e sua temática (a realidade material) se traduzirá na exposição dos processos históricos que, como veremos, quase sempre remeterão ao violento processo da colonização.

A “estruturação dialética” das obras passa pela construção de imagens dialéticas, no sentido que Didi-Huberman dá à imagem. Para o autor, a imagem é

uma cauda visual do tempo remoto que ela quis tocar, mas também de outros tempos suplementares, heterocronias e heterotopias que, como arte da memória, ela não pode deixar de condensar, como cinza que é, porém, misturada a partir de várias fogueiras. A imagem queima, conclui Didi-Huberman, e ela queima pelo real que aproxima; pelo desejo que a anima; pela intencionalidade que a estrutura; pela urgência que manifesta; pela destruição que a ameaça; pela potência deslanchada pela sua própria ardência; por seu movimento intempestivo; por sua ousadia; pela dor da qual provém; ela queima, enfim, pela memória. Memória. Negação da loucura. (ANTELO, 2018, p. 21)

Mais uma vez, Didi-Huberman está tratando de imagens físicas, visuais, como a fotografia, mas podemos estender sua concepção à imagem cênica ou literária. Seja no teatro, seja na literatura, ou em tantas outras possibilidades de expressões artísticas, a imagem dialética se construirá com algum grau de montagem e talvez remontagem.

As noções de memória, montagem e dialética estão aí para indicar que as imagens não são imediatas, nem fáceis de compreender. Além disso, elas não estão sequer “no presente” como se costuma crer de forma espontânea. E é exatamente porque as imagens não estão no presente que elas são capazes de fazer visíveis relações temporais mais complexas que implicam a *memória da história*. Gilles Deleuze o dirá mais tarde, a seu modo: “parece-me evidente que a imagem não se encontra no presente. (...) A imagem em si é um conjunto de relações de tempo do qual o presente apenas deriva, seja como mínimo comum múltiplo, seja como mínimo comum divisor. As relações de tempo nunca se veem na percepção ordinária, mas sim na imagem, se ela for criadora. Ela transforma em sensíveis, visíveis, as relações de tempo irredutíveis ao presente”. (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 41)

O trabalho de Buenaventura será permeado por essas imagens, pelas relações de tempo irredutíveis ao presente, pela ousadia da memória. O resultado da relação com Brecht é uma forma concreta de representação da realidade (a sua realidade, não a de Brecht), combinada com a mais alta imaginação literária, que provoca o público. Os grandes eventos históricos e os detalhes mais sutis se interligam em relações complexas que revelam e questionam o mundo “tal como este se transforma”. Enfim, um trabalho que consiste em perseguir a criação da “imagem do tempo”, dela extrair conhecimento, dela intervir, dela romper a narrativa da história e a própria continuação da história.

Quanto à “segunda linha” que expus, é preciso dizer que, na minha opinião, a *criação coletiva* vai além de Brecht, é uma volta acima na espiral dialética, é o desenvolvimento do que Brecht semeia, mas é também a sua superação. Não que isto seja melhor ou superior, não que só possa ser bom ou dialético o que for de criação coletiva; tentemos nos afastar dessas dicotomias simplistas e nos ater às razões e características da criação coletiva, que, ao reestruturar o método de trabalho no teatro, abre um mundo de possibilidades que antes não estavam postas. Foram formulados diversos métodos de criação coletiva na América Latina, sobre os quais não discorrerei, mas pontuo como são todos importantes e produtos verdadeiros do trabalho continuado de grupos comprometidos com a arte de qualidade social.

No caso de Buenaventura e do TEC, houve um comprometimento ímpar em relação a não só alterar a relação diretor-ator, tornando o ator também diretor e criador, como oferecendo ao público essa condição de transformar a obra, assim como se pretendia que por ela fosse transformado. Por isso as versões das peças, peças que se transformaram em outras, que eram adaptações de um texto e acabaram se tornando autorais. Essas mudanças estão recheadas de público, de debate com o público, de escuta.

A constituição dessa cultura é necessariamente um processo combatente e polêmico que inclui nosso trabalho artístico e a relação desse trabalho com o público. Com o público construímos as obras e as transformamos porque com ele construímos essa cultura. Resumindo: consideramos nossos espetáculos aportes discutíveis e discutidos para a construção de uma cultura de libertação e não uma cultura de repetição e de divulgação. (BUENAVENTURA apud CARBONARI, 2014, p. 22)

Outro ponto importante é que o próprio método do TEC não surgiu em determinado momento e assim ficou. Desenvolveu-se em trabalho de continuidade e experimentação, reflexão, levando um tempo para consolidar-se e sofrendo alterações. Podemos, entretanto, acessá-lo como ficou, digamos, “anotado” por Enrique Buenaventura e Jacqueline Vidal, em

“Notas para um método de criação coletiva”, publicado em português pela *Revista Camarim* (BUENAVENTURA e VIDAL, 2006). Ou, como explorado detalhadamente por Marília Carbonari (2014), em *A direção teatral e o método de criação coletiva de Enrique Buenaventura no TEC (Teatro Experimental de Cali)*.¹⁸

Aproveito ainda a sistematização de Beatriz Rizk (1991, especificamente em “El método TEC”, p. 108-118), para apresentá-lo em suas cinco etapas (trazendo também o que está em Buenaventura e Vidal com outra disposição). A primeira é a *pesquisa (ou investigação) e elaboração do texto*, também chamada de trabalho de mesa: selecionar um tema, separar comissões de pesquisa entre os atores, buscar materiais referentes ao tema. Buenaventura chama o primeiro texto que sai dessa etapa de “estrutura profunda”. Trata-se de um primeiro nível de análise, elabora-se a “fábula”, que “estabelece as relações entre o tema desenvolvido no texto e os conflitos sociais dentro dos quais o texto se inscreve. [...] organiza os fatos *fundamentais, determinantes*, de maneira linear, indo das causas às consequências” (BUENAVENTURA e VIDAL, 2006, p. 31). O objetivo é encontrar as forças sociais em conflito e a causa por que lutam.

A segunda etapa, a *divisão do texto*: estabelecer a trama, o conflito central, as forças em conflito, os acontecimentos, e finalmente dividi-lo em “sequências” (compostas por situações), “situações” (compostas por ações) e “ações” (unidades básicas do conflito, motivadas pela motivação da situação).

A ação é a unidade básica do conflito e pode conter mais de um conflito, mas também é determinada pela motivação. Se esta mudar, a ação muda. A situação, por sua vez, é “um momento da correlação de forças” que varia quando estas se transformam. As sequências, por sua vez, vão “desenvolvendo alternadamente as contradições internas das forças em conflito”, ou seja, as motivações, até chegar ao enfrentamento direto destas. (RIZK, 1991, p. 113)¹⁹

Parte-se, então, à etapa da *improvisação*, que configura um segundo nível de análise. A partir de uma analogia, que abarque a contradição que a cena contém, improvisa-se um conflito concreto, buscando uma alternativa. Podem ser formuladas várias analogias a fim de se chegar ao conflito. As analogias podem surgir de experiências vividas pelo ator. Dividem-se os atores

¹⁸ Recomendo fortemente a leitura dessas obras, para a compreensão do método de trabalho do TEC, uma vez que o que se expõe em seguida são apenas linhas gerais.

¹⁹ Texto original: “La acción es la unidad básica del conflicto y puede contener más de un conflicto pero está también determinada por la motivación. Si esta cambia, la acción cambia. La situación, por su parte, es ‘un momento de la correlación de fuerzas’ que varía cuando estas se transforman. Las secuencias, a su vez, van ‘desarrollando alternativamente las contradicciones internas de las fuerzas en pugna’, o sea las motivaciones, hasta llegar al enfrentamiento directo de las mismas.”

em equipes que apresentam seu trabalho umas às outras. Confronta-se o conteúdo latente e o conteúdo manifesto do texto. O grupo trabalha também com o “estímulo”, a base da interpretação, aquilo que leva o ator a criar, em vez de cair em respostas prontas. Diferentes imagens resultam das improvisações. E as alternativas que surgem são chamadas de “núcleos”. Nesse ponto, “o que o método busca é, justamente, criticar mediante a análise todas as concepções prévias, evitar, até onde for possível, que a ideologia se deslize na montagem e que o espetáculo seja uma ilustração de nossa ideologia” (BUENAVENTURA e VIDAL, 2006, p. 33). O núcleo é uma formulação crítica.

A quarta etapa é a da *montagem*: o texto é reelaborado a partir dos núcleos (alternativas) que foram construídos, e pode ser que haja uma mudança radical do que se tinha imaginado inicialmente como obra. Finalmente, a quinta e última etapa, *a apresentação ao público*, que devolve mais uma crítica, mais respostas, e provoca a construção de novas versões da obra.

Os textos do TEC se propõem a ser, após esse longo processo de composição, dotados de polissemia, ricos em pluralidade.

Não confundamos polissemia com vaguidão ou ambiguidade. A polissemia se refere à complexidade, à riqueza do texto. A simplificação de um texto, obrigá-lo a significar uma só coisa, aquela que nos interesse que signifique em um dado momento, é uma falsificação do texto. É liberando toda a polissemia, toda a riqueza do texto, que podemos descobrir de que maneira o texto incide sobre a realidade em que vivemos e qual pode ser nossa verdadeira relação com esse texto.

Por outra parte, o público ao qual queremos chegar, o público que pode mudar a sociedade, merece ser tratado como um conjunto de indivíduos pensantes. Não podemos escolher por ele o significado “único”. O método nos ajuda a descobrir uma verdade no texto e uma verdade em nós mesmos. Assumimos a responsabilidade, as consequências dessa verdade, mas não somos nem seus guardiões nem seus inquisidores. Somos seus libertadores. (BUENAVENTURA e VIDAL, 2006, p. 42)

Explorar um tema, montar uma obra de teatro, estilhaçar a história, revelar seus processos, debater, rever, jamais esgotar um tema. Assim Buenaventura desenvolveu seu fazer teatral, produzindo obras tão verdadeiras, que queimam, como coloca Didi-Huberman (2017, p. 47): “Saber olhar uma imagem seria, de certo modo, tornar-se capaz de discernir *onde ela queima*, onde sua eventual beleza reserva o lugar de um “signo secreto”, de uma crise inquieta, de um sintoma. Onde a cinza não esfriou”. Buenaventura *é fogo*.

2 DIALÉTICA EM TERRITÓRIO LATINO: ENRIQUE BUENAVENTURA E O NOVO TEATRO COLOMBIANO

Arte verdadeira, que não se contenta com variações sobre modelos prontos, mas se esforça por dar uma expressão às necessidades interiores do homem e da humanidade de hoje

Breton e Trotsky

Uma ligeira observação das referências deste trabalho revela o fato de que praticamente não há no Brasil fortuna crítica sobre este tema. O que se conseguiu produzir de crítica no país, seja na área das artes cênicas, da comunicação ou dos estudos literários, ou outros interdisciplinares, sobre o teatro de pretensões políticas e sociais feito da América Latina na segunda metade do século XX, se restringe a estudos sobre o Brasil, sobre Brecht e sobre a influência de Brecht no Brasil, e ainda algo sobre o Teatro do Oprimido. Entretanto, esse teatro político brasileiro, quando sofria os desmandos de uma ditadura civil-militar, estabeleceu relações e influências com grupos como os colombianos, participando de uma rede internacional (e principalmente latino-americana) de grupos e artistas interessados em construir uma nova forma de fazer arte e teatro, praticando e inventando alternativas de organização e sobrevivência, intercambiando culturas e resistências. Por exemplo, além de percorrer outros tantos países, Enrique Buenaventura esteve no Brasil durante uma temporada (1952-1953), morou em Recife, trabalhou com Ariano Suassuna e Hermilo Barba Filho, conheceu o Candomblé e estudou os rituais afro-brasileiros na Bahia (cf. RIZK, 2008; e JARAMILLO, 1992); Augusto Boal, por sua vez, participou do I Festival de Manizales, ocorrido em 1968, proferindo uma conferência memorável (cf. FESTIVAL LATINOAMERICANO DE TEATRO, 1995), e o Teatro do Oprimido, conhecido no mundo inteiro, continua sendo referência em escolas de teatro da Colômbia (cf. ARÉVALO IBAÑEZ, 2014) – provavelmente mais que no Brasil.

Os grupos teatrais que se formaram no Brasil entre os anos 1960 e 1980, com a perspectiva do teatro popular, independente e crítico, que inclusive lutaram contra a censura e a perseguição, estabeleceram aproximações com o TEC e outros grupos, não só nas motivações e lutas, mas também na busca de formas de criação coletiva, ou seja, de estéticas e métodos que dessem conta do conteúdo de suas ideias (cf. I ENCONTRO DE TEATRO INDEPENDENTE, 2018 [1978]). A Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveis, de Porto Alegre, é um exemplo

notável disso, com trabalho consolidado e em plena atividade, desde 1978 (cf. HAAS, 2017); ou o Tá Na Rua, desde 1980, e o Centro de Teatro do Oprimido, desde 1986, ambos do Rio de Janeiro. Do período anterior à ditadura civil-militar, segue existindo o Teatro Oficina, de São Paulo, fundado em 1958.

É preciso falar da importância de manter o diálogo com outras produções acadêmicas sobre o tema no Brasil, ainda que sejam reduzidíssimas em número. Nesse sentido, relacionadas a resistência e criação coletiva, cito Marta Haas (2017), que defendeu a dissertação intitulada *Práticas de resistência nas ações artístico-pedagógicas dos grupos Yuyachkani (Peru) e Ói nós aqui traveiz (Brasil)*, e, especialmente, Marília Carbonari, que foi a única pesquisadora brasileira de que tive notícias quando cheguei ao TEC. Hoje professora da UFSC, fez um estudo comparativo entre peças mais recentes, uma do TEC e uma da Companhia do Latão (São Paulo), além de ter publicado sobre o método de trabalho do grupo colombiano (cf. CARBONARI, 2006 e 2014). A autora comenta os tantos paralelos que temos a estabelecer e sobre os quais refletir na América Latina:

É intrigante e revelador pensar como dois grupos de teatro latino-americanos, em diferentes países e em diferentes épocas, utilizam recursos dramaturgicos e um processo de criação coletiva parecidos para representar aspectos importantes do cotidiano de um povo ligado pela história do colonialismo e pela guerra imperialista explícita ou acobertada. (CARBONARI, 2006, p. 104)

Já Marta Haas coloca que “é no encontro com o coletivo que o processo de ação sobre si se revela formador de novas subjetividades”, e que as “distintas práticas de resistência [...] se revelam como práticas que propõem subjetividades micropolíticas, de contraposição à macropolítica instituída e que promovem saberes e formas de viver diferentes, que se lançam a um futuro ainda sem forma” (HAAS, 2017. p. 27-28). São justamente esses saberes e formas de viver com os olhos no futuro incógnito que mobilizam os atores políticos envolvidos na arte e na cultura de intervenção social; pelas vozes desses autores-atores-criadores, evidencia-se a relação subjetividade-coletividade-sociedade que aí se estabelece, ganhando força de arte política.

Em que pesem tais diálogos, trânsitos e características comuns, muito pouco se publicou ou traduziu no Brasil sobre o TEC, ou suas obras originais, ou algo da produção ensaística de Buenaventura. Além disso, a fortuna crítica e as peças e ensaios mencionados, em sua esmagadora maioria, não estão disponíveis em versões digitais ou digitalizadas, nem se

encontram nas livrarias brasileiras, tampouco em nossas bibliotecas, dificultando o acesso e as pesquisas sobre o tema.

A obra teórica mais importante que se encontra no Brasil, e primeira pela qual tive acesso ao Novo Teatro Colombiano e ao que se passava na cena teatral vizinha, foi *Teoria e prática do teatro*, de Santiago García (1988), com introdução de Fernando Peixoto (quem tive o prazer de conhecer, mais de 20 anos atrás, palestrando na qualidade de especialista em Teatro Épico). Acabei chegando a Enrique Buenaventura, por sugestão do prof. Sérgio de Carvalho, da USP, também diretor da Companhia do Latão, e abriu-se um universo a ser estudado.

A lacuna é evidente, assim como a necessidade de desenvolver estudos na área, não só porque desconhecer nossa própria cultura e história é uma forma de miséria, mas também porque artistas e intelectuais continuam se questionando sobre estratégias artísticas, culturais e populares de resistência e transformação social, necessitando saber mais sobre essas produções e experiências, numa realidade a enfrentar que se renova em formas de violência, opressão e autoritarismo, no Brasil e no restante da América Latina e do Caribe. Urge que os estudos literários ganhem expansão de seus horizontes para as salas de teatro, para o teatro nas ruas, para os movimentos sociais, para os textos redigidos dialeticamente a muitas mãos, para a luta pelo direito à história, “porque a história só se faz contando” (FAYE, 1972, p. 9).²⁰

O que se verá no contar de histórias das obras do Novo Teatro Colombiano é a busca por “descontinuar” a história, que impõe a necessidade de construção de “outra” narrativa. Não por acaso, o que vai se desenvolver nesses grupos de teatro é um trabalho sobretudo autoral, além de centrado na criação coletiva (ainda que os métodos variem muito).

Santiago García, fundador do La Candelaria, coloca que a proposta de trabalho do grupo, para a montagem de uma peça, deve vir “da própria realidade circundante e dentro da qual se movimenta o grupo. Daí a importância de que os integrantes estejam ativamente interessados na realidade política e social do país. Isto é, a importância de uma praxe política” (GARCÍA, 1988, p. 27). Enrique Buenaventura, fundador do TEC, coloca que “um ator dos nossos [...] está sempre perguntando pelo conflito social no qual estão metidos os personagens. Enquanto não sente esse conflito, não sente a energia que lhe permite atuar” (BUENAVENTURA, 2013, p. 98; tradução minha).²¹

²⁰ Texto original: “parce que l’histoire ne se fait qu’en se racontant.”

²¹ Texto original: “un actor de los nuestros está siempre preguntando por el conflicto social en lo cual están metidos los personajes. Mientras no siente ese conflicto no siente la corriente de energía que le permite actuar.”

O teatro de grupo que se desenvolveu na Colômbia reuniu artistas preocupados em intervir em suas comunidades e na sociedade em geral, a partir da produção artística. O chamado Novo Teatro Colombiano mostrou-se um “momento” de destaque na literatura dramática destas terras, reverberando em diversos países da América Latina.

O Teatro na Colômbia alcançou seu auge na década de 1970, época em que conseguiu ocupar uma posição hegemônica no âmbito latino-americano. Tornando a criação coletiva própria do método e da ideologia do trabalho teatral, o Novo Teatro Colombiano não só se integrou a um movimento de tipo continental como também se colocou em sua vanguarda. [...] Entre 1975 e 1978, o Novo Teatro Colombiano ocupou assim uma posição privilegiada na América Latina. (ANTEI, 1989, p. 169; tradução minha)²²

O Novo Teatro Colombiano significou uma movimentação no sentido da construção de uma cultura de libertação e de intervenção social, sem dúvida sob influência do teatro dialético e épico de Bertolt Brecht e do movimento marxista, mas com muita originalidade e “pé no chão”, no seu próprio chão. Nasce de uma pergunta fundamental, que aparece como “preocupação constante, crítica e autocrítica, e dentro da práxis dialética que exige que todo questionamento do trabalho teatral se resolva sobre e a partir da cena: que tipo de teatro devemos fazer?” (VÁSQUEZ ZAWADSKI, 1992, p. 15; tradução minha).²³ Quanto às riquíssimas respostas que os principais ícones do teatro colombiano – objetivamente, Enrique Buenaventura e o Teatro Experimental de Cali, assim como Santiago García e o La Candelaria – deram naquele momento a essa pergunta, impressionantemente, pouco (ou quase nada) se sabe no Brasil, como já comentado.

É verdade que a literatura colombiana ofereceu Gabriel García Márquez à América Latina e ao mundo, autor que começa suas atividades nos anos 1950, enquanto o país vive um “despertar nacional” de consciência social e de uma atividade crítica, comprometida politicamente, que não poderia deixar de suscitar resposta no campo artístico. O processo se liga intimamente à pungente necessidade de emancipação cultural, de uma nação, que como a brasileira, esteve sempre sob a tutela de um ou outro dominador econômico externo.

²² Texto original: “El Teatro en Colombia alcanzó su auge en la década de los setenta, época en la que logró ocupar una posición hegemónica a nivel latinoamericano. Haciendo propia la creación colectiva como método e ideología del trabajo teatral, el Nuevo Teatro Colombiano no sólo se integró a un movimiento de tipo continental sino que se colocó en su vanguardia. [...] Entre 1975 y 1978, El Nuevo Teatro Colombiano ocupó así una posición privilegiada en Latinoamérica.”

²³ Texto original: “preocupación constante, crítica y autocrítica, y dentro de una praxis dialéctica que exige que todo cuestionamiento del trabajo teatral se resuelva sobre y a partir de la escena: ¿qué tipo de teatro debemos hacer?”

Surgem e se difundem romances a partir da urgência comunicativa e, em certos casos, urgência de incidir diretamente na realidade. Esse período é conhecido na história colombiana como “anos da violência”, ou simplesmente “A Violência” – que vai pelo menos de 1948, quando é assassinado o candidato à presidência Jorge Eliécer Gaitán, um progressista, a 1958 (há historiadores que datam de 1944 a 1966). Giorgio Antei coloca que “o romance, mais que o teatro, manifestou a consciência de si, e que a produção de arte e de cultura é idêntica à fundamentação da consciência”, concluindo que “em breve, as tensões sociais e as tensões criativas alcançaram fundir-se e engendrar um novo paradigma narrativo” (ANTEI, 1989, p. 164; tradução minha).²⁴ Entender esse *novo paradigma narrativo* é fundamental para compreender o que se seguiu, em termos de dramaturgia crítica na Colômbia e na América Latina, assim como o contexto em que, neste continente, vem se fazendo política e arte desde então. A história da Colômbia, infelizmente, coleciona períodos de violência e conflitos, assim como o Novo Teatro Colombiano coleciona maneiras de narrá-los e enfrentá-los.

2.1 A influência de Brecht

O teatro latino-americano, ainda mais que a literatura, levou muito tempo para instituir-se como tal, ou seja, para deixar de ser espelho ou extensão do que se fazia na Europa e ganhar contornos próprios. O chamado Novo Teatro Colombiano, no país vizinho, é um marco dessa fundação. Começa a nascer na década de 1950 e atinge seu auge nos anos 1970. Num dos países mais conflituosos de nosso continente, esse processo se desenvolveu a partir de várias rupturas, no campo da arte e da sociedade. Por um lado, voltar-se para a própria realidade, de ex-colônia (nem tão independente assim), desvencilhando-se do referencial cultural eurocêntrico e da prática de apenas remontar obras importadas, revendo, inclusive, o discurso histórico oficial; por outro, identificar que era preciso desenvolver um teatro que saísse do paradigma do drama burguês, pesquisar outra estética, encontrar novas técnicas, relacionar-se com outro público e de outra maneira. Na Colômbia, a formação de um teatro autenticamente nacional se deu pelo desenvolvimento de um teatro declaradamente político, rompendo com o teatro comercial, de puro entretenimento, e embarcando na arte da intervenção social, dentro e fora de cena.

²⁴ Texto original: “La novela, más que el teatro, puso de manifiesto que la conciencia de la historia es igual a la conciencia de si, y que la producción de arte y de cultura es idéntica a la fundamentación de la conciencia. En breve, las tensiones sociales y las tensiones creativas lograron fundirse y engendrar un nuevo paradigma narrativo.”

Dois grupos de teatro, dirigidos por dois grandes artistas (encenadores, dramaturgos, um também ator, o outro também poeta e pintor), despontaram na cena colombiana: o La Candelaria (de 1966), em Bogotá, fundado por Santiago García, e o Teatro Experimental de Cáli, conhecido por TEC (que começou a se organizar em 1955, mas só em 1965 passa a ter esse nome e configuração), fundado por Enrique Buenaventura. Os dois continuam em atividade, mais de 50 ou 60 anos depois, ainda que já tenham perdido seus *maestros*, como são chamados García e Buenaventura. O trabalho que desenvolveram não foi exatamente igual, mas é possível identificar pontos em comum que merecem atenção, por seu caráter estruturante do que identificamos como Novo Teatro Colombiano, e também pela presença que imprimem num quadro mais geral, o do teatro político latino-americano.

Antes de tudo, destaca-se a influência que Bertolt Brecht exerceu sobre aqueles que, identificando que o drama burguês não lhes servia, estavam se perguntando sobre “que tipo de teatro fazer?”, na América Latina, e “para quem?”, da metade do século XX em diante. Não por acaso, percebendo a necessidade de provocar tomadas de posição (cf. DIDI-HUBERMAN, 2017), o Novo Teatro Colombiano vai se dedicando cada vez mais a temas sociais, às vezes mais imediatos, às vezes mais passados, mas certamente enraizados em histórias mal contadas, que soam no presente e remontam até a colonização, obrigando a pensar afinal quem somos e por quê, não individual e subjetivamente, mas coletivamente.

Segundo Santiago García,

Um mundo transformável, e uma realidade de relações sociais em que o destino e o inexorável foram substituídos pelas possibilidades de mudança que o homem pode fazer. [...] Este era precisamente o ensinamento mais importante que havíamos podido desenvolver, com um método de criação a partir das reflexões de Brecht, sobre a arte da representação teatral. Encontramos ou descobrimos nossa própria leitura e aplicação do efeito de distanciamento que tanto tirava o sono dos seguidores teóricos de Brecht. (GARCÍA, 2002, p. 144-145)

A influência de Brecht, inegável e importantíssima, não resultará, portanto, em cópia. Suas formulações teóricas e técnicas vão animar novas formulações em nosso continente, sobretudo a inovação da criação coletiva como método de trabalho. Na Colômbia, o Novo Teatro Colombiano, político e não comercial, será surpreendentemente o que poderíamos chamar de “cânone”, diferentemente de, por exemplo, o Teatro do Oprimido de Augusto Boal no Brasil, que será visto à margem e muitas vezes encontra-se fora dos currículos que formam atores e diretores nas universidades brasileiras ou cursos técnicos.

Contribuíram para isso também as conquistas materiais, uma vez que na Colômbia os grupos conseguiram se estruturar com sedes, direitos trabalhistas e subsídios públicos, levando o movimento a crescer e se expandir no país. Fora dos palcos, os artistas lutaram por essas condições, e lutaram também por democracia, contra o autoritarismo e a violência que abordaram em suas peças. Responderam às questões que viveram, como Brecht respondia às suas.

2.2 Pontos-chave do Novo Teatro Colombiano

Destaco cinco pontos que considero estruturantes do Novo Teatro Colombiano e que terão relevância para pensarmos as experiências desenvolvidas em outros países da América Latina, uma vez que se fazem presentes, de uma forma ou de outra. Trata-se de: a opção pelo teatro dialético; a criação coletiva como método de trabalho; a atuação política fora de cena; o trabalho continuado como teatro de grupo; a temática histórica e social.

Parece-me correto falar em *teatro dialético*, e não em teatro épico, por exemplo, porque o que certamente se preserva do teatro brechtiano é a concepção de que a obra dramatúrgica deve compor e promover a *práxis*. Não são, portanto, fórmulas ou esquemas, ou mesmo temas a importar e repetir de Brecht: a guia é seu método, a ser implementado na realidade viva, presente, variável. Sob esta concepção, cabe à obra resgatar da realidade questões, ou seja, expor a realidade desvelada, mostrando seu funcionamento e favorecendo que, observando e conhecendo a si mesmo e seu entorno, o espectador possa tomar posição, refletir, oferecer resposta teórica e prática às questões abordadas.

O teatro que o TEC e o La Candelaria desenvolveram não se confunde com o agitprop, como já mencionamos, tampouco pode ser referido como pós-dramático (cf. SZONDI, 2001; e LEHMANN, 2007), ainda que a questão da ruptura com o drama burguês seja fundamental. Ocorreram tentativas dessa ruptura, ou, mais bem caracterizado: a partir da pretensão de superá-lo, fissuras foram plantadas no drama burguês, hegemonicamente representativo em vez de expositivo. Podem-se citar, neste sentido, diversos elementos, como os gestos, o distanciamento, a técnica da montagem (ou bricolagem), a aparição dos atores também como atores e não só interpretando personagens, do palco como lugar de encenação, a quebra da quarta parede, os letreiros utilizados e as falas com o público sobre o que está sendo apresentado – todas as fragmentações narrativas que, dando forma inteligível à não linearidade, desconstroem a ilusão dramática e a suposta naturalidade do curso dos acontecimentos

encenados, forjando um espaço para o pensamento, para a construção do conhecimento. Entretanto, o teatro dialético pode ter outras expressões: o teatro documentário seria um bom exemplo (cf. WEISS, 2015; e PISCATOR, 1968), tendo mais ainda sido capaz de alcançar rupturas com o drama burguês, uma vez que prescindia da ficção. A verdade é que o “como” fazer um teatro que seja dialético ainda é o que buscam inventar e reinventar aqueles que se propõem a fazer um teatro de intervenção social – e não há só uma resposta a esse desafio; há muitas: válidas e ricas.

Também o método da *Criação Coletiva* foi concebido por diversos grupos, cada um com as suas especificidades. Segundo Marília Carbonari, que estudou o TEC, “o método de Criação Coletiva é uma ferramenta que organiza as etapas e tenta garantir essa consciência coletiva e a liberdade de criação durante todo o processo” (CARBONARI, 2014, p. 68). Este princípio, independentemente das etapas e técnicas praticadas, nos permite ver que é constante a preocupação de que todos os envolvidos no processo de produção de um espetáculo, digamos assim, saibam o que estão fazendo. Montar uma peça pronta é completamente diferente de criar uma, ainda que a criação coletiva não se refira apenas à dramaturgia – pode ser realizada na encenação, direção, iluminação, figurinos, indumentária etc.

O TEC e o La Candelaria desenvolveram processos diferentes de criação coletiva, mas os dois se dedicam a experiências práticas de uma nova organização de trabalho, coletivo, que se pretende não hierarquizada. No La Candelaria, isto resultará em diversas obras autorais assinadas coletivamente, no TEC muitas vezes a montagem será coletiva, mas o texto é sistematizado e assinado por Buenaventura, que costumava também trazer a proposta inicial de tema. De qualquer modo, esse trabalho autoral é construído na sala de ensaio, conjugando pesquisa (trazendo matéria não teatral ao palco, documentos, história, literatura) e improvisos realizados pelos atores, contando ainda com a participação do público ao final das apresentações (no caso do TEC). O mesmo processo será adaptado quando a montagem é de uma peça externa, o que significa que não foram praticadas encenações tradicionais desde que o método da criação coletiva se instaurou nos dois grupos.

Quanto à *militância*, ativismo, engajamento social, atuação fora de cena, ou como quisermos chamar, é preciso destacar que, às vezes como grupo, às vezes como indivíduos, esses artistas se dedicaram a construir as condições materiais necessárias ao seu trabalho artístico e politicamente independente. Na primeira metade do século passado, foi justamente como movimento de *teatro independente* que surgiram grupos no Chile, Argentina, Uruguai, Brasil e Colômbia, em oposição ao teatro comercial, voltando-se a temáticas nacionais e buscando outra relação com o público (cf. CARBONARI, 2006, p. 20). Muitos surgiram do

movimento estudantil, do teatro universitário – como os colombianos, que depois organizaram notáveis festivais²⁵ internacionais de teatro universitário latino-americano na cidade de Manizales, inaugurados já no final da década de 1960. O que perceberam logo de início foi que essa independência requeria estrutura material para trabalhar e democracia para se manifestar livremente em cena.

Destaco dois eventos importantes, um de categoria, outro geral, para fins de registro. O primeiro é a criação da Corporação Colombiana de Teatro (CCT), que, combinada com o movimento do Novo Teatro, transformou o setor das artes cênicas na Colômbia. Fundada em 1970, a CCT chega a reunir 80 grupos de teatro, organiza os artistas como trabalhadores (por direitos e contra a repressão), estimula a reflexão sobre o fazer teatral, publica a revista *Cadernos de Teatro*. A corporação existe até hoje, talvez com menos força política e com caráter diferente, mas mantém o papel de articulação dos grupos. O segundo é a participação de artistas que são referência no Novo Teatro em movimentos políticos mais partidários, como, por exemplo, Patricia Arriza, atual diretora do La Candelaria, que militou na Unión Patriótica (UP). A organização de comunistas e ex-guerrilheiros, que chegou a ser a terceira força política na década de 1970, e acabou sendo dizimada por paramilitares, narcotráfico e milícias de extrema direita; dos três mil militantes que chegou a reunir, estima-se que mil foram assassinados, assim como o candidato à presidência que apoiavam já em 1989, Luis Carlos Galán, o favorito do pleito. Se houve avanços na condição de possibilidade de produção artística independente (cuja necessidade identifica Benjamin em “O autor como produtor”, 2017b), sem dúvida foram à custa de muita luta.

O quarto ponto se refere à caracterização como *teatro de grupo*, como processo, cujas condições de existência estão ligadas às conquistas estruturais mencionadas anteriormente, pela militância. Ter uma sede, um salário mínimo, subsídios, sala de espetáculo para ensaiar e receber o público, arquivo (e/ou centro de estudos), editar um periódico, são meios para desenvolver um trabalho cumulativo, de pesquisa continuada. Buenaventura relata que levou três anos aprimorando o método da criação coletiva (CARBONARI, 2006, p. 28); os dois grupos reuniram fontes de pesquisa e arquivo de seus trabalhos que favorecem a investigação de outros interessados, algumas obras tiveram várias versões, alguns temas foram trabalhados por diferentes ângulos com uma distância de décadas; costumam manter repertório, podendo

²⁵ Além dos internacionais de que os grupos colombianos participavam, a Colômbia foi palco de diversos festivais que acabaram sendo importantes na formação e desenvolvimento do teatro de grupo, e do teatro independente no país, mesmo do “mercado” teatral. Sobre o tema, conferir *Festivales de teatro en Colombia: Historia de la consolidación del teatro nacional*, de Carina Torres Rubio (2015).

apresentar a qualquer tempo meia dúzia de espetáculos. Nada disso seria possível sem a estrutura para o trabalho contínuo, não comparável a iniciativas pontuais, baseadas em financiamentos por meio de editais públicos ou privados que contemplam poucos meses de montagem e apresentação, como muito se vê no Brasil. Além do benefício à pesquisa dramaturgica, estética e técnica, vale mencionar que, tanto Buenaventura como García, realizaram um trabalho reflexivo, ensaístico, sobre o que estavam produzindo na prática – como Brecht, Boal, entre outros. Essa produção teórica diretamente ligada à sala de ensaio, vem a ser uma característica importante do movimento, que compartilha conhecimento e é coerente com a práxis teatral defendida.

Por último, a *temática*. Os clássicos, espanhóis ou europeus, não davam conta das demandas colombianas. O país vivia entre ditaduras, alternando mais e menos autoritarismo, repressão, violência, grupos armados, conflitos. Não que essa realidade fosse particular à Colômbia, mas talvez suas razões, sim; ou pelo menos não tinham relação com os dramas dos colonizadores.

Todos esses aspectos eram voltados, na realidade, para a construção de um teatro nacional que constituísse uma nova dramaturgia, encenação, atuação e técnicas como resultado da preocupação de representar no palco um mundo em processo, revelando as forças que agem historicamente e dão origem às ações dos personagens, ou seja, às nossas ações. (CARBONARI, 2006, p. 14)

O olhar para essas forças que movimentam a história obrigou o Novo Teatro Colombiano a recontar a História, a se dedicar a personagens e eventos negligenciados e corrompidos pela história tradicional. Num país violentamente colonizado, a partir do genocídio dos povos originários e da escravização de pessoas trazidas do continente africano (pouco ou nada diferente dos outros países da América Latina), a independência e a democratização pós-colonial não se concretizaram, do ponto de vista econômico-material. Pelo contrário, abriram as portas à neocolonização estadunidense e ao autoritarismo de setores ligados a tal dominação de novos contornos.

A investigação dos processos centrais, que poderiam explicar a origem histórica de problemas atuais em nossos países, como: exclusão social, violência urbana, distorção das relações trabalhistas e a falta de coesão social; levou os grupos a se debruçarem sobre os desajustes econômicos, políticos e sociais decorrentes da implementação do modelo mercantil capitalista em nosso continente. (CARBONARI, 2006, p. 18)

A temática geral é o mundo do trabalho, no campo e na cidade, colonial, pós-colonial e moderna, e seus conflitos, sobretudo a partir da nossa configuração capitalista específica, como aponta Carbonari. Atravessando essa temática, além das lutas travadas contra a exploração, mais que tudo, a violência – a violência de repetição, do subdesenvolvimento, a violência da dominação: econômica, física, política, epistemológica, psicológica, seja ela brutal ou subliminar.

Fruto desse processo de descoberta e criação, no ritmo urgente do real, a dramaturgia própria do TEC tornou-se referência no teatro político latino-americano.

Por isso a comunicação, no teatro, não é, para nós, um problema de emotividade, um problema que se reduz ao estado criador do ator, ou uma espécie de empatia que se estabelece entre o espetáculo e o público. Não é somente compartilhar uma experiência com o público, senão desentranhar, com ele, a complexidade mutante, viva, as mil formas e disfarces que utiliza o colonialismo entre nós. (BUENAVENTURA, 2020, s. p.)

Ainda hoje, o colonialismo assola esta parte do continente, e o capitalismo promove as mais diversas formas de violência, em recorrentes disputas e controles mercantis de território e recursos. Das favelas aos vales, a temática está longe de se esgotar.

Na história da Colômbia, não são poucos os assassinatos seletivos e os massacres, além de desaparecimentos forçados, sequestros, em meio a variados tipos de conflitos armados. Também são históricas as estratégias oficiais de silenciamento desses fatos, e das lutas do povo. O TEC dedicou seu trabalho a intervir nessa realidade, buscando conjugar forma e conteúdo.

A cena teatral deixa de ser um reflexo da realidade e passa a ser objeto de investigação **sobre** a realidade. O ser humano é mostrado a partir de suas relações como uma síntese entre os processos subjetivos e objetivos. Os problemas e as soluções são apontados como um movimento entre a ação individual e coletiva. Toda essa dinâmica transforma a compreensão dos processos que compõem nosso cotidiano e exige do espectador uma postura ativa em relação à cena e (por não estar mergulhado em uma ilusão pictórica) à sua própria vida. (CARBONARI, 2006, p. 102; grifo original)

Segundo Walter Benjamin, “no momento em que o critério de autenticidade deixa de ser aplicável à produção da arte, então também toda a função social da arte se transforma. A sua fundamentação ritualística será substituída por uma fundamentação em outra prática: a política” (2017, l. 376). Foi nesse sentido que os artistas e grupos influenciados por Brecht trabalharam, ainda que talvez não tenham alcançado superar a ritualística, o drama burguês, o paradigma do herói e a centralidade da figura do diretor; mas deram largos passos em direção

a uma arte autêntica, posta a serviço da mais íntima expressão humana, conjugada à mais alta força coletiva de fazer sua própria história.

Essas escritas em grupo, coletivas (com pesquisa intelectual e na sala de ensaio), também definidas como *colaborativas* por outros grupos, são escritas para a emancipação, à medida que permitem que história, realidade e sonho se insubordinem à ordem imperialista (seja ordem psíquica, seja ordem material). Há quem diga que o método serve para libertar a verdade que os enunciados da realidade escondem. Roland Barthes (2002, p. 15), por exemplo, entende que transformar o mundo é transformar a linguagem. A literatura contra o poder, capaz realmente de questionar, de criar, será chamada pelo autor de “escritura” – em oposição à “escrita” convencional e conformada. Resistir ao poder estabelecido, para Barthes, é a essência da arte da linguagem, sendo o escritor “ao mesmo tempo mestre e escravo” da língua. Contra o texto de conforto, linear, o autor apresenta o “prazer do texto”, “irredutível a seu funcionamento gramatical [...], como o prazer do corpo é irredutível à necessidade fisiológica” (BARTHES, 2004, p. 24). O gozo-desvanecimento está fora da lógica, põe em crise a opressão e o controle, descontinua a reprodução da ordem.

Na narrativa não linear, a realidade é outra, pois o fluxo de acontecimentos é mediado pelas propriedades do pensamento: descontínuo, imaginativo, transgressor da própria realidade. Fim ao cabo, a enunciação de si, a narrativa literária e a narrativa histórica se cruzam. Completando o raciocínio de Jean Pierre Faye, mencionado anteriormente, “uma crítica da história só pode ser exercida contando como a história se produz ao narrar-se” (FAYE, 1972, p. 9). Assim, quando a cena teatral investiga a realidade, a ação humana, a história mal contada, numa estética de ruptura da superfície do fato, que o estilhaça, suspende o tempo, reposiciona elementos, que de alguma maneira dispõe das coisas da realidade para desmontá-las e remontá-las, dramaticamente, provoca uma representação do ainda impensado (aquilo que ainda não havia sido pensado, ou que não é automaticamente pensado), criando nesse corte vertical de gozo para Barthes, tempo intenso para Benjamin, o espaço de entender e transformar.

O que chama a atenção é que as relações de trabalho, a questão da terra e o racismo são temáticas recorrentes no teatro político latino-americano. Saltam aos olhos as questões do colonialismo e das reações decoloniais (mesmo que naquele momento não se identificassem dessa maneira), assim como o entroncamento entre as questões de ordem econômica (financiamento de montagens e grupos) e de ordem artística (formação de atores, opções e pesquisa estética). Diversas formas de violência de Estado e autoritarismo são abordadas, visto que, da dominação colonial às ditaduras, chegando aos estados de exceção de hoje, essa estrutura de manutenção do poder não perdeu lugar.

Já a questão de gênero, hoje tão em pauta, aparece mais timidamente, o que não é de se estranhar num contexto de predominância masculina nos espaços decisórios, inclusive na condução dramatúrgica e na direção dos grupos de teatro. Entretanto, vamos observar, em *História de uma bala de prata*, o aparecimento da personagem Marta, que não figurava na primeira abordagem do tema por Buenaventura, no drama histórico *A tragédia do rei Christophe*, e agora cumpre um papel fundamental.

Antes de chegar à *História de uma bala de prata*, pareceu-me importante trazer à baila outras obras relevantes do Novo Teatro Colombiano, do mesmo período, como farei a seguir. Registro que as selecionei por critérios que se relacionam diretamente com este estudo, mas, se outros critérios fossem adotados, haveria grande quantidade de obras a destacar, por diferentes razões, demonstrado a riqueza do trabalho desses grupos. Riqueza que não alcanço expor neste curto trabalho.

2.3 Outras três obras emblemáticas dos anos 1970

Nos anos 1970, outras duas obras colombianas receberam o Prêmio Casa de Las Américas, como já mencionado – as duas do La Candelaria: *Guadalupe, años sin cuenta* e *Los diez días que estremecieron al mundo*. Passo a uma pequena exposição sobre elas, depois de antes apresentar aquela obra que marcará a consolidação do método da criação coletiva do TEC, a fim de registro e contextualização: *La Denuncia*.

A denúncia (em tradução livre) estreou em 1972 e aborda o episódio que ficou conhecido como “Massacre das Bananeiras”, que, segundo Buenaventura, “marca a morte de um país e o nascimento de outro. Está encravado num período de transição, na passagem da semicolônia à neocolônia” (BUENAVENTURA, 2010, p. 93-94; tradução minha).²⁶ A denúncia propriamente dita, do lamentável episódio, foi feita por Jorge Eliecer Gaitán na Câmara de Deputados, um ano após a matança, ocorrida em 1928.

O conflito era entre os trabalhadores da recém-inaugurada no país United Fruits Company, que entraram em greve exigindo direitos mínimos, como jornada de 8 horas e contrato de trabalho, nada mais que o cumprimento da legislação colombiana; e, do outro lado, o Estado, que se posicionou a favor dos interesses da empresa norte-americana, sitiando e

²⁶ Texto original: “marca la muerte de un país y el nacimiento de otro. Está enclavado en un período de transición, en el paso de la semicolonía a la neocolonia...”

dizimando esses trabalhadores, para garantir a ordem e a continuidade dos negócios com a exploradora internacional, que só vieram a crescer na região.

Apesar do desfecho, a atuação do Poder Público contra a própria legislação e trabalhadores deixou descontente um dos dirigentes do massacre, o general Cortés Vargas, que em parte viu o episódio como um atentado à soberania nacional. As memórias do general permitiram que o TEC explorasse as contradições do evento a partir também dessa visão interna ao Poder. Os atores, entre personagens e narradores, representavam na montagem dois ou três papéis cada um, se dividindo entre cenas no Congresso, no Tribunal e na Greve. Observemos a seguinte cena, impressionantemente atual.

Contratante – Quem de vocês havia ganhado 1,20 para limpar palha? Quem de vocês podia antes dizer: “hoje sim trabalho, amanhã não. Vou com este contratante ou com o outro, não sirvo a este patrão, sirvo àquele lá? Sou livre!”? Quem de vocês pôde dizer em sua porca vida algo parecido? Hein?

Peão (*ao governador*) – Diga-me o senhor, que é a autoridade, doutor: isto é legal ou não é legal (*mostrando o papel que deveria assinar*)?

Governador – Completamente legal! Para maior segurança, vamos referendá-lo. Senhorita secretária, referende os contratos individuais.

Contratante – Cada um tem o seu contrato! Quando se tinha visto isso? Cada um responde por cada um!

Alberto Castrillón – Um não é nada, companheiros! Assim nos fodem a todos!

Governador (*ao policial*) – Detenha esse sujeito!

(BUENAVENTURA, 2010, p. 27-28; tradução minha)²⁷

A base do conflito era que a Companhia não aceitava reconhecer os operários como seus operários e, logo, cumprir a legislação trabalhista. Assim, arranjou-se uma maneira de “terceirizá-los”, mas por meio de um processo de terceirização individual. Essa irregularidade se deu antes de a prática da terceirização (hoje consolidada) ser corriqueira no mundo do trabalho, funcionando talvez como algo precursor da contratação da pessoa física como pessoa jurídica, complicando a relação trabalhista dos operários quanto a seus direitos e vínculos. A essa altura, a United Fruits já dominava a América Central e o Caribe nos mesmos termos. Na obra, há personagens coletivos, como o peão desta cena, ou o agiota, representantes campesinos,

²⁷ Texto original: “Contratista: ¿Quién de ustedes había ganado antes 1,20 por limpiar rastrojo? ¿Quién de ustedes podía decir antes: hoy sí trabajo, mañana no. Me voy con este contratista o con el otro, no sirvo a este patrón, sirvo al de más allá? ¿Soy libre! Quienes de ustedes pudo decir en su porca vida algo parecido? ¿Eh? ¿Hum? // Peón (*al Gobernador*): Dígame usted, que es la autoridad, doctor: ¿esto es legal o no es legal? (*le enseña el papel*) // Gobernador: ¡Completamente legal! Para mayor seguridad, vamos a referendarlo. Señorita secretaria, referende los contratos individuales. // Contratista: ¡Cada uno tiene su contrato! ¿Cuándo se había visto eso? ¡Cada uno responde por cada uno! Alberto Castrillón: ¡Uno no es nada, compañeros! ¡Así los joden de uno en uno! // Gobernador (*al policia*): ¡Detenga a ese tipo!”.

comerciais, pequenos proprietários; assim como personagens individuais, a exemplo de Castrillón, real, líder dos operários que esteve preso, ou o governador, o próprio general Cortés Vargas, o representante da Companhia etc. A história vai sendo recontada à despeito da oficial, revelando suas engrenagens, por meio da ficção.

A peça traz ao debate a penetração americana imperialista no mercado nacional, o conflito entre a nova burguesia e a velha aristocracia latifundiária, a existência de considerável mão de obra barata e de reserva, oriunda de estruturas anteriores ainda de servidão campesina, e o nascimento das classes operária e burguesa liberal no país, passando pela influência da Revolução Russa na organização dos trabalhadores e na perseguição aos comunistas que justificou muitos dos atos do Exército (cf. BUENAVENTURA, 2010, p. 97). Não aparece na peça, mas, mais tarde, em 1949, Gaitán, o denunciante, como já sabemos, concorreria à presidência da Colômbia pelo Partido Liberal numa aliança à esquerda, com chances de vitória, quando seria assassinado em Bogotá.

La denuncia chegou aos palcos depois de um longo processo de montagem, que se desdobrou de outra peça, *Soldados* (cuja versão original era de José Carlos Reyes, não publicada). Essa montagem marca a consolidação do método de criação coletiva pelo grupo, que teve várias tentativas, começando por copiar Brecht e terminando por finalmente entendê-lo, como Buenaventura (2006) esclarece, por exemplo, em “A arte não é um luxo” (como citado no capítulo 1).

Guadalupe: años sin cuenta (LA CANDELARIA, 2016 [1975]) traz no título um jogo entre “anos sem conta” e “anos 50” (que em espanhol soam exatamente igual). Guadalupe Salcedo foi um líder guerrilheiro desse período, considerado o primeiro líder guerrilheiro da Colômbia, que organizou a resistência ao terrorismo promovido pelas Forças Armadas. Um campesino, que começou levantando-se por direitos humanos. Se em *A denuncia* vimos a luta dos trabalhadores da fábrica, em *Guadalupe, anos sem conta* vemos a luta pela terra. O texto aborda a resistência popular guerrilheira às ditaduras da década de 1950 na Colômbia, que se seguiram ao assassinato de Jorge Gaitán, em 1949 (ou seja, voltamos ao período em que García Márquez aparece em cena). Os protestos por conta do assassinato ficaram conhecidos como “O Bogotaço”, em referência à capital Bogotá, onde aconteceram, e o período que se seguiu como “A violência”, como já comentado.

A peça do La Candelaria, combinando a narrativa oficial do Estado e a narrativa popular, trata das condições do assassinato de Guadalupe Salcedo, em 1957, em frente a um bar, também em Bogotá. Esse episódio, por sua vez, marca o rompimento de um dos primeiros acordos de paz (entre Estado e Guerrilha) que havia sido firmado no país, em 1953. O Exército diz que o

homem resistiu, as testemunhas dizem que ele saiu desarmado com as mãos para o alto, e foi fuzilado sem piedade. Salcedo não tem fala na obra como personagem, mas se faz onipresente; seu assassinato é o mote para remontar as guerrilhas dos pampas (*los llanos*, região de planícies) e discutir o período d'A Violência. Vem à tona a manipulação midiática, a parcialidade da Justiça, os crimes de guerra, a cumplicidade da Igreja, a fraude dos acordos de paz, os conflitos dos jovens camponeses que se viam em situação de escolher entre a guerrilha, onde estariam ao lado dos seus, e o exército, supostamente ao lado da legalidade. O campesinato colombiano sofre décadas de desapropriações forçadas e brutais, seja por interesses mercantis, de empresas, seja por interesses territoriais e produtivos das milícias. O tema aparece em diversas obras do Novo Teatro Colombiano.

A peça começa e termina pelo assassinato, construindo uma imagem cíclica da violência que, décadas depois, quando a obra foi formulada, volta em novo turno. Ao fim e ao cabo, trata da luta entre Liberais e Conservadores pelo poder nacional, e seus desastrosos efeitos para a população rural. A resistência dos silenciados aparece reforçada pela oralidade, pela história que não morre enquanto for falada, mesmo que não possa ser escrita.

Os conflitos na Colômbia, entretanto, até o presente tentam encontrar paz. Já passaram por diferentes configurações, com maior ou menor requinte de violência e crueldade, com diversas forças organizadas em conflito, sem nunca o povo ter conseguido se libertar. Ganha destaque na peça o tema da propriedade de terras, dos conflitos rurais, da luta no campo por trabalho e lugar – afinal, o fenômeno do *desplazamiento* de terras, que consiste em os trabalhadores e/ou pequenos proprietários serem expulsos ou exterminados das terras onde vivem, violentamente, por grupos armados (em geral paramilitares ou narcotraficantes), é uma questão central na Colômbia. A tradução dessa palavra não nos dá seu sentido político preciso. *Desplazar* é mover de um lugar a outro, tirar do seu lugar, remover, deslocar; *desplazamiento de tierras* é o desalojar, desapropriar, arrancar de sua terra, jogando sabe-se lá para onde. O fenômeno envolve a imposição da força bruta e armada de um grupo social de poder que subjuga outro, sem poder, tomando suas terras – o que se assemelha à grilagem de terras no Brasil amazônico, por exemplo. Guadalupe lutou na guerrilha popular contra os *desplazamientos* e demais abusos de poder que andavam à solta durante A Violência; por isso foi morto, mas não só morto: teve sua história de morte corrompida, roubada, inventada, como forma ainda mais severa de dominação.

Los diez días que estremecieron al mundo (LA CANDELARIA, 1977 [1977]) é uma “adaptação” (distante) do relato de John Reed sobre a Revolução Russa de 1917 (em tradução livre, *Dez dias que abalaram o mundo*, 2010 [1919]). O La Candelaria extrai dois pontos

fundamentais da crônica histórica de Reed: o contexto de descontentamento, miséria e guerra despropositada que mobiliza as massas para a tomada de poder e o evento da tomada de poder propriamente dito; e, sem dúvida, “o clima e as emoções” que envolveram aquele momento de feito coletivo. Reed na prática não se atém a dez dias, ele volta a fatos anteriores e segue até as primeiras medidas do novo governo socialista, se debruçando muito sobre essa “véspera” da revolução e sobre as decisões tomadas logo em seguida da tomada de poder.

A peculiaridade dessa montagem do *La Candelaria* é que as personagens não são simplesmente os soldados, camponeses, trabalhadores ou dirigentes da Revolução Russa fazendo a Revolução Russa – mas atores de uma companhia de teatro colombiana tentando contar essa história. Eles disputam com o diretor do grupo a versão da história que a peça contaria, assim como disputou o povo russo com o governo provisório, ou os bolcheviques com os mencheviques, os rumos da revolução, ou, o mais importante: como disputam maiorias e minorias os rumos da própria história, em meio a relações de poder pré-estabelecidas, com a diferença de que, neste caso, as maiorias tiveram vez. García diz que a peça trata da

tomada do poder por uma coletividade organizada sobre os interesses individuais, que posteriormente se definiu como a ordem imposta por uma minoria destruída pela desordem imposta por uma maioria em benefício da maioria e que finalmente se concretizou simplesmente: na revolução (GARCÍA, 1988, p. 26).

No fundo, a peça aborda a consciência de classe e o mundo do trabalho (urbano e em arte, mas não só), aproximando o fato histórico da perspectiva dos trabalhadores de hoje, agentes da revolução de outrora. Os fatos, as ideias, os conflitos presentes naquele contexto, “pulverizam” as cenas. A expressão das contradições e perspectivas estruturada como linguagem teatral é digna de nota. Vejamos trechos publicados em periódicos (disponíveis no arquivo do grupo) após o prêmio literário recebido.

Com *Os dez dias...*, *La Candelaria* demonstra, sobre a base de um produto, como pode resolver-se o permanente conflito – tão debatido na atualidade – entre o nível estético e o nível do conteúdo político ideológico. [...] A partir de uma estrutura realmente movediça, o grupo chegou à produção de uma unidade dramática integrada que ensina, diverte e, o mais importante, coloca interrogações e abre caminhos de reflexão. Também demonstra como é possível tomar a experiência de muitos outros trabalhadores do teatro e sintetizá-la com a própria experiência da história para dar-lhe sentido atual: a

da revolução socialista. (“Premio Casa de las Américas”, 1978, s. p.; tradução minha)²⁸

Para concluir, vale pensar nessa obra como uma defesa do reinventar-se político, da ideia de resistir à reprodução alienada da realidade. Sobre o método, García revela:

Não podemos contentar-nos com fórmulas de improvisação resultantes de trabalhos anteriores, ou com esquemas de trabalho produzidos por outros grupos. Quando caímos na tentação de aplicar fórmulas estranhas ao trabalho que neste momento se desenvolve, os resultados foram lamentáveis, e tivemos que voltar ao caminho da invenção sobre o mesmo terreno de trabalho. (GARCÍA, 1988, p. 32)

Santiago García, portanto, chega às mesmas conclusões de Enrique Buenaventura e encerra este (meu) raciocínio nos religando ao que defendem Breton e Trótsky no trecho de *Por uma arte revolucionária independente*, que consta na epígrafe deste capítulo: “A arte verdadeira, que não se contenta com variações sobre modelos prontos, mas se esforça por dar uma expressão às necessidades interiores do homem e da humanidade de hoje, tem de ser revolucionária, tem que aspirar a uma reconstrução completa e radical da sociedade” (BRETON e TRÓTSKY, 1938, p. 37-38). A partir de métodos próprios, então, o Novo Teatro Colombiano será marcado por obras teatrais que evidentemente não têm como temática os dramas familiares, psicológicos, de destinos heroicos ou lamúrias de amor. Não são os individualismos que envolvem essas personagens latino-americanas. São suas lutas, sob forte injustiça social, trabalho e miséria, abaixo de dor e violência. E enunciar que nós existimos e que não somos nada do que os donos do poder pensam, dizem ou querem – é um ato de resistência.

²⁸ Texto original: “Con *Los diez días...*, La Candelaria demuestra sobre la base de un producto cómo puede resolverse el permanente conflicto – tan debatido en la actualidad – entre el nivel estético y el nivel de contenido político-ideológico. [...] A partir de una estructura realmente moviedosa, el grupo ha accedido a la producción de una unidad dramática integrada que enseña, divierte y, lo que es más importante, plantea interrogantes y abre caminos de reflexión. Igualmente demuestra cómo es posible recoger la experiencia de muchos otros trabajadores del teatro y sintetizarla con la propia experiencia de la historia para darle un sentido de actualidad: la de la revolución socialista.”

3 HISTÓRIA DE UMA BALA DE PRATA: TRADUÇÃO COMENTADA²⁹

*O que resta de aldeia na América tem que acordar. [...]
Os povos que não se conhecem têm que se apressarem para se
conhecerem, como os que vão lutar juntos.*

José Martí

Este capítulo fez-se necessário devido à inexistência da obra (centro do objeto de estudo desta tese) em meio digital, em qualquer língua, sendo também difícil encontrar a publicação física, disponível apenas em espanhol. Não é incomum que, mesmo obras conhecidas da dramaturgia, que tenham tido montagens de sucesso, sequer sejam publicadas. Vale mencionar, quanto às publicações de textos teatrais, que, além de em geral a tiragem ser pequena e o acesso reduzido, às vezes é difícil estabelecer qual é a versão final. O texto pode não fazer jus à sua montagem originária – estamos tratando aqui de montagem que dá origem ao texto, não o contrário –, pode apresentar lacunas, incongruências ou imprecisões; é possível haver diferenças entre edições e manuscritos. Em qualquer hipótese, o texto escrito não é a obra teatral, não é o espetáculo, não dá conta da encenação – o texto teatral não é o teatro: é apenas parte. Por estas e outras razões, cabem nesta tradução, de fim informativo e crítico, algumas notas, que vêm no rodapé. Antes disso, entretanto, devo tecer breves comentários elucidativos.

História de uma bala de prata (1979) foi publicada pela primeira vez em 1980, pela Ediciones Casa de las Américas, em Cuba, em decorrência de ter recebido o Prêmio Casa de las Américas na categoria Teatro – de suma importância na América Latina naquele momento. Não tive acesso a essa primeira publicação, mas ela foi a referência para a edição de 2013, feita pela própria Fundação Teatro Experimental de Cáli e Centro de Investigación Teatral Enrique Buenaventura (CITEB), com o apoio da Secretaria de Cultura do Governo do Valle del Cauca e da Secretaria de Cultura e Turismo de Santiago de Cáli, além da Universidad del Valle. Como esta, diversas publicações da obra de Buenaventura e do TEC foram feitas a partir de incentivo público nos anos 2000 e 2010. Em que pese esse esforço mais recente de disponibilizar suas obras, grande parte da produção encontra-se ainda por organizar e publicar no CITEB.

²⁹ Fui autorizada pelo CITEB a traduzir e publicar esta obra com fins acadêmicos e não lucrativos (cf. Anexo B).

Há normalmente várias versões de cada peça do TEC, como é o caso desta, mas tampouco tive acesso a manuscritos, ou a registros em vídeo para eventuais comparações entre versões. Esta condição, no caso do TEC, tem valor de posição tomada: “De acordo com nossa concepção de trabalho teatral, pensamos que esta não é uma montagem definitiva, mas que o espetáculo irá se consolidando e transformando à medida em que entre em relação com o público” (PIEDRAHÍTA, 2013, p. 129; tradução minha).³⁰ Vale lembrar que a relação com o público mencionada era algo organizado, pois o grupo promovia debates ao final das apresentações, o que levava recorrentemente a alterações posteriores no espetáculo. Às vezes, a muitas alterações e versões bem diferentes de uma mesma peça.

A publicação de 2013, assim como todas as do TEC a que tive acesso, agrega outros textos sobre a obra: “Apresentação” e “A criação coletiva e o Novo Teatro: I) Sobre a criação coletiva; II) A crítica não sobre o produto, mas integrada ao processo de produção; III) A necessidade de um método”, de Jacqueline Vidal (escrito em 1980); “Enrique Buenaventura, polemista obstinado, poeta, visionário”, de Graziella Pogolotti; “Sobre a *Historia de una bala de plata*: a trilogia do Caribe”, de Guillermo Piedrahíta, ator do TEC (escrito em 1980); e, do próprio Buenaventura, “Teoría teatral: notas sobre una montagem; I) A matéria prima do teatro; II) A representação; III) A improvisação” (de 1979), um poema sem título encontrado em sua agenda de 1979; e, ainda, a reprodução de 23 obras visuais que datam de 1961 a 1988, pelo menos entre as que possuem data.³¹ A orelha é de Emilio Carballido, resumida da publicação

³⁰ Texto original: “De acuerdo con nuestra concepción del trabajo teatral, pensamos que este no es un montaje definitivo, sino que el espectáculo se irá consolidando y transformando en la medida que entre en relación con el público.”

³¹ Os títulos originais em espanhol, na ordem da publicação (cf. BUENAVENTURA, 2013), são: “Presentación” (p. 13); “Enrique Buenaventura, polemista ineludible, poeta, visionario” (p. 15-23); “Teoría teatral. Notas sobre un montaje. I. La materia prima del teatro. II. La representación. III. La improvisación” (p. 97-124); o poema “Era inmenso el cielo / en su estación calurosa / como una copa invertida / sobre nuestros destinos / y ardían los chiminangos / como un incendio verde / y se desangraba el río / como agónica vena / que latía en nosotros / y en nuestros dos destinos. // Dos destinos latiendo / ¡corazón apretado! / Frente a frente mirando / frente a frente sintiendo / caer el día del cielo / y arrugarse a lo lejos / cuando casi es sudario. // Dos destinos escritos / en el agua, en el viento / que con la lengua muda / vamos mudos leyendo.” (p. 125); “Acerca de la *Historia de una bala de plata*: la trilogía del Caribe” (p. 127-129); “La creación colectiva y el Nuevo Teatro. I. Sobre la creación colectiva. II. La crítica no sobre el producto, sino integrada al proceso de producción” (p. 131-134). As ilustrações (listadas como *ilustraciones* nas páginas 9 e 10) são: 1. *Linchamiento*; 2. *Negro ahorcado* y *Ku Klux Klan*; 3. *Rey africano*; 4. *La eminencia mulata*; 5. *Madame La Fièrè*; 6. *Medallón de máscaras*; 7. *Crucificado*; 8. *Mujer sentada con su sombra*; 9. *Boceto vestuario – La isla de Todos los Santos*; 10. *Pensativa*; 11. *Marbella*; 12. *Bañista*; 13. *Trato con el diablo*; 14. *El vudú*; 15. *Diablo verde*; 16. *Retrato imaginario de Avelino Rojas, el León del Cauca*; 17. *Boceto para Historia de una bala de plata: El buque Abundancia*; 18. *Cabaret*; 19. *Escena cárcel de Galveston, boceto para Historia de una bala de plata*; 20. *Boceto escena personajes en barco*; 21. *Boceto vestuario, El lunar en la frente* “Muerte con tricorno y capa”; 22. *Encuentro inédito*; 23. *Guerreras*. As imagens são folhas extras espalhadas pelo livro, sem paginação.

intitulada *Los papeles del infierno y otros textos de Enrique Buenaventura* (cf. BUENAVENTURA, 1990; em tradução livre: *Os papéis do inferno e outros textos de Enrique Buenaventura*).

Os integrantes do TEC que participaram da primeira montagem são informados na publicação, nesta ordem: Enrique Buenaventura, Jaime Cabal, Nelly Delgado, Helios Fernández, Líber Fernández, Gilberto Ramírez, Aída Fernández, Gladys Garcés, Diego Montoya, Luis Fernando Pérez, Guillermo Piedrahíta, Hilda Ruiz, Gabriel Uribe, Diego Vélez, Jacqueline Vidal e Ricardo Duque (cf. BUENAVENTURA, 2013, p. 27). Conforme pude apurar em entrevista com Gabriel Uribe, treze destes foram atores no espetáculo; os três integrantes não atores são: Enrique Buenaventura, dramaturgo e diretor; Diego Montoya, cenógrafo; e Ricardo Duque, figurinista (e indumentária e acessórios). Nenhum dos participantes era negro.

O texto está dividido em dois atos, sendo o primeiro com prólogo e seis cenas, e o segundo com quatro cenas. Entretanto, no segundo ato, entre a cena 8, que se passa em campo aberto, num “outro lugar” (diferente do da cena anterior), e a cena 9, que se passa na servidão do palácio de governo, há uma cena no Quilombo que não tem título no texto. Creio que seja um erro de editoração. Seriam, assim, 11 cenas, além do prólogo.

Considerando que a peça se passa em algum tempo imaginário (porque mescla elementos de momentos históricos diferentes), algo entre o final do século XVIII e o início do século XX, optou-se por manter os diálogos na segunda pessoa do singular quando esta foi usada no espanhol, fazendo corretamente a concordância – tentando remeter a um uso mais “antigo” da língua portuguesa, uma vez que, atualmente, no Brasil, em poucas regiões se fala usando a segunda pessoa e, nestas, não se costuma fazer oralmente a concordância verbal sempre. Quando em espanhol foi usado *usted*, caracterizando mais formalidade no tratamento entre as personagens na narrativa, mas sem fugir a uma linguagem popular na atualidade, que visava o público popular colombiano, optou-se por “o senhor”, “a senhora”.

As canções foram traduzidas sem a preocupação de manutenção da versificação ou rima, razão pela qual são apresentadas no original nas notas. Infelizmente, até onde pude averiguar, não há registro fonográfico delas, nem partituras ou cifras. A peça tampouco foi gravada em vídeo na íntegra. Pode haver trechos gravados aos quais não tive acesso, e há algumas fotografias.

Por fim, como mencionado no texto, esta obra faz parte de uma “trilogia do Caribe”. *História de uma bala de prata* seria sua primeira parte, organizada da seguinte forma:

nasce a ideia de montar um espetáculo sobre o tema da História do Caribe, uma trilogia em que a primeira peça toma como tema a penetração do capital norte-americano, a segunda tratará do estabelecimento de uma das tantas ditaduras deixadas no poder pelas forças armadas norte-americanas, e a terceira será constituída pela história da primeira derrota do imperialismo no Caribe e a consolidação do socialismo na América. (PIEDRAHÍTA, 2013, p. 127; tradução minha)³²

A principal referência histórica da peça é a Revolução do Haiti, ainda que de forma mais complexa, pois aborda a luta pela independência e as forças em jogo entre o colonialismo e o neocolonialismo, o que Piedrahíta resume como o processo de “penetração do capital norte-americano”. No próximo capítulo, nos dedicaremos à análise do texto.

A segunda peça da trilogia estreou em 1982, *Ópera bufa* (BUENAVENTURA, 1997), cujo referente histórico é a Revolução Sandinista na Nicarágua. Mais precisamente, a luta de Augusto César Sandino contra a presença dos EUA no país. Sandino foi executado em 1934 por Anastasio Somoza, que manteve uma ditadura de mais de quatro décadas. Observe-se que *História de uma bala de prata* termina com a chegada da Marinha americana (os *marines*) à ilha fictícia em situação de rebelião, e *Ópera bufa* começa por uma ocupação militar estrangeira de sustentação de ditadura local. O legado de Sandino foi a Frente Sandinista de Libertação Nacional (FSLN), que acabara (em 1979) de derrubar Somoza quando o TEC lá esteve, apresentando a primeira peça da trilogia em 1980 (a turnê foi também resultado do Prêmio Casa de las Américas). Como na primeira peça, a temática é complexificada. A partir desse referencial histórico, tem lugar todo o processo de constituição de ditaduras na América Latina, a relação com os interesses do capital norte-americano, a manutenção da dependência econômica etc. *Ópera bufa*, apesar de compor essa trilogia e desenvolver a continuidade temática geral da história do caribe, é diferente de *História de uma bala de prata* do ponto de vista estético, a narrativa encadeia cenas fragmentárias, e o processo de montagem foi distinto do que vinha sendo praticado pelo grupo.³³

A terceira obra da trilogia, que seria sobre o triunfo da Revolução Cubana, nunca aconteceu. Segundo Gabriel Uribe, foi ainda antes da montagem da primeira peça da trilogia que o grupo começou a trabalhar em *Cantaliso*, em 1977,

³² Texto original: “...nace la idea de montar un espectáculo sobre el tema de la historia del Caribe, una trilogía donde la primera obra toma como tema la penetración del capital norteamericano, la segunda tratará el establecimiento de una de las tantas dictaduras dejadas en el poder por los marines y la tercera estará constituida por la historia de la primera derrota del imperialismo en el caribe y la consolidación del socialismo en América.”

³³ Sobre *Ópera bufa*, cf. URIBE, 2018; RUIZ ECHEVERRI, 2017; e RIZK, 1991, p. 243-260.

a partir de poemas de Nicolás Guillén em que se cantavam as conquistas do socialismo em Cuba. [...] Não se estava construindo propriamente uma peça de teatro. O que se improvisava era mais próximo a uma cantata, na qual predominantemente havia vozes e não personagens. Havia muita música, e a proposta cenográfica consistia na elaboração de pinturas murais sobre painéis que iriam sendo feitos durante a apresentação. Circunstâncias alheias ao processo criativo (um convite para o Festival de Guanajuato, no México) fez que os planos de trabalho mudassem e o projeto *Cantaliso* não saísse do papel, talvez com a ideia inconfessa de que o grupo ainda não estava preparado para esse experimento. (URIBE, 2018, p. 132; tradução minha)³⁴

Beatriz Rizk, ao comentar que a trilogia não foi completada, traz a justificativa que o autor lhe deu em entrevista realizada em maio 1988 (cf. RIZK, 1991, p. 323, na nota 66 à “Terceira parte”): “o projeto se reduziu a duas obras por ter esta última ‘assumido todo o tema da mesma [da trilogia]’” (RIZK; e BUENAVENTURA apud RIZK; 1991, p. 243).³⁵ Buenaventura, portanto, parece ter dado o projeto por concluído.

Devo dizer ainda que *História de uma bala de prata* pode ser considerada uma nova versão, quase 20 anos depois, de *A tragédia do rei Cristophe* (BUENAVENTURA, 1973 [1961]),³⁶ o que estabelece uma relação que a separa dessa concepção em projeto de trilogia. Dada a importância dessa relação para a análise da sua construção como processo, e a mesma condição de falta de acesso geral, trago no Anexo A a íntegra do texto de *A tragédia do rei Cristophe* (conforme editado em Portugal) e recomendo a sua leitura neste ponto, ou seja, antes da de *História de uma bala de prata*. Deste modo, encerro os comentários que me pareciam pertinentes em relação a *Ópera Bufo* e *Cantaliso*, e deixo para o Capítulo 4 a comparação necessária (na perspectiva deste estudo) com *A tragédia do rei Cristophe*.

³⁴ Texto original: “a partir de poemas de Nicolás Guillén en la que se cantaba los logros del socialismo en Cuba. [...] No se estaba construyendo propiamente una obra de teatro. Lo que se improvisaba era más cercano a una cantata en la que predominantemente había voces y no personajes. Había mucha música y la propuesta escenográfica consistía en la elaboración de unas pinturas murales sobre paneles que se irían haciendo durante la función. Circunstancias ajenas al proceso creativo (una invitación al Festival de Guanajuato, México) hizo cambiar los planes de trabajo y que el proyecto *Cantaliso* fuera quedando en el tintero, quizá con la idea inconfesa de que aún el grupo no estaba preparado para este experimento.”

³⁵ Texto original: “el proyecto se redujo a dos obras por haber esta última ‘assumido todo el tema de la misma’.”

³⁶ Doravante faço referência apenas pelo ano original de publicação da obra, 1961, para facilitar a localização no tempo, já que este é um elemento desta análise.

3.1 *História de uma bala de prata*, de Enrique Buenaventura

PERSONAGENS³⁷

Irmãos da Ku Klux Klan	Rei Yoffre
Mister Smith	Quilombolas
Xerife	Philipp Galoffe
Velho marinheiro	Susana
Contramestre	Governador
Marinheiros	Petimetre
Cristóbal Jones	Zephir
Madame Frou Frou	Colono inglês
Coristas do cabaré	Baterista
Abade	Madame La Fièrre de la Montagne
Criada da Madame La Fièrre	General Mandinga
Presidente do Clube de Amigos da Ilha	General Ñalga
Amigo da Ilha	Velha Negra
Gangsters	Velha Ama
Marta	Escravos fugitivos
Comandante dos Marines ³⁸	Servidão do palácio
“O Maneta”	Um mensageiro

³⁷ As personagens estão nomeadas e listadas nesta ordem, no total de 34. Uma delas não aparece no texto, trata-se do “Colono inglês”, ainda que se identifiquem como colonos o Presidente e o Amigo do Clube de Amigos da Ilha. No corpo do texto, encontraremos algumas diferenças nos nomes das personagens e também acréscimos, ou desdobramentos dos coros. Em ordem de entrada em cena, perfazendo o total de 42 personagens, e nomeadas como aparecem ao longo do texto, são: Petimetre, Smith, Galoffe, Abade, Jones, Yoffre, Mme. Frou Frou, Susana, Xerife, Marinheiro 1, Baterista, Coro da KKK, Velho Marinheiro, Contramestre, Marinheiro negro, Coro de putas [são as Coristas do cabaré], Governador, Zephir, Mme. La Fièrre, Presidente [do Clube de Amigos da Ilha], Amigo [do Clube de Amigos da Ilha], Gangster 1, Mestre Nicolás, Criada da Mme. La Fièrre, Marta, Gangster [este é o Maneta], Mandinga, Ñalga, Velha Negra, Coro [de escravos fugitivos], Velha Ama, Coro de quilombolas, Mensageiro, Guerreiro 1º, Guerreiro 2º [estes são, como o Coro, dos Quilombolas], Escravo 1, Escravo 2, Escrava 3, Escravo 4 [estes são a Servidão do palácio], Cônsul [dos EUA], Comandante [dos marines]. O “Baterista” tem fala no prólogo apenas, mas não existe como personagem da trama. Verificou-se que o ator que tocava a bateria e proferia esse texto fazia outro papel (ou papéis).

³⁸ Optou-se por manter o termo *marine*, *marines*, maneira americanizada de se referir à Marinha americana, soldados ou mais especificamente fuzileiros navais, importando o termo inglês para o espanhol; agora também importado ao português. Objetivamente, trata-se da força militar enviada pelos EUA, por mar.

I PRÓLOGO

PETIMETRE³⁹

Bom dia, boa tarde, boa noite, senhoras, senhores, senhoritas, senhoritos, meninas, meninos do respeitável público. A profunda e leviana, dramática e cômica, sublime e ridícula peça que vão ver e ouvir faz parte de uma trilogia chamada “Trilogia do Caribe”.⁴⁰ Estes assombrosos acontecimentos ocorrem numa ilha imaginária, surgida no mar da fantasia e perdida entre as verdes Antilhas.

SMITH

As cores têm, nesta peça, singular significado. (*Maquia-se.*) No alto da pirâmide social, estavam os brancos.

GALOFFE

Debaixo dos brancos e tratando de subir com unhas e dentes, estavam os pardos ou mulatos.

ABADE

Divididos em mestiços, terceirões, quartierões, lusco-fuscos, pés na cozinha,⁴¹ de acordo com uma rigorosa porcentagem de sangue negro.

³⁹ O nome vem do francês *petit maître*, usado para designar o jovem de origem nobre, refinado, que seria literalmente o pequeno mestre, ou pequeno senhor, ou ainda jovem senhor. Tanto em espanhol como em português, *petimetre* é uma palavra pouco usada, remete no teatro a essa figura de maneira nobre, porém já fora de seu tempo, talvez decadente, talvez apenas deslocada. Pode ser usado para “o filho do dono”, o senhorzinho, ou aquele que tem uma posição algo prestigiada e algo estranha aos demais, com alguma nuance de “arrogante”, “pedante”, “metido” e, até mesmo, “almofadinha”, é também alguém muito preocupado com a aparência, de apuro excessivo na vestimenta. Traduções possíveis para *petimetre* são: peralta, janota, casquilho e malandro, no sentido de *bon-vivant*. Em espanhol, é sinônimo de *señorito*. Acaba sendo uma caricatura do nobre francês refinado demais. O termo remete ainda à figura do *dândi*, de estilo de vida aristocrático, sendo de classe média, mas com “superioridade intelectual”. Esta personagem, na obra, além de remeter à origem nobre, ser jovem, refinada, “glamurosa”, é o mestre de cerimônias do cabaré.

⁴⁰ Como colocado na introdução do capítulo, apenas duas peças do que se pretendia como trilogia foram realizadas: esta, a primeira; e posteriormente *Ópera bufa*. A terceira seria *Cantaliso*, que não chegou a acontecer.

⁴¹ Depois de *mestizos*, *tercerones* e *cuarterones*, os termos utilizados em espanhol são: *tente-en-pie*, dictionalizado como *tentempié*, e *tente-en-el-aire*, dictionalizado como *tentenelaire*. Esses primeiros termos não são de uso comum na Colômbia, mas figuram no vocabulário do período colonial. *Tentempié* e *tentenelaire* foram usados para uma construção jocosa em que se destaca a porcentagem, não de sangue negro, mas de sangue branco que o indivíduo mestiço teria. Quer dizer, na ordem dos termos utilizados:

JONES

E na base da pirâmide, os negros escravos. A escravidão já não era rentável, o trabalho assalariado ocupava seu lugar, mas na ilha imaginária se mantinha como uma praga.

YOFFRE

Desde os tempos da conquista, os escravos foram de levante em levante. Muitas vezes se aliaram aos piratas contra as autoridades coloniais. Os que conseguiam fugir se refugiavam no quilombo.⁴²

M^{ME}. FROU FROU

Era *La Belle Époque*. Em frente à nossa ilha, na boca do Mississipi, Nova Orleans, a antiga cidade francesa, se enchia de belas mulheres que divertiam os cavalheiros, putas estupendas, importadas da França.

SUSANA

E neste mundo alegre e miserável, decadente e cheio de tentadoras riquezas, entraram os norte-americanos.

XERIFE

Ganharam e perderam a batalha. Na segunda obra da trilogia, conquistaram todo o território e dominaram o mar.⁴³

MARINHEIRO 1

E na terceira, bom, na terceira... as coisas são muito diferentes...⁴⁴

metade branco, um terço branco, um quarto branco, algo branco, nada branco mas crendo-se um pouco branco. Optou-se por usar termos que fizessem alusão a uma “gradação” de cor de pele; porém, em português não temos a matemática dessas frações, e a justaposição dos termos dá uma perspectiva no sentido contrário, de mais negro a menos negro. Preserva-se na tradução, portanto, apenas o sentido fazer diferença entre uns e outros pelo tom da pele.

⁴² O texto traz o termo *palenque* (refúgio amadeirado onde se escondiam e organizavam os escravizados fugitivos) *de cimarrones* (escravizados que fugiam em busca de liberdade, mas também o termo usado para selvagem ou indolente, e ainda para a bebida chimarrão). Usa-se, em português, quilombo e quilombola(s), ao longo do texto.

⁴³ Alude às ocupações americanas de territórios latino-americanos ocorridas no início do séc. XX, de que a segunda obra da trilogia pretendia tratar.

⁴⁴ Alude ao triunfo da Revolução Cubana, que seria tema da terceira obra da trilogia.

BATERISTA

E agora noite escura, noite de tormenta, cheia de presságios...

1. CAMPO ABERTO
A KU KLUX KLAN VAI LINCHAR UM NEGRO

CORO DA KKK

Mantemos o firme espírito do Sul. Defendamos a superioridade da nossa raça. Salvemos: pátria, família, propriedade e superioridade de nossa raça.

(Trovões e relâmpagos.)

SMITH

O ato será amanhã! *(Agarrando o Xerife.)* Nós cuidamos do réu! *(O xerife, que reconheceu Smith apesar do capuz, protesta um pouco, mas consente.)*

2. SALA DO XERIFE NA CADEIA DE GALVESTON

De um lado, Smith tira o capuz e abre um guarda-chuva. A tormenta continua.

SMITH

Dizem que a oportunidade é careca, por isso há que agarrá-la pelo pescoço.⁴⁵ *(Muito decidido, adentra a sala do Xerife.)* Preciso desse negro!

XERIFE

Louis Poitié?

SMITH

Exatamente.

⁴⁵ Tradução livre de expressão que não tem correspondente em português. Em espanhol, “*a la oportunidad la pinta calva, por eso hay que agarrarla del cuello*”.

XERIFE

Se não deixamos escapar um negro inocente, muito menos vamos entregar este que é culpado da morte de um branco.

O senhor pode ser muito importante entre os irmãos da Ku Klux Klan, Mister Smith, mas neste momento não está falando com um irmão, mas com o Xerife de Galveston, eleito pelo povo.

SMITH

Eleito com meu dinheiro.

XERIFE

Peço que entenda a minha situação... Por um lado, nossa irmandade, e, por outro, a justiça comum... *(Smith coloca sobre a mesa umas notas.)* Os linchamentos são o único espetáculo verdadeiramente popular neste povoado... *(Smith põe mais notas, o xerife pega.)* Depois da maldita Guerra de Secessão, não há nada mais miserável que um xerife de um povoado do profundo sul dos Estados Unidos.

SMITH

Tome: um passaporte e dinheiro para o negro. Diga-lhe que o espero em Nova Orleans a bordo do barco “A Abundância”. *(Sai. A tormenta se intensifica. O xerife hesita um instante. Olha seu próprio retrato da campanha eleitoral, na parede de fundo. Arranca-o com raiva. Logo se acalma. Bota a mesa e a cadeira de cabeça para baixo, criando a imagem de uma luta, depois desaparece e volta com Poitié.)*

XERIFE

Confessa, negro, em que negócios andas com Mister Smith? *(Poitié abre a boca.)* Fecha essa boca e diz, que bruxaria fizeste para esse branco exigir o teu resgate? Deves encontrá-lo a bordo do barco “A Abundância”, em Nova Orleans. Em todo caso, entende bem, eu não tenho vela no teu enterro. *(Olha para o passaporte.)* Agora te chamas Cristóbal Jones. Louis Poitié não existe, entendeste? Desapareceu. Fugiu esta noite da cadeia de Galveston. Amarra as minhas mãos para trás. Amarra logo, imbecil! *(Ele o amarra.)* Agora me bate. Mais forte, negro filho da puta! *(Jones o derruba num só golpe. No chão, chuta-o com fúria. Tira-lhe o revólver e sai.)*

3. UM BARCO NO MISSISSIPI

VELHO MARINHEIRO

Rio, rio,
 rio velho,
 Mississipi, (*bis*)
 corres, corres,
 como o tempo.
 Rio, rio,
 rio velho,
 em tuas águas
 se fundem
 os impérios.
 Rio, rio,
 rio velho,
 Mississipi,
 e tuas águas
 seguem
 correndo.
 Rio, rio,
 rio velho,
 Mississipi...⁴⁶

Sobem a bordo Smith e as prostitutas. O contramestre vigia da proa com um fuzil. Ambiente de sigilo.

CONTRAMESTRE

Há alguém no mole! É um negro! (*Os marinheiros se lançam a caçar o intruso.*)

MARINHEIRO NEGRO

Pode ser um espião.

⁴⁶ Letra original da canção: *Río, río, / río viejo, / Misisipí, (Bis) / fluyes, fluyes, / como el tiempo. / Río, río, / río viejo, / en tus aguas / se hundem / los imperios. / Río, río, / río viejo, / Misisipí...*

SMITH

Quietos, estúpidos! Eu o quero a bordo! Que suba a bordo!

JONES

(Que aparece no barco.) Estou a bordo, senhor! *(Uma das prostitutas grita histérica.)*

SMITH

Assim que eu gosto. Parabéns. *(Estende-lhe a mão para assombro de todos.)* Partimos! Soltem os cabos! Levantem as âncoras! *(Ruído de máquinas, ordens, agitação.)*

CONTRAMESTRE

Este negro é um passageiro, senhor?

SMITH

É um herói! Lutou na Guerra da Secessão. Vejamos, senhor Contramestre, o senhor que é um homem forte, o invencível dos mares, teste suas forças com este cavalheiro. *(A palavra cavalheiro faz marinheiros e prostitutas rir.)*

CONTRAMESTRE

Não estou para jogos, Mister Smith, tenho que trabalhar.

SMITH

O capitão se ocupa do barco. Faça o que mando.

JONES

Não queria arrumar problema com um branco, Mister Smith.

CONTRAMESTRE

E eu não quero sujar as mãos com um negro. *(O contramestre golpeia Jones de surpresa.)*

SMITH

Pega ele, Jones!

JONES

Mister Smith, queria saber o que faço eu neste barco.

SMITH

Baixa a crista desse branco que se acha superior a ti.

JONES

Os brancos são os brancos, Mister Smith. Deixe-os em seu lugar.

CONTRAMESTRE

(Chutando Jones.) Levanta e luta, negro de merda! (Como um raio, Jones o golpeia no estômago. O contramestre se dobra sobre a borda. Os marinheiros intervêm. Jones arremessa um no porão, logo arremessa o contramestre, que volta a atacar. Outro marinheiro tenta apoderar-se do rifle do contramestre, e Jones saca o revólver.)

SMITH

Alto lá, Jones! *(Ao marinheiro.)* Larga essa arma, covarde! Vamos testar, Jones, tua habilidade com as armas. Sim, senhores, é um negro. Mas não um negro qualquer! Tem um passado brilhante e um assombroso porvir! *(Ao público.)* Estão vocês diante do Napoleão negro do mar do Caribe! *(Ao velho marinheiro.)* Vai lá para a proa. *(Ao público.)* Vamos tirar a prova de Guillermo Tell.⁴⁷ Pronto, Jones!

JONES

Senhor, penso que já é suficiente.

SMITH

Nunca é suficiente, Jones! Aponta e dispara. *(Jones atravessa o gorro do marinheiro. À Madame Frou Frou.)* Deve chegar completamente refinado à ilha. Como o açúcar que surge

⁴⁷ Herói associado à guerra de libertação da Suíça em relação ao Império Hasburgo da Áustria no início do século XIV. Conta a lenda que teria acertado uma flecha na maçã sobre a cabeça do filho, quando obrigado a atirar pelo governador tirano, que acabou por matar posteriormente. (cf. WIKIPEDIA, *Guilherme Tell*.)

do melão⁴⁸ escuro. Madame Frou Frou, é preciso mostrar-lhe os modos da corte. E ensinar-lhe um bom francês. Que esqueça esse sotaque horrível de Luisiana.

M^{ME}. FROU FROU

(*Levando Jones.*) Jones, vamos para a cama! Não há melhor lugar para aprender idiomas!

(*Aparte a Smith.*) A educação sexual do cavalheiro cobro à parte.

SMITH

Pode ser que ele te ensine algumas coisas.

M^{ME}. FROU FROU

Me ensinará a parte brutal, Mister Smith.

VELHO MARINHEIRO

Rio, rio,

rio velho,

Mississippi, (*bis*)

corres, corres,

como o tempo (etc.)

CONTRAMESTRE

Está ventando mais forte. Ao amanhecer, seguramente, avistaremos terra.

VELHO MARINHEIRO

Deus lhe ouça, senhor Contramestre. Um negro desses a bordo traz má sorte.

CONTRAMESTRE

Deveríamos atirá-lo n'água.

VELHO MARINHEIRO

Teríamos que nos atirar atrás dele. Para Mister Smith, parece ser um peixe gordo e apreciável.

⁴⁸ O melão é, na verdade, o resíduo já esgotado da extração do que, refinado, será o açúcar.

CONTRAMESTRE

O senhor entende esta nova geração de gringos? Eu não. Negreiros curtidos, linchadores fanáticos, e um belo dia aparecem com um negro de quem ninguém ouviu falar e humilham a tripulação inteira. Gente branca como nós!

VELHO MARINHEIRO

Onde manda capitão, senhor Contramestre, nós marinheiros damos boa noite e vamos dormir.

CONTRAMESTRE

Boa noite.

VELHO MARINHEIRO

Tome um para que durma como uma ostra.

Adormece. Ouve-se soprar o vento e rugir o mar. Amanhece. Entra Jones. Recorre o convés como um animal enjaulado, se aproxima da borda, mede com os olhos a distância até a terra, tenta lançar-se ao mar. Do fundo, Smith vê tudo. Traz uma luneta na mão. Avança até a borda a certa distância de Jones.

SMITH

Supondo que chegasses em terra a nado, chegarias a uma terra dominada por mim, Cristóbal Jones.

JONES

Meu nome é Louis Poitié!

SMITH

Louis Poitié foi linchado em Galveston. Seu corpo encharcado de breu, vestido de plumas e retorcido pelas chamas deve estar ainda pendurado do lado de fora do porto. *(Ri.)* Pensa nisso e esquecerás para sempre Louis Poitié.

JONES

Sou seu prisioneiro, senhor, mas gostaria de entender algumas coisas...

SMITH

Eras prisioneiro de um bando de brancos fanáticos que querem manter vivo um passado morto... Eu te dei a liberdade.

JONES

Para me usar de alguma maneira que ainda não entendo.

SMITH

Ninguém usa ninguém, Jones, e todos somos usados pela Divina Providência para cumprir seus fins...

JONES

E... quais são os fins da Divina Providência (*aponta para Smith*) neste caso?

SMITH

(*Sorrindo.*) Vais entendendo pouco a pouco... Agora vem olhar a ilha. Já podes vê-la claramente. (*Passa-lhe a luneta.*) Tem uma forma caprichosa, como uma estrela de quatro pontas. Mudou de dono muitas vezes. Agora a repartem franceses, ingleses e espanhóis.

JONES

E, no entanto, não parece muito grande.

SMITH

É relativamente pequena. Mas é a porta de entrada ao mar do Caribe. Estrategicamente é uma posição chave e um lugar equidistante dos quatro pontos comerciais. Por isso, o último mercado de escravos.

JONES

O senhor não me levará para lá como escravo.

SMITH

Te levo como libertador dos escravos. Fecha a boca e volta pro lado da Madame Frou Frou. Dentro de duas ou três horas, tocamos terra. (*Sai Jones, Smith se aproxima do Velho Marinheiro.*)⁴⁹ Terra à vista!

VELHO MARINHEIRO

(*Acordando.*) Onde?!

SMITH

No teu nariz, velho bêbado. Terás um dia a menos de pagamento por dormir durante a guarda. Terra à vista!

4. CABARÉ “O SÉCULO DAS LUZES” PROPRIEDADE DE MISTER SMITH NA ILHA

CORO DE PUTAS

Neste mundo,
tal como está
só se salva
o que é audaz.
O que vacila
um instante apenas
está perdido.
O que vira a cabeça
por um instante
para trás
se converte
em estátua de sal.
Lambem-no as bestas
e os infelizes,

⁴⁹ A personagem aparece sempre como *Marinero Viejo*. Nesta rubrica, pela primeira vez, aparece como *Viejo Marinero*. Optou-se por padronizar Velho Marinheiro.

dissolve-o a chuva,
 sem piedade.
 Neste mundo,
 sim, senhor,
 tal como está,
 só se salva,
 sim, senhor,
 o que é audaz.⁵⁰

Entra o abade.

SMITH

Ilustre Abade, ouça-me o senhor duas palavras. Como o senhor sabe, sou partidário da independência da ilha e, para essa nobre causa, contaria com o apoio do meu governo. (*O abade concorda.*) Sabe, também, que os rebeldes quilombolas e seu rei Yoffre esperam uma oportunidade para lançar-se à luta pelo mesmo objetivo. (*O abade concorda.*) Consiga-me uma entrevista com Yoffre! Devemos chegar a um acordo. (*O abade vai falar.*) Eu sei a influência que o senhor tem sobre os guerreiros do quilombo.

ABADE

Não exageremos, Mister Smith. Cumpro uma missão da Igreja no quilombo como missioneiro de quilombolas. Mantenho acesa a luz da razão num inferno de superstições.

SMITH

(*Ao público.*) Um padre que é ao mesmo tempo filósofo iluminista e agente revolucionário! Vivemos num século cheio de contradições.

ABADE

Não falemos disso, eu lhe rogo... Como capelão da guarda...

⁵⁰ Letra da canção original: *En este mundo, / tal como está / solo se salva / el que es audaz. / El que vacila / un instante no más / está perdido. / El que la cabeza vuelve / un instante / hacia atrás / se convierte / en estatua de sal. / Lo lamen las bestias / y los infelices, / lo disuelve la lluvia / sin piedad. / En este mundo, / sí señor, / tal como está, / sólo se salva, / sí, señor, / el que es audaz.*

SMITH

Capelão da guarda colonial! Mas o senhor se dá conta de sua importância na ilha, senhor Abade?

ABADE

Trato de ser útil...

SMITH

O senhor pode nos ser útil de ponta a ponta... Pela ponta dos rebeldes quilombolas e pela ponta da guarda colonial. General Jones! (*Jones se aproxima.*) Tem aqui um colaborador indispensável... e aqui tem o General Cristóbal Jones, herói dos Estados Unidos e das Antilhas, vindo a esta ilha para completar sua missão libertadora. Deve conhecer os efetivos e saber os movimentos da guarda colonial. Deve ter, além disso, um mapa das defesas que existem na ilha. Confiamos no senhor, senhor Abade!

ABADE

Como membro do Clube dos Amigos da Ilha, me interessa a independência. Farei o que estiver ao meu alcance. (*Sai.*)

SMITH

Pela porta de trás, senhor Abade.

Entra Galoffe furioso ao ver Susana com Jones.

GALOFFE

Susana!

SUSANA

Por favor, Philipp, não comeces com as tuas bravatas.

GALOFFE

Não quero te ver manuseando esse negro.

SUSANA

Estás com ciúme?

GALOFFE

Susana, não jogues comigo.

SUSANA

Smith me pediu que atendesse o general...

GALOFFE

General! É um mico caçado na Luisiana. O macaco, ainda que se vista de seda, segue macaco.

SUSANA

(Indo na direção de Jones.) São ordens do patrão.

GALOFFE

Nem tu nem eu temos patrão. Eu aqui sou o homem de confiança de Smith e tu és a amiga de Philipp Galoffe.

SUSANA

Perdoa-me.

GALOFFE

Espera! Vou cumprir a missão que me resta cumprir hoje e chega. Não moverei um dedo mais enquanto não acerte as contas com esse gringo. *(Susana dá de ombros e vai para onde está Jones. Entram os gangsters, e Galoffe examina os revólveres deles em silêncio. Devolve-os.)* Quero que se cumpram exatamente as minhas ordens. *(Sai rodeado pelos gangsters. Entra o governador.)*

GOVERNADOR

Vem cá, Petimetre.

PETIMETRE

Estou preparando o espetáculo, senhor Governador. Ainda não abrimos o cabaré.

GOVERNADOR

Consiga-me imediatamente a Zephir.

PETIMETRE

Isso não é assunto meu, senhor Governador. Fale com o patrão.

GOVERNADOR

O patrão, nesta colônia da França, sou eu.

PETIMETRE

Sente-se ali, senhor Governador, e tenha paciência. O primeiro número é da Zephir.

M^{ME}. FROU FROU

Posso consolá-lo, senhor Governador? Zephir está se preparando para o seu número...

GOVERNADOR

Ninguém pode me consolar, Madame Frou Frou. Amo cada centímetro da pele dessa mulher.

M^{ME}. FROU FROU

É uma negra...

GOVERNADOR

Não é negra! É uma parda. Um quarto de sangue negro e o resto é sol. Todo o sol do Caribe iluminando através de seus poros!

M^{ME}. FROU FROU

A nobreza francesa decai, senhor Governador.

GOVERNADOR

Cai, como Baudelaire, no lamaçal das flores do mal.

M^{ME}. FROU FROU

E um gringo ocupa o seu lugar.

GOVERNADOR

Isso veremos, Madame Frou Frou.

PETIMETRE

(Transformando o público em cliente do cabaré.) Senhoras e senhores! O cabaré “O século das luzes” tem o prazer de estrear hoje seu novo show com a soberba obra, concebida e montada por este servidor e titulada *A advertência*. Esperamos, senhoras e senhores, que esta brincadeira cômico-filosófica seja do seu agrado. Os que se sentirem desagradados ou se considerem aludidos, é porque confundem a representação e a vida e não veem um palmo à frente do nariz.

M^{ME}. LA FIÈRE

Evitemos o prólogo, juvenzinho, e vamos direto ao assunto.

PETIMETRE

Ao assunto exatamente, não. À flor. À exótica flor do trópico. A bela Zephir!

GOVERNADOR

(Correndo para o tablado.) Zephir! *(Lança-se sobre Zephir. Esta grita. Entra um inglês farsesco.)*

PETIMETRE

O inglês espreita, logo liquidará a escravidão e os quilombolas se unirão a ele. Pobre ilha! Bela pérola do Caribe que une a fineza da França ao fogo do trópico. Ingleses e quilombolas caem sobre ela, e os colonos franceses ficam a ver navios. *(Termina o show.)*

M^{ME}. LA FIÈRE

O que significa isso?

PRESIDENTE⁵¹

Significa o perigo em que estamos! Se a abolição da escravatura por parte dos ingleses coincidir com um levante quilombola, “adeus, ilha”, os colonos saímos daqui com o rabo entre as pernas!

M^{ME}. LA FIÈRE

Os que têm o rabo de palha sairão com o rabo queimado. O que pretendem fazer para ficar aqui?

AMIGO⁵²

A independência!

PRESIDENTE

Viva a independência!

AMIGO

Abaixo o colonialismo!

PETIMETRE

Senhores, trata-se de uma simples e amena representação, da qual assumo toda a responsabilidade.

M^{ME}. LA FIÈRE

Basta de teatro, almofadinha cretino. A colônia segue! As hierarquias se mantêm! É uma pirâmide intransponível! Os proprietários declaramos desde hoje guerra aos intrusos manejados pelo gringo! Que aguentem as consequências! Vamos, senhor Governador!

GOVERNADOR

Tenho que ver a Zephir...

⁵¹ Trata-se do Presidente do Clube de Amigos da Ilha.

⁵² Amigo do Clube de Amigos da Ilha.

M^{ME}. LA FIÈRE

Cumpra o seu dever! O que vimos já basta! (*Sai, levando o Governador. Este logo volta a aparecer.*)

GOVERNADOR

Zephir! Preciso da Zephir!

M^{ME}. FROU FROU

Já lhe dissemos que, se se comportar bem, lhe daremos a Zephir.

GOVERNADOR

E como me comporto bem?

M^{ME}. FROU FROU

Tratando de entender o problema... Tudo depende de sua amizade com o Clube de Amigos da Ilha e com Mister Smith.

AMIGO

Sente-se, senhor Governador. Tome um copo.

GOVERNADOR

Aqui não haverá revoluções. Esta colônia é tolerante. Os pardos, os mulatos, mais mestiços e menos mestiços podem ascender até certo ponto. Os quilombolas com seu rei Yoffre estão afastados, e Zephir e eu somos a prova da fraternidade da colônia. Zephir, Zephir... o que eu quero é isso...

Entra Jones deslumbrante com seu traje de general, como um novo número do cabaré. Os amigos⁵³ do Clube murmuram.

M^{ME}. FROU FROU

O general Cristóbal Jones!

⁵³ Trata-se das personagens Presidente e Amigo.

PETIMETRE

Herói da Guerra de Secessão nos Estados Unidos!

M^{ME}. FROU FROU

Herói das guerras de libertação no Mar do Caribe!...

PETIMETRE

Convidado pelo Clube de Amigos da Ilha e por Mister Smith.

Cumprimentam-se Jones e os amigos.

SUSANA

Mister Smith estará conosco num instante.

Neste momento, do tablado, três gangsters⁵⁴ disparam contra Jones, que reage, saca seu revólver e dispara, derrubando um dos gangsters.

PRESIDENTE

Um atentado!

AMIGO

Mataram o general! (Os dois amigos se dirigem ostensivamente ao Governador que, por um instante, se sente desconfortável.)

SMITH

O general é imortal, pelo menos se atacado com vulgares balas de chumbo. Observem, senhores, este homem. Vários exímios atiradores, num atentado cujos motivos investigaremos (*olha para o governador e este concorda*), dispararam contra ele, e está, como podem ver, absolutamente ileso. Não somente é um herói, senhores, fecha a boca, conhece também a velha feitiçaria africana. Por isso não lhe entram as balas de chumbo. Só uma bala de prata pode alcançá-lo. (*Os amigos felicitam Smith e saem.*)

⁵⁴ Apenas dois gangsters têm falas, um indicado no texto apenas como “Gangster”, que é “O Maneta” da lista de personagens, e outro indicado como “Gangster 1”.

GOVERNADOR

Apesar das expressões inconvenientes e perigosas, o governo colonial não economizará esforços na investigação deste atentado. Com licença, senhores. *(Sai. Entra Galoffe como um bólido.)*

GALOFFE

O acordado era que teríamos os revólveres carregados com pólvora, e esse negro tinha chumbo no seu.

GANGSTER 1

Eu tinha chumbo no meu revólver.

SMITH

Aqui estão. Duas balas de chumbo. *(Mostra.)* As balas ricochetearam no peito de Jones.

GALOFFE

(Rapidamente dispara no Gangster 1, que cai no chão com as mãos na cabeça. Susana corre para socorrê-lo.) Minhas ordens se cumprem! Disse que todos deveriam carregar seus revólveres somente com pólvora. Smith, não sei se esse homem se vendeu. O que sei é que o senhor está usando esse negro para me eliminar de seus planos.

JONES

Se não tenho mais o que fazer aqui, peço permissão para retirar-me, Mister Smith.

SMITH

Podes te retirar, Jones.

GALOFFE

De modo que não lhe entram as balas de chumbo...

SMITH

Dúvidas, Galoffe? Um dos teus homens confirmou.

GALOFFE

Já não confio em ninguém. Retiro-me deste negócio sujo. O negócio da independência é um negócio sujo. Não é um negócio para quem joga limpo como eu. *(Vai sair, Smith o detém.)*

SMITH

Philipp Galoffe! Vai ao lugar combinado e entrega este dinheiro ao capitão da canhoneira Liberdade. Chegaram as armas da libertação!

GALOFFE

Tendo sido capitão de pardos na Guarda Colonial, Mister Smith, quando o senhor chegou aqui e precisava de contatos, eu fui sua mão direita.

SMITH

(Colocando as notas na sua mão.) E segues sendo, Philipp Galoffe.

GALOFFE

Não, não. Sua mão direita não sou eu. Fui reduzido ao papel de pau mandado. Sua mão direita é o negro Jones. O que pensa fazer com ele? Pensa dar-lhe todo o poder? Cuide-se. Um negro com poder não respeita nada. Quanto a mim...

SMITH

Quanto a ti, serás, como prometi, comandante da Guarda Imperial.

GALOFFE

Mas se volto a suspeitar de algo...

SMITH

Me dizes. Para isso somos amigos.

GALOFFE

(Para Susana.) E tu, cuida-te bem. Não suportaria uma traição tua. *(Levanta-a do chão, beijaa, depois a joga longe.)* É questão de vida ou morte! *(Sai.)*

SUSANA

Não aguento mais, Smith! *(Abraça-se nele.)*

SMITH

(Acariciando-a.) Terás que aguentar ainda um tempo. O trabalho exige assim.

SUSANA

Mas... por que teria que matá-lo? Ele confiou em mim...

SMITH

Tu obedeceste e ele também, mas Galoffe ainda não comprou a história. Logo terá que comprar e levar... Os grandes planos que temos requerem sacrifícios.

(Susana canta a “Canção da troca de dono”.)

SUSANA

CANÇÃO DA TROCA DE DONO

No tempo que a lua

muda de cara várias vezes,

eu mudo, várias vezes,

de dono.

E às vezes,

na lua cheia,

cheguei a ter três donos

ao mesmo tempo.

Os primeiros conquistadores

levaram minha virgindade.

Nos bares e favelas do porto

dormindo com estrangeiros,

moeda pós moeda,

acumulei minha experiência.

Já nada me surpreende

e aprendi

que só devo confiar
em mim mesma.⁵⁵

5. OFICINA DE FUNDIÇÃO E ARMARIA DE MESTRE NICOLÁS

Mestre Nicolás trabalha. O Abade entra na oficina, pede uma bala de prata, e mestre Nicolás a vende. O Abade sai da oficina e alcança um portal por perto, de onde observa toda a cena. Em seguida, chega Madame La Fièrre com uma escrava que a protege com uma sombrinha. A escrava fica na porta, e Madame La Fièrre entra e compra a sua bala. Sai e se retira com a escrava. O Governador fica na porta, e o escravo entra na oficina e compra a bala para seu amo. Finalmente entra Galoffe. Malicioso, olha ao redor. O Abade se esconde. Galoffe entra na oficina e compra a sua bala. Sai. O Abade o chama com um “psiu”. Galoffe finge que não ouve. O Abade insiste, e Galoffe, ao reconhecê-lo, se aproxima dele.

ABADE

Um homem de confiança de Smith, nada menos que um ex-capitão da Guarda Colonial, dando crédito a uma superstição inventada pelo gringo...

GALOFFE

Sim, tudo isto é muito duvidoso, senhor Abade, mas uma coisa é certa. Os negros têm pacto com o diabo. Um negro pode tornar-se invisível, ficar imune às balas ou converter-se em qualquer animal...

ABADE

Cada um dos que comprou sua bala de prata terá que benzê-la num feiticeiro, e Smith conta com essa credulidade que permeia toda a pirâmide social da ilha. Dos escravos ao Governador, incluindo, obviamente, o rei Yoffre. (*Mostra a bala de prata.*) Comprei esta para ele. Yoffre gostaria que o senhor eliminasse o negro que trouxeram para colocar no seu lugar.

⁵⁵ Letra da canção original: *En el tiempo que la luna / cambia de cara varias veces, / yo cambio, varias veces, / de dueño. / Y a veces / en la luna llena, / he tenido hasta tres dueños / al mismo tiempo. / Los primeros conquistadores / se llevaron mi virginidad. / En los bares y barriadas del puerto / durmiendo con extranjeros, / moneda tras moneda, / acumulé mi experiencia. / Ya nada me sorprende / y he aprendido / que solo debo confiar / en mí misma.*

GALOFFE

Colocar no meu lugar?

ABADE

Certamente. Se ele não tivesse chegado, seria o senhor o general da Independência. Esse posto corresponde a um pardo, não a um negro. Quando isto se tornar um país, serão os pardos os convocados a governar.

GALOFFE

Pois sim. Os negros não podem mudar de cor... Mas o senhor é um homem de Yoffre.

ABADE

De Yoffre, de Smith, da Igreja, do governo colonial... De todos e de ninguém. Não lhe agradaria eliminar Jones e lavar as mãos? A responsabilidade cairá sobre o rei Yoffre.

GALOFFE

(Hesita por um instante.) Aceito!

ABADE

Estará na igreja amanhã de manhã. Irá receber minhas instruções.

GALOFFE

Por que não me dá essa bala de prata? Com duas balas encantadas é mais seguro.

ABADE

Yoffre quer a sua bala. Também não confia em ninguém. *(Cada um sai sorratamente por seu lado.)*

6. IGREJA

MARTA

Senhor Abade...

ABADE

Hoje estou ocupado, filha minha. Tenho um serviço religioso dentro de alguns minutos. Mas tu tens um sotaque estranho... de onde és?

MARTA

De Galveston, Luisiana.

ABADE

Galveston... E em que posso ajudar? Fala rápido, tenho pouco tempo.

MARTA

O senhor conhece um velho negro desta ilha, chamado Tí Guiné, que vive em Nova Orleans?

ABADE

Quem não o conhece? É um personagem lendário. Participou da revolta mais conhecida dos quilombolas do quilombo há uns vinte anos.

MARTA

Mas ele diz que o senhor o conhece bem. Que o ensinou a ler e escrever.

ABADE

Essa é minha missão no quilombo, também eduquei o rei Yoffre.

MARTA

E que o iniciou em certas leituras: como os livros do Abade Reinal e outras obras revolucionárias.

ABADE

Eu os ensino a ler... Mas diz logo o que tens que dizer.

MARTA

Meu marido desapareceu de Galveston, Luisiana, faz uns 15 dias.

ABADE

E... por que achas que veio parar na ilha? O mundo é muito grande, filha minha.

MARTA

Não para os negros, senhor Abade. Quando um negro se move de seu lugar, as pessoas sabem, ainda mais se é um fugitivo...

ABADE

Da Justiça?

MARTA

Bom, se podemos chamar assim a Ku Klux Klan.

ABADE

Entendo. Como se chama o teu marido?

MARTA

Louis Poitié. Segui todas as pistas possíveis e só me resta uma, que termina nesta ilha. Mister Smith trouxe, faz uns 15 dias, um passageiro negro de Luisiana. Isso é estranho. Quando soube, fui ver Tí Guiné. “Smith é capaz de qualquer coisa”, me disse. “Vai à ilha e fala, de minha parte, com o capelão da Guarda Colonial”.

ABADE

Esse passageiro se chama Cristóbal Jones. Tua última pista falhou.

MARTA

Fizeram uma descrição desse passageiro para mim, e se parece muito com o meu marido.

ABADE

O que fazia Louis Poitié em Galveston?

MARTA

Foi suboficial da Guerra de Secessão e se distinguiu em muitos combates. Vivemos da pequena pensão que pagam a um herói negro.

ABADE

Jamais estive nas ilhas do Caribe?

MARTA

É a primeira vez que sai de Galveston.

ABADE

O general Jones tem agora um encontro comigo, aqui. Se, por casualidade, for o teu marido, é preciso salvá-lo, porque vão matá-lo. Daqui poderás reconhecê-lo. *(Entra Jones.)*

MARTA

(Saindo da sacristia.) Louis Poitié!

JONES

(Depois de hesitar um pouco.) A senhora está equivocada. Não sou Louis Poitié. Sou o general Cristóbal Jones.

MARTA

Mas se parece muito com o meu marido.

JONES

Duas pessoas podem se parecer e serem, entretanto, absolutamente distintas.

MARTA

Ainda que ambas tenham a mesma voz, o mesmo sotaque de Galveston e estejam fugindo da Ku Klux Klan?

JONES

Se Louis Poitié está fugindo da Ku Klux Klan é porque matou um branco que estuprou a sua mulher, e tu sabes dessa história tão bem quanto Louis Poitié.

MARTA

Por isso estou aqui.

ABADE

Diz a ele que Galoffe vem matá-lo com uma bala de prata. Aqui há uma saída secreta e um túnel que vai dar no porto. Busquem, perto da saída do túnel, a cabana de um pescador velho, da Nação Lucumi,⁵⁶ com uma cicatriz no rosto. Ele vai tirar vocês da ilha no seu barco. Vou falar com o pescador!

JONES

Volta para Galveston e fica lá. Neste lugar, tua vida corre perigo. Sabes demais.

MARTA

É a tua vida que está em perigo. Um tal de Galoffe logo virá te matar.

JONES

As balas desse mulato não podem me tocar.

MARTA

Vem com uma bala de prata.

JONES

Quem te disse isso?

MARTA

O senhor Abade. E me mostrou uma saída secreta... Vem. (*Leva-o e lhe mostra a saída secreta.*) Pelo túnel se chega ao porto. Lá há alguém que vai nos tirar da ilha.

JONES

(*Examinando seu revólver.*) Ainda que tenha uma bala de prata, vou enchê-lo de chumbo.

MARTA

Louis Poitié, não percas esta oportunidade.

⁵⁶ Mesma Nação Yorubá.

JONES

O general Jones tampouco pode perder sua oportunidade porque um maldito mulato quer se atravessar no seu caminho. Vim aqui para libertar os escravos e conquistar a independência desta ilha.

MARTA

E eu te pergunto, Louis Poitié... com quem levarás a cabo essa façanha?

JONES

Com Mister Smith.

MARTA

Mister Smith é um negreiro. Tu sabes, porque vieste até aqui em um de seus barcos, que da ilha leva mel para as suas refinarias nos Estados Unidos, dos Estados Unidos leva algodão para a Inglaterra, e da África traz escravos para esta ilha. E, sabendo disso, vais libertar os escravos com ele?

JONES

Isso não é verdade!

MARTA

O velho Tí Guiné o conhece bem. *(Pausa longa.)*

JONES

Estaremos seguros lá para onde vamos?

MARTA

Não sei, mas estaremos livres e lutaremos, como antes, pela nossa liberdade.

JONES

Aí está Galoffe. Acha que vem caçar, mas será caçado como um cachorro das montanhas.

MARTA

Não te comprometas mais, Louis Poitié, trata de sair limpo desta armadilha. Vamos!

JONES

Espera. Ele tem uma bala de prata benzida por um feiticeiro no seu revólver. Vou fazer que a perca e que fique assustado pelo resto de seus dias. Vai na frente que eu te alcanço! *(Sai Marta. Jones derruba um santo sobre Galoffe. Este dispara.)*

GALOFFE

Te peguei, negro filho da puta! *(Busca por todo lado.)* Não podes ter virado fumaça como um espírito! Vi ele cair com meus próprios olhos. *(Retrocede, depois se vira para o público.)* Desapareceu! Podem se tornar invisíveis ou se transformar em animais... *(Um tremor o sacode e foge apavorado.)*

JONES

(Ri a gargalhadas e se desfaz da jaqueta. Olha para ela e depois a joga longe.) Adeus general Jones! *(Tira as botas e as joga junto com o bicórneo.)*⁵⁷ Adeus, libertador dos escravos! Adeus, malditas ilusões! Sou livre! *(Foge pelo túnel secreto.)*

O Abade recolhe as roupas e botas de Jones. Neste momento, entram o xerife, os gangsters e depois Mister Smith.

SMITH

Onde está o general Jones?

ABADE

Salvei o general. Salvei-o de uma morte certa. Galoffe atentou contra ele.

SMITH

Não terá o senhor tramado esse atentado como agente de Yoffre?

⁵⁷ Ou “bicorne”: chapéu militar de dois bicos usado no séc. XVIII, até o início do XIX.

ABADE

Tudo o que fiz foi salvar de uma morte certa o general. Ali há um túnel que conduz ao porto. Foi construído pelos padres espanhóis na época dos piratas. Assim podiam colocar a salvo os tesouros da igreja...

SMITH

Deixe as histórias de piratas para outra ocasião e diga onde está Jones.

ABADE

Vai encontrá-lo na cabana de um velho pescador, da Nação Lucumi, com uma cicatriz no rosto. O velho está avisado e vai retê-lo ali até que o senhor chegue.

SMITH

Senhor Xerife, verifique as afirmações do senhor Abade. Se encontrar Jones, traga-o secretamente pelo mesmo túnel. Rápido. *(Saem o xerife e os gangsters.)* Como o senhor ficou sabendo do atentado?

ABADE

Fazendo uso, em seu benefício, de algo que nos é proibido utilizar: o santo sacramento da confissão. Também fiquei sabendo de outras coisas...

SMITH

De que coisas?

ABADE

De que o general Jones é, na realidade, Louis Poitié, fugitivo de Galveston, e de que sua mulher está aqui. Veio buscá-lo.

SMITH

E onde está agora?

ABADE

Com ele. Vai encontrá-los juntos.

SMITH

Rogo que perdoe minha desconfiança, senhor Abade. Estive pensando que o arcebispo da colônia é perigoso para nós... É fiel à Madame La Fièrre e a seus capangas. O senhor seria um arcebispo ideal, um arcebispo nosso... e não só da colônia francesa, mas de toda a ilha.

ABADE

O senhor e eu temos as mesmas aspirações. Se Deus quiser, poderemos fazer grandes coisas.

SMITH

Quererá, senhor Abade. O senhor fará hoje mesmo um teste como arcebispo no ensaio da coroação de Jones.

ABADE

Não creio que esse homem esteja em condições de ensaiar nada.

SMITH

Hoje será tratado como escravo e como imperador. Assim aprenderá seu papel. (*Saem Smith e os gangsters pelo túnel. O Abade canta a “Canção da Mitra”.*)⁵⁸

ABADE

CANÇÃO DA MITRA

Marchei na França

com os sans-culotte

e me salvei por um triz

da guilhotina.

No escuro porão

de um barco, como clandestino,

aguentei fome e sede

durante dez dias.

E aqui e agora, nesta ilha,

⁵⁸ Ornamento de cabeça, cônico e com uma fenda, usado por autoridades católicas como papa, bispo, arcebispo, abade.

me fazem arcebispo
 ou perco a crista.⁵⁹
 E aqui nesta ilha
 devo arriscar a cabeça
 por uma mitra.⁶⁰
 (*O abade sai.*)

Smith, Xerife e os gangsters entram com Jones e Marta.

XERIFE

Não tentes nada. No meu revólver há uma bala de prata prudentemente benzida por um feiticeiro. Não nos conhecemos de algum lugar? Tu te lembras de mim, Louis Poitié? Em Galveston, me chutaste e quebraste uma costela. Mister Smith me levou ao hospital um passaporte falso, agora administro as suas plantações... Mas não posso de vontade de te arrebentar a cara.⁶¹

SMITH

Senhor Xerife, ninguém o autorizou a tocar no general Jones. (*O gangster solta Jones, que cai no chão.*)

GANGSTER

Eu lhe disse pra não bater nele, chefe.

SMITH

Descarregue a sua ira com esse cachorro traidor do Galoffe. Mate-o onde o encontrar, e encontre-o já! Com esta carta, o capitão da canhoneira “Liberdade” lhe entregará as armas, e o senhor as levará imediatamente às ruínas da fortaleza espanhola, atrás do palácio de governo. Fui claro? (*O xerife lhe entrega o revólver de Jones.*)

⁵⁹ Em espanhol, o termo é “*crisma*”, do vocabulário religioso, mas popularmente usado para referir-se a “cabeça”, como seria em português “cachola”.

⁶⁰ Letra da canção original: *Yo marché en la Francia / con los sanculotes / y me salvé por un pelo / de la guillotina. En la oscura bodega / de un barco, como polizón, / aguanté hambre y sed / durante diez días. / Y aquí y ahora, en esta isla, / me hacen arzobispo / o pierdo la crisma. / Y aquí en esta isla / debo arriesgar la cabeza / por una mitra.*

⁶¹ Em espanhol, “*romperte la crisma*”.

XERIFE

Não queria me encontrar com alguém ligado à infantaria da marinha norte-americana.

SMITH

O capitão trafica armas e não se mete em assuntos da Justiça. Sei que não voltarás a pensar em fugir do teu destino, Jones. Tenho plena confiança em ti. Valeu a pena matar um branco por esta mulher, Jones... Mas teremos que nos separar dela por um tempo... Sabe demais. Vamos escondê-la na plantação que o Xerife administra. (*Marta observa Jones vestido de general por um instante e em seguida sai com o gangster.*) Senhor Abade! Agora vamos ao ensaio da coroação. Essa coroação deve surpreender os colonos franceses e convencer os embaixadores... Até o menor dos detalhes deve ser levado em conta.

ABADE

Eu não sei nada de coroações, Mister Smith. Na França, lutei contra Napoleão III. Posso saber como se corta a cabeça de um rei, mas não sei coroá-lo.

SMITH

Na França, é possível que seja necessário decapitar os reis, mas aqui é preciso colocar um imperador, assim como na França o senhor foi *sans-coulotte* e aqui vai ser arcebispo.

PETIMETRE

Eu tenho a solução para isso. (*Mostra um pequeno livro de capa dourada.*) Este é o texto das coroações de reis. No quilombo, há muitos anos, houve um imperador de mentirinha, e este texto, com o ritual dos reis da França, foi usado para coroá-lo.

SMITH

Mas Jones não será um imperador de mentirinha. Será de verdade! O embaixador dos Estados Unidos está de acordo em reconhecê-lo assim que sentar a bunda no trono. Inglaterra e Espanha o farão em seguida, para evitar que a insurreição se estenda a suas colônias. Não tocaremos nas terras dos proprietários franceses, o que permitirá que a França mantenha uma paz honrável conosco...

PETIMETRE

Senhoras e senhores, apelo à imaginação de vocês. Imaginem que isto é o trono. (*Mostra tablado e assento.*) Imaginem que esta veste é a sutil roupa de seda natural com a qual os reis da França cobrem suas brancas e delicadas carnes. Imaginem que esta coroa de virgem é a coroa real e que este pano vermelho é a dalmática.⁶²

SMITH

Não imaginemos mais, Petimetre, e comecemos...

PETIMETRE

O senhor arcebispo terminou de celebrar sua missa... (*O Abade vai até o altar e faz como se terminasse a missa.*)

ABADE

(*Benzendo os atores e o público.*) *Benedicat vos omnipotens Deus, Pater, et Filius, et Spíritus Sanctus, Amén.*

PETIMETRE

O Arcebispo lhe coloca a dalmática, que indica que voltou a nascer, que é outra pessoa. Agora passamos ao trono.

JONES

Já basta de palhaçada! O senhor, Smith, é um dos da Ku Klux Klan e traficante de escravos! Não queira me manipular mais. Terminemos esta história de uma vez!

SMITH

(*Ao público.*) É um imperador de verdade! Não é de mentirinha, nem é uma marionete manipulada por mim como vocês pensavam!

JONES

Faça que me linchem, termine comigo, acabe logo o que começou em Galveston com a Ku Klux Klan!

⁶² Túnica aberta nas laterais, do vestuário real e religioso.

SMITH

É verdade, Jones, fiz parte do clã, mas para conhecer a sua organização e destruí-la. Provi escravos aos proprietários franceses, mas para ganhar a sua confiança e acabar de uma vez por todas com a escravidão. E sabes por quê? Por meu próprio interesse! Agora, com um homem como tu, estou em condições de conquistar a independência desta colônia. Mas não vou impor a abolição da escravatura mediante decreto. Montarei modernos moinhos a vapor.

Um moinho a vapor não se move com escravos, se move com trabalhadores livres!

ABADE

E com o moinho a vapor arruinará todos os seus amigos da ilha e se tornará o rei do açúcar. Hoje coroamos, caro Petimetre, o imperador dos negros e o rei do açúcar!

SMITH

Não faço nada de graça, não movo um dedo sem buscar um lucro. Podes estar certo, Jones, de que te tirei de Galveston para que tu e eu obtivéssemos benefícios. Mas a ilha também ganhará com isso! E a humanidade! (*Lentamente, Jones assume outra vez sua condição de imperador.*)

PETIMETRE

Que continue a cerimônia!

ABADE

Se acrescentamos texto, não terei tempo de aprendê-lo... (*Põe-lhe a coroa.*)

PETIMETRE

Agora a figura alegórica! (*Susana avança com uma almofada e, sobre esta, uma grande chave dourada. Ajoelha-se diante de Jones.*)

SUSANA

Eu, a Cidade Jones, venho colocar-me a vossos pés, para entregar-vos a chave das minhas fechadas portas.

ABADE

(À parte, ao Petimetre.) Estão mais abertas que o Arco do Triunfo. *(Petimetre ri, cobrindo a boca.)*

SMITH

(Desgostoso dos risos.) Esta cidade se chamará Cidade Jones a partir do dia da coroação.

PETIMETRE

Viva o rei eternamente!

SMITH

O imperador!

PETIMETRE

Viva o imperador eternamente!

SMITH, ABADE e SUSANA

Viva o imperador!

PETIMETRE

Senhoras e senhores, o espetáculo se interrompe aqui, com o fim de nos proporcionar, a nós e a vocês, dez minutos de intervalo.

II

7. CAMPO ABERTO

Galoffe recebeu as armas que foram trazidas na canhoneira Liberdade e ficou com elas. Não pode mover-se dali e tampouco pode mover as armas. Tirou das caixas uma metralhadora e a montou, preparando-se atrás dela. Espera um pelotão do batalhão de pardos que virá buscá-las. Está nervoso. Ouve a voz do gangster que chamam “O Maneta”.

GANGSTER

Galoooffeee! (*Galoffe, que estava movendo uma caixa pesada de munições, cai sobre ela, levanta-se e corre para a metralhadora.*)

GALOFFE

Seja quem for, melhor que não se aproxime porque vai virar uma peneira! Esta cuspidora é capaz de abrir buracos até em fantasma. Pode matar um morto... (*Dispara.*) Pode ficar invisível... (*Dispara.*) Pode virar animal...

GANGSTER

Não dispaes, Galoffe...

GALOFFE

Malditos negros...

GANGSTER

Acalme-se, chefe... Não sou nenhum espírito. Tampouco sou o maldito negro. Sou um de seus homens. Sou “O Maneta”, lembra?

GALOFFE

O Maneta? Que merda andas fazendo nestas montanhas, Maneta? Sai do restolho, mostra a cara... Com as mãos pra cima!

GANGSTER

Só tenho uma, chefe.

GALOFFE

Fala. Como fizeste para chegar até aqui?

GANGSTER

Fui mandado junto com o senhor Xerife para procurar o senhor: “Encontre Galoffe”, disse Mister Smith, “e mate-o onde o encontrar”. Mas eu disse a mim mesmo: “Galoffe é teu chefe, Maneta. Não te esqueças disso.” (*Riem.*) Então vim lhe dar uma mão, chefe...

GALOFFE

Acha que é Deus Todo Poderoso, esse branco de merda... Mas... Agora, sem armas, como se sente?

GANGSTER

Completamente perdido. Sem armas para os quilombolas, Yoffre não chegará a acordo nenhum com ele. Mas com a ajuda do Abade, está mobilizando a Guarda Colonial, enquanto o Governador foge com Zephir...

GALOFFE

Vejo que estás bem informado, Maneta. Quem te ensinou a ser tão astuto?

GANGSTER

O senhor, chefe.

GALOFFE

Fico feliz que o reconheças. Mas falhaste num detalhe, um pequeno detalhe... Na Guarda Colonial há um batalhão de pardos que só reconhece um chefe... Quem é esse chefe, Maneta?

GANGSTER

Pois, o senhor, chefe! *(Se saúdam com um abraço.)* E, diga, chefe, o que vamos fazer com estas armas? Quem diabos carrega isso daqui? Estamos como quem morre de sede no meio do mar.

GALOFFE

Voltaste a falhar, Maneta. Os pardos! Aqui chegará um pelotão de pardos e levará as armas, e então... *(Salta para a metralhadora e aponta para o gangster, que se move com medo, mas segue a brincadeira.)* Toma, gringo mal-agradecido, sem-vergonha, cara pálida... Toma, corvo de batina, pássaro maldito... Tomem, tomem, negros, raça de Caim, condenados pela santa Bíblia... E tu? Não vinhas me matar?

GANGSTER

Eu não... chefe.

GALOFFE

Estou me referindo ao Xerife, idiota.

GANGSTER

Não precisa gastar balas com esse, chefe, que já está morto.

GALOFFE

Tu lhe deste o passaporte?

GANGSTER

Não foi necessário, chefe. Inventou de passar na plantação que administrava para buscar uns negros rastreadores para caçar o senhor, e, quando chegamos lá, os negros estavam insubordinados... Eu tinha ficado a certa distância... Um branco sabe onde se mete... Do meu esconderijo, vi como o penduravam... Depois os negros saíram armados de picaretas, pás, facões e espingardas. Iam em direção ao quilombo. Quem manda neles é a mulher de Jones, que chegou de Luisiana para buscar o marido e terminou quilombola.

GALOFFE

Sabes escrever, Maneta?

GANGSTER

Sim, chefe, trabalhei um tempo na aduana como aferidor. Desde então, carrego papel, pluma e carimbo... Sempre há um contrabando a aferir...

GALOFFE

Pois vais me aferir uma carta. Senta e escreve: “Querida Susana...”

GANGSTER

Para a Susana, chefe? *(Ri.)*

GALOFFE

Do que estás rindo?

GANGSTER

Eu? Eu não ri de nada, chefe... (*Ouvem-se tambores.*)

GALOFFE

(*Salta para a metralhadora.*) Pega um fuzil da caixa, Maneta... (*O Maneta se afunda nas caixas procurando o fuzil.*)

MANDINGA

Escuta, Philipp Galoffe. Sou o general Mandinga,⁶³ o tenente do rei Yoffre, do quilombo. Tenho a zona rodeada de quilombolas.

GALOFFE

Volta para o teu quilombo, negro, se não queres que te encha de chumbo.

MANDINGA

Deixa de ameaças, Philipp Galoffe... Podemos te fazer engolir essa metralhadora se quisermos, somos muitos, e tu com a tua metralhadora és um só. (*Galoffe dispara uma rajada.*)

GALOFFE

Por que não faz isso, general Mandinga?

MANDINGA

Porque tens um batalhão de pardos da Guarda Colonial que pode me ser útil para acabar com o gringo e com o tal general Jones...

GALOFFE

(*Retirando-se da metralhadora e fazendo que o Maneta largue o fuzil. Levantam os braços. Mandinga e Ñanga entram com os braços para cima.*) E... o que me contas do rei Yoffre, general Mandinga?

⁶³ Mandinga ou Malinke: etnia da África Ocidental, remanescente do Império do Mali. Hoje são o maior grupo étnico no Mali, Guiné e Gâmbia.

MANDINGA

Não comungo com as ideias republicanas do rei Yoffre. A literatura da Revolução Francesa que o Abade lhe meteu goela abaixo foi indigesta. Aqui deve haver um rei negro. Uma mão de ferro que impeça o que está acontecendo: a libertinagem dos escravos.

GALOFFE

Para isso o gringo trouxe Jones...

MANDINGA

Nada de Jones! Um negro daqui, desta ilha... Um rei negro com um primeiro ministro mulato...

GALOFFE

Poderíamos tentar... general Mandinga... *(Do meio das caixas sai o gangster.)*

GANGSTER

Mas devem se apressar se querem vencer Mister Smith... Esse homem sabe usar o tempo.

MANDINGA

Quem é esse?

GALOFFE

Acalme-se, general. É um dos meus homens.

MANDINGA

O senhor tem gente branca sob suas ordens?

GALOFFE

É para que vá se dando conta do meu poder, general.

MANDINGA

Vamos jogar limpo, Philipp Galoffe.

GALOFFE

Digo o mesmo, general Mandinga.

MANDINGA

Vamos a essas armas! (*Mandinga e Ñanga se aproximam das armas, Galoffe corre à metralhadora.*)

GALOFFE

Um momento! Estou esperando um batalhão de pardos. As armas serão repartidas meio a meio. Metade para os pardos, metade para os quilombolas.

GANGSTER

Essa espera pode ser fatal... (*O gangster tenta um movimento conciliatório.*)

GALOFFE

Às ordens de quem estás, Maneta?

GANGSTER

Às suas ordens, chefe.

GALOFFE

Então senta ali e escreve... “Terás pensado, amada minha, que fui derrotado, posto fora de combate e que nossos sonhos de grandeza, de felicidade, evaporaram para sempre...”

ÑANGA

(*À parte, para Mandinga.*) O senhor está se entregando a esse mulato estúpido e pretensioso como um pavão?

Mandinga o faz calar.

GALOFFE

Algum problema, ...senhor Imperador?

MANDINGA

Nenhum, ...senhor Ministro. (*Riem.*)

GALOFFE

(*Segue ditando.*) “Ao contrário, minha branca, minha doce pomba, agora temos a oportunidade que nunca tivemos...”

ÑANGA

(*À parte.*) Estou lhe prevenindo. Não estou disposto a me submeter às ordens de um porco mulato... (*Galoffe interrompe seu ditado. Olha para eles.*)

MANDINGA

O capitão Ñanga está impaciente.

GALOFFE

(*Dita.*) “Logo estarei a teu lado triunfante, como primeiro-ministro de um verdadeiro imperador negro. (*Mandinga e Galoffe riem, Ñanga resmunga.*) E selaremos nosso pacto de amor com um beijo de teus lábios encarnados. Espera-me. Teu para sempre, Philipp Galoffe.”

ÑANGA

(*Sem poder aguentar mais, em voz alta.*) Chega! (*Galoffe salta à metralhadora e o gangster ao fuzil.*)

MANDINGA

Mantenha-se no seu lugar, capitão Ñanga! A situação é difícil, Philipp Galoffe. O lugar onde estamos não é seguro... Podemos ser atacados por escravos rebeldes, desses que andam rondando sem deus nem lei. Não é fácil que, nessas condições, os pardos cheguem até aqui...

GANGSTER

Isso sim é verdade, chefe. A essa hora, os pardos devem estar enfrentando a Guarda Colonial comandada pelo negro Jones.

GALOFFE

O que fazemos, então?

MANDINGA

Nós nos armamos, senhor Ministro. (*Ñanga se precipita à metralhadora e faz sinais aos quilombolas para que vão levando as armas. Os quilombolas cumprem as ordens enquanto o gangster se dirige ao público.*)

GANGSTER

E eu, um dos poucos brancos miseráveis, um dos pequenos brancos, estava no meio dessa tempestade...

8. CAMPO ABERTO. OUTRO LUGAR

Ouvem-se tambores ao longe. Entra lentamente uma Velha Negra. Canta e, ao fundo, o coro de escravos rebeldes lhe responde.

VELHA NEGRA

E o vento nos espalhou...

CORO⁶⁴

Pelos caminhos.

VELHA NEGRA

Longe das casas grandes...

CORO

E das fazendas.

⁶⁴ Coro de escravos liderados por Marta, indicado como “Escravos fugitivos” na lista de personagens, referido nas rubricas como “escravos rebeldes”.

VELHA NEGRA

O vento seco da guerra... *(Fala.)*

Por cima,

pelos prados do céu,

correm brancos e negros cavaleiros.

Todos tratam de chegar primeiro.

Por baixo, nós, esfarrapados,

somos arrastados pelo vento,

pelo vento seco da guerra.

Entram os escravos rebeldes, armados de pás, picaretas, facões e espingardas. Marta vem na frente deles. Por vários lugares, aparecem os amos tentando detê-los: são o Presidente do Clube de Amigos da Ilha, Madame La Fièrre e o amigo da ilha que conhecemos no cabaré.

PRESIDENTE

Alto lá! Aonde vão?

MARTA

Já não somos escravos.

PRESIDENTE

Detenham essa mulher! É uma intrusa!

MARTA

Fui escrava! E sou negra! Tenho o direito de lutar ao lado de meus irmãos.

M^{ME}. LA FIÈRE

Volta pra tua terra de gringos! Volta para Luisiana! Sabemos que andas matando brancos.

Fizeste que pendurassem o Xerife pelo pescoço e andas incitando esta gente, esta boa gente, esta gente fiel, a queimar os canaviais.

VELHA NEGRA

Mas eles não podiam detê-la nem condená-la. Os escravos já não ouviam a voz dos amos...

(*Entra o Amigo da Ilha com uma negra velha que carrega a sua bolsa.*) Alguns colonos, assustados, abandonam suas terras.

PRESIDENTE

Espera, covarde!

AMIGO

Para quê? A terra está afundando sob nossos pés. (*À escrava.*) Vamos.

MARTA

E tu vais com ele?

VELHA AMA

Eu o criei, o amamentei... Quero viver ao lado dele. Não quero morrer com vocês... Vocês morrerão como cães, pelas estradas... Como cães sem dono, serão destroçados por brancos, negros e mulatos...

VELHA NEGRA

Vai ser uma guerra longa. Virão novos amos que serão derrubados e a guerra voltará a nascer de suas cinzas...

PRESIDENTE

Investimos nosso capital nos novos moinhos a vapor, na independência e no governo do imperador...

M^{ME}. LA FIÈRE

Paz! Temos um imperador negro: o imperador Cristóbal Jones... Vocês deixarão de ser escravos...

MARTA

Quando o novo amo decidir... Um negro vendido é pior que um amo branco.

AMIGO

Façam o que quiserem com esses moinhos a vapor... Isto o mandinga levou, o diabo levou...
Eu passo para a colônia espanhola... Lá teremos paz e ordem por um tempo, pelo menos
enquanto eu viver... *(Sai com sua escrava.)*

M^{ME}. LA FIÈRE

Com o imperador, teremos paz aqui. Estabeleceremos aqui a ordem.

PRESIDENTE

Todos seremos livres e todos seremos irmãos.

VELHA NEGRA

Cada vez que se sentem em perigo, os amos falam de liberdade e fraternidade... Ouvimos
muitas vezes essas palavras...

MARTA

Vamos lutar ao lado do rei Yoffre. Vamos dar reforço aos quilombolas.

M^{ME}. LA FIÈRE

O rei Yoffre está de acordo com o imperador Jones. Os quilombolas se uniram a nós. Vamos
construir um império livre.

MARTA

Não é verdade. Yoffre está conosco. Não queremos impérios, queremos a liberdade... Eu sei
bem. Conheço a liberdade da Ku Klux Klan... Mas é preciso começar pela liberdade. *(Marta e
a Velha Negra cantam.)*

É um duro amanhecer

a liberdade.

É um sol sanguinário

Para iluminar

as jornadas que seguem,

o que virá.⁶⁵

Saem os escravos com Marta e a Velha Negra. Ficam Madame La Fièrre e o Presidente.

PRESIDENTE

Vamos à cidade, Madame La Fièrre. O imperador vai esmagar essa rebelião de loucos e enforcaremos em praça pública essa negra estrangeira para dar uma lição.

M^{ME}. LA FIÈRRE

Não sei por que me meti nesta aventura com vocês e o maldito gringo, além desse porco negro coroadado imperador...

PRESIDENTE

Mas já estamos metidos nessa, Madame La Fièrre...

M^{ME}. LA FIÈRRE

(Ao público.) Sim, já estamos nessa e com merda até o pescoço. *(Saem.)*

No Quilombo. Uma fila de quilombolas apontando para bonecos que representam Mandinga e Ñanga. Ouvem-se tambores e vozes, e, por cima desses sons, a voz de Yoffre.⁶⁶

general Mandinga, o senhor traiu seu povo. Traiu a nação mandinga e todos os quilombolas. Acreditou que esse negro trazido da outra margem, por ser imune às balas de chumbo, era superior a todos nós e, além disso, muito seguramente, meteu no bolso um pacote de dólares... Qual é o veredito da comunidade?

CORO DE QUILOMBOLAS

O veredito da comunidade

é fuzilá-lo, majestade.

Enchê-lo de balas de chumbo

e expor seu cadáver

⁶⁵ Letra da canção original: *Es un duro amanecer / la libertad. / Es un sol sanguinario / para alumbrar / las jornadas que siguen, / lo que vendrá.*

⁶⁶ Entende-se que começa outra cena, no ambiente do Quilombo, porém, não está identificada no texto.

ao escárnio de todos.

Yoffre faz um sinal. Faz-se silêncio. Em seguida faz outro sinal e os quilombolas disparam. Cai o boneco e os quilombolas desfilam em volta dele, cuspiendo-lhe. Entra um mensageiro.

MENSAGEIRO

Majestade.

YOFFRE

Tens novos informes?

MENSAGEIRO

Detiveram o senhor Abade na entrada sul do quilombo.

YOFFRE

Que o tragam à minha presença... Capitão Ñanga: o senhor é um cachorro traidor que seguiu as ordens de outro traidor. (*Entram o Abade que, mudo, presencia o ritual.*) Traiu a sua nação e todos os quilombolas. Acreditou que esse negro estrangeiro era uma espécie de deus e seguramente guardou também seus dólares. Qual é o veredito da comunidade?

CORO DE QUILOMBOLAS

O veredito da comunidade

é fuzilá-lo, majestade.

Enchê-lo de balas de chumbo

e expor seu cadáver

ao escárnio de todos.

Yoffre faz o sinal, silêncio. Em seguida, outro sinal. Disparos. Cai o boneco. Os quilombolas cospem nele. Depois, a outro sinal de Yoffre, colocam o Abade em meio aos bonecos caídos, e os quilombolas apontam para ele.

YOFFRE

Senhor Abade...

ABADE

Permita-me lhe informar, majestade.

YOFFRE

Confiei demais em seus informes. O senhor informou que Galoffe tinha traído e que, provavelmente, tinha as armas.

ABADE

Sim, majestade, mas agora devo informar-lhe...

YOFFRE

E por causa de seu informe, enviei meus homens para matar Galoffe e se apoderar das armas. Segundo o senhor, isto obrigaria Smith a aceitar meus planos... Não suspeitava que meus homens me trairiam? Que iam se passar para o seu bando, isto é, o bando de Smith?

ABADE

Não passaram para o bando de Smith, majestade... Uniram-se ao mulato Galoffe e estão com as armas, neste momento, marchando sobre o palácio de governo. *(Diante da surpresa de Yoffre, segue informando.)* No palácio, a Guarda Colonial já combate a guarda de pardos... *(Faz uma pausa para disfrutar da surpresa de Yoffre.)* O senhor e seus quilombolas devem se unir a nós, contra os dois traidores negros e o traidor mulato. Esta é a proposta de Mister Smith. *(Diante do silêncio de Yoffre, continua.)* Se não quisermos que o gringo desembarque seus marines... Se quisermos que compartilhe o poder conosco e não domine esta ilha de forma absoluta... é preciso agir imediatamente...

YOFFRE

(Inclinando-se.) Rogo que perdoe minha desconfiança, senhor Abade.

ABADE

(Ao público.) Já ouvi isso antes.

YOFFRE

Diga a Smith que conte comigo. Os dois traidores já estão liquidados. (*Aponta para os bonecos. O Abade olha para o público, sorri e sai. Entra o mensageiro.*)

MENSAGEIRO

(*Entre ordens militares, gritos e tambores.*) Majestade, a mulher do general Jones foi detida na entrada sul do quilombo. Uma multidão de escravos rebeldes a segue, armada de toda classe de armas.

YOFFRE

Que os desarmem e a tragam à minha presença... (*Grita para fora.*) Comigo vão meus cem daomeanos.⁶⁷ Os mandingas fiéis, lançarei contra os mandingas traidores! Que afundem os braços até os cotovelos em suas entranhas e me tragam seus fígados para alimentar os cães do quilombo!

MARTA

Majestade...

YOFFRE

Sei bem sua história por informes de Tí Guiné e do senhor Abade...

MARTA

Justamente acabo de ver esse corvo saindo daqui.

YOFFRE

Não me levante por sua conta os escravos. A senhora não conhece a política desta ilha. Pode ficar aqui, mas não faça nada, absolutamente nada, até que eu volte.

MARTA

Não conheço a política da ilha, mas lutei numa guerra de escravos e creio que minha experiência pode servir para alguma coisa. Majestade, não faça nenhum pacto com a

⁶⁷ Aqueles provenientes do antigo Reino de Daomé, atual República de Benin.

quadrilha de Smith. Aceite as armas dos ingleses, pactue com eles e enfrente o gringo e o imperador.

YOFFRE

O gringo é seu compatriota, e o imperador seu marido...

MARTA

Meu marido era Louis Poitié. Um homem orgulhoso de sua raça. Teimoso como uma mula, mas incapaz de curvar a espinha.

YOFFRE

E o general Jones...

MARTA

Esse, para mim, é um desconhecido... Não sei se terá conseguido sufocar inteiramente Louis Poitié... Mas não é ele quem me importa neste momento. Quem me importa é esse negreiro do sul que chegou aqui como um cavalheiro de indústria do norte...

YOFFRE

A senhora prefere os ingleses...

MARTA

Os ingleses querem salvar as suas colônias e suas posições estratégicas no Caribe. Por isso, aceitam a abolição imediata da escravatura. Taticamente, é mais vantajoso negociar com eles...

YOFFRE

O que quer? Estou surpreso. Nunca pensei que uma mulher poderia se ocupar das coisas dos homens. No quilombo, as mulheres se ocupam da cozinha e dos filhos.

MARTA

Disso se ocupava a minha mãe. Não esqueça que eu nasci e cresci numa guerra.

YOFFRE

(Aos guerreiros do coro.) O que vocês fariam com uma mulher como esta?

GUERREIRO 1⁶⁸

Eu lhe colocaria uma barba, majestade... *(Todos riem.)*

GUERREIRO 2

Eu pensaria muito bem antes de dormir com ela. *(Riem de novo.)*

YOFFRE

Eu, pelo contrário, quero encontrar contigo quando voltar. É minha convidada pessoal, senhores. Fica como hóspede de honra no quilombo. *(Sai. Os guerreiros se inclinam ante Marta e saem com ela.)*

9. OS ESCRAVOS DA SERVIDÃO DO PALÁCIO DE GOVERNO SE DIVERTEM

ES CRAVO 1

O senhor governador não poderá vir à recepção. Esqueceu sua peruca e sua bengala.

ES CRAVO 2

Estreou peruca e estreou bengala
para escapar, amigos, para fugir
ardente, túrgido e entusiasmado
atrás dos encantos de Zephir...

ES CRAVA 3

Eu faço a Zephir!

ES CRAVO 2

Eu faço o governador!

⁶⁸ São membros do Coro de Quilombolas.

Encenam a fuga do governador com Zephir. Ela cheia de melindres e ele correndo atrás dela com a língua de fora. Ao final da fuga, ela cai, e ele cai sobre ela, fogado, mas um instante depois fica quieto.

ESCRAVA 3

Mas... O que houve, senhor Governador?

ESCRAVO 2

É que... A nobreza decai, mademoiselle Zephir... *(Riem, entra o Escravo 4.)*

ESCRAVO 4

Escapou!

ESCRAVO 1

Quem?

ESCRAVO 4

O rei Yoffre! Tinha vindo correndo do quilombo para salvar Smith, matando Galoffe, Mandinga e Ñalga, mas... deu de cara com o quê? Com Jones e Ñalga no poder! Deu volta como um raio ao seu quilombo, mas dez homens de sua guarda daomeana foram aprisionados e fuzilados como traidores.

ESCRAVO 1

Essa tirania será pior que a dos franceses.

PETIMETRE

(Entrando.) O que está acontecendo? A servidão do palácio também se dá ao luxo de conspirar? Atenção. O novo e resplandecente imperador suplantaré sem misericórdia qualquer subversão. Escravos rebeldes? Não, senhor! Neste novo país independente, não se pode falar em a-bo-li-ção! Limpem! Tudo deve brilhar para a recepção! *(Entram o Abade e Susana.)* Chegou a religião! *(Para Susana.)* Não se esqueceu de sua coroa, madame Imperatriz?

ABADE

Cala a boca, bufão! Não afies tanto a língua que podes te cortar a própria cabeça...

PETIMETRE

Ninguém aqui está com ela muito segura... Cuide o senhor da sua.

ABADE

Eu tenho as mãos limpas. Nada fiz contra sua majestade o rei Yoffre. Quando fui falar com ele, ainda não tínhamos o poder... O milagre ainda não havia acontecido... *(Entra Ñanga com um uniforme francês reluzente.)*

PETIMETRE

Senhores, o salvador da pátria!

ÑANGA

Falei com meus irmãos mandingas. Nós mandingas somos a principal nação africana desta ilha e eu lhes disse: “O general Mandinga uniu-se a um mulato. Vamos ficar sob comando dos pardos. E nós mandingas odiamos os pardos porque somos negros até os ossos, e éramos uma raça nobre na África, simbolizados pelo leão”. Meus irmãos responderam e executamos o general Mandinga e o mulato Philipp Galoffe. Então passamos para o lado do general Jones, que é um negro verdadeiro, um negro autêntico, um negro importante, um negro imune às balas de chumbo...

ABADE

Enquanto eu falava, lá no quilombo, com o rei Yoffre, desconhecia absolutamente essa mudança radical dos acontecimentos. *(Vão entrando o cônsul dos EUA, o presidente do Clube de Amigos da Ilha e Madame La Fièrre de la Montagne.)*

PETIMETRE

Mudança que torna possível esta brilhante cerimônia de reconhecimento do imperador por parte dos notáveis de dentro e de fora. *(Anunciando.)* O senhor Cônsul dos Estados Unidos da América! O senhor presidente do Clube de Amigos da Ilha! Madame La Fièrre de la Montagne!

PRESIDENTE

(Fazendo as apresentações de praxe). Senhor Cônsul, senhora... o senhor Arcebispo.

M^{ME}. LA FIÈRE

Terei de me acostumar a este novo universo... Quem diria que o antigo padre dos quilombolas...?

ABADE

Senhora, já não há quilombolas. O imperador decretou uma anistia total.

M^{ME}. LA FIÈRE

Muito acertado. Isso deixará o rei Yoffre sem exército. Ficará novamente isolado em seu quilombo selvagem. A única coisa que eu não poderia aceitar em tudo isto é a ideia de uma aliança com esse monstro.

PRESIDENTE

Senhores, o general Ñanga, milagroso salvador de todos nós e atualmente comandante da Guarda Imperial. *(Todos saúdam Ñanga.)*

M^{ME}. LA FIÈRE

Espero, senhor Cônsul, que as potências europeias reconheçam os feitos, porque os ingleses estão se portando como sempre...

CÔNSUL

Isso depende da unidade e da firmeza de vocês.

ABADE

Conquistamos a independência sem derramamento de sangue.

PRESIDENTE

Um exemplo para o mundo civilizado, que sempre nos viu como um país selvagem.

PETIMETRE

(Reaparecendo.) Senhoras e senhores, sua majestade, o imperador Jones, cancelou a recepção.

(Entre exclamações de surpresa e expressões de frustração, todos saem, menos o Abade e Ñanga. Entra Jones.)

JONES

Senhor Abade.

ABADE

Senhor Arcebispo, majestade.

JONES

Bem, senhor Arcebispo. Vá tirando essas vestes e prepare-se para viajar.

ABADE

Para onde, majestade?

JONES

Para o quilombo.

ABADE

Para mim, viajar ao quilombo é como ir atrás da morte, majestade.

JONES

Justamente. Em lugar de se divertir com todos esses imbecis que acabam de sair daqui, o senhor amanhã cumprirá uma missão histórica. Arriscará verdadeiramente a pele, uma vez na vida.

ÑANGA

É preferível que lhe dê um revólver e ordene que se suicide, majestade.

JONES

O senhor tem aí um revólver? Se tiver, pode suicidar-se.

ÑANGA

(Posicionando-se militarmente.) Não estou entendendo nada, majestade.

JONES

O senhor tentou matar o rei Yoffre, como não conseguiu, matou dez de seus melhores homens.

ÑANGA

Os daomeanos dispararam quando nos viram. Atacamos em legítima defesa.

JONES

Se quer viver mais um tempo, saiba que as ordens aqui e agora dou eu, e somente eu.

ÑANGA

(Posicionando-se de novo, com mais energia.) Sim, majestade.

JONES

(Ao Abade.) Yoffre não o matará antes de ouvi-lo e, uma vez que o tenha ouvido, aceitará minhas propostas.

ÑANGA

Vai matá-lo antes que abra a boca. Para Yoffre, o senhor Arcebispo é um traidor, e Yoffre não perdoa traição.

JONES

Quer o senhor ir no lugar dele?

ÑANGA

Eu? Não, majestade.

JONES

Então, cale a boca. *(Ao Abade.)* Diga a Yoffre que lhe ofereço a paz, que estou disposto a abolir a escravidão e a discutir com ele outras condições que queira colocar.

ABADE

E se ele não acreditar na minha palavra?

JONES

Ponha por escrito o que lhe disse e me traga depois para assinar. Podem retirar-se. (*Saem Ñanga e o Abade. Entra Smith.*)

SMITH

Queria saber por que a recepção foi cancelada. Precisamos do reconhecimento imediato dos Estados Unidos. Agora, em vez de reconhecimento, teremos um protesto diplomático.

ÑANGA

(*Voltando a entrar.*) E era também um reconhecimento para mim. Quando cheguei aqui com meus mandingas armados, fui muito bem recebido, por isso agora não entendo o desprezo do imperador...

SMITH

Precisamos do apoio dos colonos... Era um acordo entre nós... “Não tocaremos nos proprietários franceses, dessa maneira a França manterá uma paz honrável conosco.” Lembra, Jones?

JONES

Majestade.

SMITH

Majestade. Está bem, majestade, sempre que te comportes como um imperador de verdade...

JONES

Isto é justamente o que estou fazendo.

ABADE

(*Entrando.*) Sua majestade quer dizer que está tomando decisões transcendentais por conta própria. Ordenou-me ir ao quilombo negociar com Yoffre.

SMITH

Eu também queria negociar com Yoffre, e não é de agora. Quanto tempo faz que lhe disse, no cabaré, senhor Abade: consiga-me uma entrevista com Yoffre, é preciso chegar a um acordo. Não foram exatamente essas as minhas palavras? (*O Abade concorda.*) Mas as coisas tomaram outro rumo e mudaram bruscamente há apenas três dias. O rei Yoffre foi traído por sua própria gente.

ÑANGA

E essa “traição” nos permite estar agora, neste palácio, falando tranquilamente.

SMITH

Não tão tranquilamente, general. Yoffre sofreu uma derrota, mas redobrou seus ímpetos. Está armando os escravos com armas providas pelos ingleses. Uniu-se aos colonizadores ingleses sem o menor escrúpulo e declarou guerra contra nós.

JONES

Eu decidi oferecer-lhe a paz... E decidi outra coisa: abolir imediatamente a escravidão.

SMITH

Eu também estaria disposto a um gesto semelhante, se isso resolvesse o problema. Mas os escravos pegaram em armas e, na sua liderança, há um quilombola respaldado pelos ingleses. Se sua majestade quer seguir sendo imperador, deve lutar contra Yoffre por esse trono.

JONES

Neste trono está sentado um imperador negro. Não se esqueça disso.

SMITH

Mas como esqueceria disso, majestade, se isso, justamente isso, um imperador negro, é o que necessitamos contra Yoffre.

JONES

E “isto”. (*Apointa para si mesmo.*) Justamente “isto”, não vai fazer isso. Vai fazer exatamente o contrário. Senhor Abade, acrescente o seguinte às propostas anteriores: Eu, Cristóbal Jones,

imperador pela graça de Deus, disponho que as terras dos antigos colonos franceses passem para as mãos...

SMITH

Estás louco, Jones!

JONES

Majestade.

SMITH

Que majestade merda nenhuma! Eu te tirei da fogueira de Galveston e te pus em cima desse trono. Escreve, senhor Arcebispo: Eu, Cristóbal Jones, libertador desta antiga colônia francesa, solicito a proteção do governo de Washington, para os interesses norte-americanos e nativos nesta ilha, procedendo, se necessário, ao desembarque de marines.

JONES

(Desembainha o revólver e dispara, Smith desmorona. Jones ampara o cadáver e, com ele nos braços, avança até o Abade.) Vá imediatamente procurar Yoffre. Diga-lhe que renuncio ao trono, que me uno a ele como um simples soldado raso e que os dois, juntos, enfrentaremos os marines. *(Coloca o cadáver de Smith no trono, cobre-o com o manto real e a coroa.)*
General Ñanga, prepare as tropas. *(Saem.)*

10. CAMPO ABERTO, NOS ARREDORES DO QUILOMBO

JONES

O que houve com seus soldados mandingas, general?

ÑANGA

Não nos depositaram confiança, e durante a batalha foram desertando em grupos em direção ao quilombo, enquanto os brancos asquerosos da antiga Guarda Colonial desertaram em grupos na direção dos marines.

JONES

Eu queria ter morrido nesta batalha, general, mas posso ser mais útil ao lado de Yoffre... O que o senhor acha?

ÑANGA

Acho que estamos caminhando para a morte, majestade.

JONES

Já não sou majestade.

ÑANGA

E eu tampouco sou general.

JONES

E onde está o posto de guarda?

ÑANGA

Normalmente, já deveriam ter nos dado o alto e detido, mais ainda em tempos de guerra...

JONES

Avance o senhor, trate de procurar a guarda. *(Ñanga avança um pouco, mas logo começa a retroceder, até que sente o revólver de Jones na nuca.)*

ÑANGA

Majestade!

JONES

Avance! Já não há majestade.

ÑANGA

(Avançando lentamente.) Já não há nada... *(Soa um disparo e Jones ampara seu cadáver, protegendo-se com ele.)*

JONES

Yoffre! Viemos em missão de paz! Toma a coroa! Vim em missão de paz! Toma a coroa!
Vim lutar ao teu lado contra os brancos! (*Ouve-se outro disparo. Cai Jones. Entra Yoffre.*)

YOFFRE

(*Aproxima-se do cadáver. Observa-o.*) Te matei com uma bala de prata. Assim ninguém poderá duvidar de que estás morto. (*Aproxima-se do cadáver de Ñanga.*) E tu, porco, estavas guiando os marines até esta entrada secreta? (*Passa ao cadáver de Jones.*) Por que esta última palhaçada, Jones? Não sabias que os marinheiros te seguiam? Até a última hora tratavas de me enganar? Obrigado pelos fuzis. (*Tira deles os fuzis e distribui entre seus homens.*) Vamos nos retirar à fortaleza do quilombo. Lá resistimos por mais de duzentos anos. Lá seguiremos resistindo.

MARTA

Nem sequer soubeste por que morrias, Louis Poitié. (*Sai. Instantes depois, entra o Abade seguido pelo comandante dos marines.*)

ABADE

Este é o general Ñanga e este é o imperador Jones. Como o senhor vê, não consegui se unir aos quilombolas. (*Ao público.*) Eu, obviamente, jamais fui falar com o rei Yoffre... Preferi procurar o senhor comandante do batalhão americano de marines...

COMANDANTE

Não me explicou por que o mataram. Os ingleses e os quilombolas poderiam ter explorado esta figura lendária, contra nós.

ABADE

Os negros têm uma vantagem para nós, senhor comandante: sempre brigam entre eles. (*Golpe de bateria. Jones e Ñanga se levantam. O Abade torna-se narrador.*) Mas a história continua!

PETIMETRE

Na próxima entrega, vocês verão as ditaduras que, como herança dos marines, ficaram no Caribe!

YOFFRE

E verão também como a luta dos povos não se detém!

VELHA NEGRA

Nossa história do Caribe, que ninguém contou!

PETIMETRE

Obrigado, respeitável público... E até a próxima vez.

CORTINA

4 HISTÓRIA QUE NOS UNE, BALAS QUE AINDA NOS MATAM: UMA ANÁLISE

Nenhum povo que passasse por isso como sua rotina de vida através de séculos sairia dela sem ficar marcado indelevelmente. Todos nós, brasileiros, somos carne da carne daqueles pretos e índios supliciados. Todos nós, brasileiros, somos, por igual, a mão possessa que os supliciou. A doçura mais terna e a crueldade mais atroz aqui se conjugaram para fazer de nós a gente sentida e sofrida que somos e a gente insensível e brutal que também somos.

Darcy Ribeiro

História de uma bala de prata (1979) é uma das obras teatrais mais conhecidas de Enrique Buenaventura e do Teatro Experimental de Cáli. Sua escrita se deu em meio ao processo de encenação como criação coletiva (cf. BUENAVENTURA e VIDAL, 2006; e CARBONARI, 2014), assim como a da maioria das obras do autor. A peça recebeu o Prêmio Casa de las Américas e é uma das mais importantes também do Novo Teatro Colombiano (cf. JARAMILLO, 1992), movimento que teve seu auge nos anos 1970, do qual Buenaventura e o TEC fizeram parte entre os principais agentes, como visto anteriormente.

O Novo Teatro Colombiano inaugurou no país uma nova fase no teatro, que se consistiu em este passar a se ocupar de ter “identidade nacional”. Identidade com a sua própria gente e a sua própria história, promovendo cada vez mais produções autorais e coletivas, além de adaptações de obras consagradas que favorecessem o debate de questões importantes àquela comunidade, a partir de suas subjetividades e cultura. Não se trata, obviamente, de um nacionalismo supremacista; muito pelo contrário, trata-se da busca por uma identidade roubada pelo processo de colonização e dominação econômica-cultural, que impera sobre nosso território desde a chegada dos espanhóis (e posteriormente outras nações europeias) e da implementação do regime da escravidão; e ainda de reconhecimento e valorização do que disso aqui nasceu – *crioulo*.

É preciso considerar duas chaves teóricas de compreensão do que foi tal movimento, como exploramos nos primeiros dois capítulos. A primeira delas é o conceito de tempo e história de Walter Benjamin (2012). Ficou evidente para os grupos que impulsionaram o Novo Teatro Colombiano que não era mais o momento de retratar a história dos vencedores, ou de reproduzir a literatura das elites e dos colonizadores, mas, sim, de questioná-las, redescobri-las,

fazendo que estas se abrissem aos personagens antes silenciados ou injustiçados em seus feitos (cf. também LÖWY, 2005). No caso de *História de uma bala de prata*, o olhar é para o passado, mas temas contemporâneos foram abordados por Buenaventura, imbuído da concepção de que se faz necessário colocar a realidade em cena sem “encerrar” o que dela se depreende, sem fazer do teatro uma resposta confortável e pronta, mas, novamente, uma pergunta, que gere respostas e se transforme em intervenção nessa mesma realidade por parte do público – que é convidado a pensar e tomar posição.

A segunda chave fundamental é o teatro dialético (cf. BRECHT, 1967). Os grupos que participaram do Novo Teatro Colombiano desenvolvem um trabalho que é dialético e coletivo, especialmente no processo criativo, mas é também dialética a própria obra dramatúrgica produzida. São usadas estruturas e estéticas épicas na maioria das obras, existe um desmascaramento da “ilusão” que vinha do teatro clássico, a contundência em não identificar atores e personagens, mas o mais importante da influência brechtiana no Novo Teatro Colombiano é a originalidade que se construiu até como superação do próprio Brecht, ou como compreensão mais profunda de seu método – e sem dúvida o método da criação coletiva vem a ser um ponto alto desse desenvolver a partir de Brecht, mas não necessariamente como Brecht.

Entre as características da atividade artística de Buenaventura, estava a escrita perpassada pela direção e pela experimentação em sala de ensaio, além da reescrita e da reflexão sobre o próprio trabalho, como já referido. O autor mantinha diários de trabalho e eventualmente retomava temas (cf. BUENAVENTURA, 1992; 2009; 2014). No caso de *História de uma bala de prata*, temos uma versão ficcional do que havia anteriormente sido trabalhado como drama histórico: o processo de independência do Haiti, remetendo a um debate agora complexificado sobre os processos de independência das ex-colônias, sobre quem são os agentes nesse cenário histórico, as disputas e o que ainda hoje reverbera; são colocadas em cena as relações entre classes, interesses e diferentes tempos.

A primeira peça sobre o tema chamou-se *A tragédia do rei Christophe* (BUENAVENTURA, 1961, constante no Anexo A), que aborda objetivamente o reinado de Henri Christophe, no Haiti, previamente denominado Santo Domingo, em princípios do século XIX: Christophe foi o primeiro rei negro do Novo Mundo, passou de escravo a rei autoproclamado, convertendo-se em tirano, que acabou cometendo suicídio. Reza a lenda que se matou com uma bala de prata, porque se acreditava divinamente impenetrável por uma bala de chumbo comum.

Santo Domingo (ou São Domingos) era dividida em colônia francesa na parte ocidental, e colônia espanhola na parte oriental. A ilha foi encontrada e ocupada por Colombo logo em seguida de sua chegada às “Índias Ocidentais” ali perto (na Ilha de São Salvador, em 1492, hoje Bahamas) e até nomeada Hispaniola (ou La Española). A banda oriental tornou-se a República Dominicana (cuja independência data de 1844). Ainda hoje a própria ilha, inteira, que se divide entre os dois países, segue denominada ilha de Hispaniola e forma parte do arquipélago das Grandes Antilhas. O nome Haiti, que sucedeu o de Santo Domingo, foi recuperado das línguas dos povos originários; de origem caribe, significa “montanha”, ou “terra montanhosa”, logo após a Proclamação da Independência.

Essa parte ocidental da ilha foi por muito tempo um dos lugares mais prósperos do Novo Mundo, graças à produção, por mão de obra negra escravizada, de açúcar, cacau e café. Ocorre que, pouco tempo após a independência dos EUA (1776) e logo em seguida da Revolução Francesa (1789), a partir de 1791, aí mesmo tem lugar a primeira revolta de escravizados, que, sucedida por outras tantas, tornou o Haiti o primeiro lugar do Novo Mundo a abolir a escravidão (1793),⁶⁹ e, além de depois se tornar independente (1804), vir a ser governado pelos negros revolucionários, antes escravizados. Não de um único golpe, muito pelo contrário, foram inúmeros levantes, deposições, execuções, guerras e resistências, em busca da independência. Segundo Danny Laferrière, escritor contemporâneo haitiano, “Aimé Césaire dirá, pensando na independência conquistada com muita luta, que o Haiti é o país onde ‘a negritude se levantou pela primeira vez’” (2017, p. 170; tradução minha).⁷⁰ Essa característica da revolução de independência haitiana a diferencia de todos os outros processos de independência nas Américas: ela foi a luta do povo negro contra a escravidão e, depois, contra a reescravização, o que ultrapassa absolutamente os outros processos de constituição de impérios ou repúblicas politicamente independentes neste território, ainda que tenham em comum o não alcance da independência econômica (salvo EUA e Canadá) e a remanescente estrutura social ainda determinada pela colonização escravagista.

Em 1961, quando Buenaventura escreve *A tragédia do rei Christophe*, outra revolução de suma importância e distinção na história do povo latino-americano acabara de eclodir, a Revolução Cubana (1959). Agora os trabalhadores, brancos, negros e mestiços, não mais

⁶⁹ Essa primeira abolição da escravidão no Haiti, declarada pelo governo local, só se efetivou quando ratificada pela França, que a suprimiu em todos os seus territórios, ainda que posteriormente a tenha restaurado, por obra de Napoleão (em 1802), exceto no Haiti (cf. JAMES, 2000). A abolição definitiva no restante do território francês só ocorreu em 1848.

⁷⁰ Texto original: “Aimé Césaire dirá, en pensant cette fois à l’indépendance conquise de haute lutte, qu’Haïti est le pays où ‘la négritude s’est mise debout pour la première fois’.”.

escravos, mas ainda subalternos, tomaram, das elites descendentes ainda dos brancos colonialistas, o poder. Não por acaso, a ideia inicial de Trilogia do Caribe pensada pelo autor começava pela Revolução do Haiti e terminava pela Revolução Cubana, desenhando um traço histórico entre grandes vitórias dos de baixo, primeiro contra a escravidão e o racismo, depois contra a exploração capitalista de classes. Entretanto, em que pesem tais imensas e incomparáveis vitórias, em 1961 os países latino-americanos quase todos seguem sob regimes de extrema violência e dominação, desigualdade e racismo, inclusive o próprio Haiti, um dos países mais pobres do continente.

No Haiti da década de 1960, o sanguinário ditador François Duvalier,⁷¹ conhecido como Papa Doc, não deixava ficar para trás a brutalidade da escravidão. Seu regime autoritário contava com um exército miliciano de fazer inveja aos antigos colonialistas.

Papa Doc Duvalier, que sucedera Daniel Fignolé no palácio presidencial, recusou-se a deixar o poder ou a permitir novas eleições, apesar de uma crescente insatisfação com seus métodos cada vez mais repressivos de aprisionar ou executar publicamente seus inimigos. Em vez disso, criou uma milícia nacional chamada de Tonton Macoutes, um batalhão de homens e mulheres brutais agressivamente recrutados entre os pobres das áreas urbanas e rurais do país. Ao se juntar aos macoutes, os recrutas recebiam um cartão de identificação, que mostrava sua ligação com Papa Doc Duvalier, um uniforme de jeans azul, um 38 e o privilégio de fazer o que quisessem. (DANDICAT, 2010, p. 50-51)

Muito mais expostos que, por exemplo, no Brasil (onde foram desaparecidos), os corpos dos inimigos do poder constituído no Haiti seguiram se acumulando nas ruas, seja pela ação de ditadores como os Duvalier, seja por aquela das ocupações norte-americanas. Da Revolução do Haiti para cá, “governos cada vez mais autoritários se instalam. Estamos nos afastando a passos largos do sonho de justiça que conduziu os escravos durante a guerra de independência. Os novos cidadãos se surpreendem em reproduzir o mundo de antes. Aquele do mestre” (LAFERRIÈRE, 2017, p. 164; tradução minha).⁷² Na Colômbia, tampouco resultaram raros os cadáveres, em 1961 eram os anos finais d’A Violência, como já mencionamos. O tema das ditaduras vai se tornando talvez incontornável para pensar as nossas lutas e revoluções, o tempo presente de Buenaventura. Ainda na análise de Laferrrière, “Estranhamente, foi a ditadura que

⁷¹ François Duvalier governou de 1957 (após golpe militar que expulsou Daniel Fignolé) até sua morte em 1971, quando foi substituído pelo filho, Jean-Claude Duvalier, que governou até 1986.

⁷² Texto original: “Des gouvernements de plus en plus autoritaires s’installent. On s’éloigne à grands pas du rêve de justice qui a porté les esclaves durant la guerre d’indépendance. Les nouvelles citoyens s’étonnent de reproduire le monde d’avant. Celui du maître. Rupture avec un rêve.”.

nos salvou da neurose colonial. O ditador substitui o colono. O mal não é mais personificado pelo Branco, mas por todo indivíduo que se serve do poder para dominar” (id., *ibid.*).⁷³ Duvalier chegou a defender que era preferível um ditador negro a um colono branco, para justificar seu regime, implantado não tanto tempo após a ocupação americana que durara de 1915 a 1934 (cf. *id.*, *ibid.*). Recuperando uma formação histórica e cultural reunidora de uma série de diferentes rupturas, a começar por aquela com o lugar de origem – a África – e passando por matar o mestre escravizador, Danny Laferrière conclui, sobre seu país:

Repetidas rupturas ao longo dos duzentos anos de independência política, mas não econômica. Contamos trinta e dois golpes de Estado. O que também significa que as pessoas não aceitaram a situação instalada pelos poderes abusivos, caso contrário haveria apenas uma longa ditadura de duzentos anos. (LAFERRIÈRE, 2017, p. 165; tradução minha)⁷⁴

Não aceitaram, não aceitam e lutam; às vezes, vencem mais, às vezes, vencem menos; muitos são os mortos. É nesse contexto que surge no palco do TEC o primeiro drama sobre a revolução do Haiti, abordando a violência, o autoritarismo, a colonização, o racismo e tantas outras questões caras e necessárias aos colombianos. Além disso, surge um viés para o trabalho da questão – trata-se de ter como protagonista a personagem de Henri Christophe (inspirada na personalidade histórica ela mesma). É de se notar, entretanto, que não foi ele o primeiro impulsionador das revoltas em 1791 – foi Boukman; não foi ele o grande dirigente do processo de abolição da escravidão e posterior luta contra a reescravização – foi Toussaint Louverture; não foi ele quem declarou a Independência e assumiu o primeiro governo negro do Haiti em 1804 – foi Dessalines; sequer foi ele quem alcançou importante reestruturação do país e apoiou a independência de outros países vizinhos, articulando-se com Bolívar, por exemplo – este foi Pétion (cf. JAMES, 2000).⁷⁵ Mas foi Cristophe quem deu uma volta na história e resolveu tornar-se rei desse suposto império há pouco fundado. Foi com ele que Buenaventura resolveu juntar revolução e ditadura, e as vitórias e derrotas do Haiti.

⁷³ Texto original: “Étrangement c’est la dictature qui nous a sauvés de la névrose coloniale. Le dictateur remplace le colon. Le mal n’est plus personifié par le Blanc, mais par tout individu qui se sert du pouvoir pour dominer.”

⁷⁴ Texto original: “Des rupture à répétition tout le long des deux cents ans d’indépendance politique, mais non économique. On compte trente-deux coups d’État. Ce qui veut aussi que les gens n’ont pas accepté la situation installée par les pouvoirs abusifs, sinon il n’y aurait qu’une longue dictature de deux cents ans.”

⁷⁵ Todas as referências históricas quanto à Revolução do Haiti contidas neste capítulo se baseiam na obra de James, *Os jacobinos negros: Toussaint L’Ouverture e a Revolução de São Domingos*, publicada originalmente em 1938. A edição utilizada foi revisada por James em 1963 e 1980.

Em *A tragédia do rei Cristophe*, a personagem histórica é mesmo Henri Cristophe; em *História de uma bala de prata*, o protagonista fictício nasce Cristóbal Jones, nos EUA, e torna-se Louis Poitié, ao desembarcar no Haiti. A escolha muito certamente apoia-se no referencial literário que há de haver integrado as pesquisas de Buenaventura; era de hábito seu o diálogo com outras obras, assim como era procedimento do grupo tal estudo como método de trabalho. Pensando nesse referencial, séculos antes, já em *A tempestade* de Shakespeare (2014 [1611]),⁷⁶ encontra-se Caliban, um nativo negro de uma ilha deserta,⁷⁷ nascido de mãe vinda da África (precisamente da Argélia), escravizado por Próspero, um nobre de Milão que naufragou por ali, devido a artimanhas de seus familiares inimigos. Descrito como “selvagem e deformado” logo na lista de personagens, constantemente subjogado e achincalhado por seu amo europeu, Caliban diz a Próspero:

Esta Ilha é minha, pois a herdei de Sicorax, minha mãe, e tu a roubaste de mim. Quando aqui chegaste, me acarinhavas, e me tinhas em alta conta; [...] E eu então te amava, e a ti mostrei todas as virtudes da Ilha, as fontes de água doce, as salinas, os pontos desérticos e as terras férteis. Maldito seja tu, que assim procedi. [...] eu sou todos os súditos que o senhor tem, e antes era eu o meu próprio rei. (SHAKESPEARE, 1611, p. 26-27).

É fato conhecido como os nativos das Américas receberam de bom coração os brancos que chegaram para dominá-los, explorá-los e destruí-los. Na versão de Augusto Boal (1974, f. 5), para a peça de Shakespeare, a frase final do trecho citado é: “Você reina em minha terra e eu sou escravo em meu país”. Em seguida, temos, no Caliban de Shakespeare (1611, p. 28): “A senhorita me ensinou a sua língua [*está se dirigindo à filha de Próspero, Miranda*], e o que ganhei com isso foi que aprendi a praguejar”. Boal desenvolve essa cena, chegando a uma construção com a qual elucidado a maneira como o personagem de Caliban, resgatado pelos latino-americanos para si, passou a encarnar todos os escravizados pelo colonialismo:

Próspero – Malagradecido. Eu te ensinei tudo, tudo! Até a língua que você fala, fui eu que ensinei!

Caliban – Você me ensinou a tua língua e eu te agradeço: assim posso te amaldiçoar, certo de que você vai me compreender. Você me ensinou a tua música; obrigado – canta e dança comigo! Eu quero te amaldiçoar mas você diz que é bom. Supondo que Próspero não fosse Próspero, fosse outro! E supondo que esse outro, que não é Próspero, me odiasse porque sou o dono do meu país, e viesse com seus navios e bloqueasse as minhas terras, e lançasse

⁷⁶ Doravante faço referência pelo ano original da obra, 1611, não da publicação, para facilitar a localização no tempo.

⁷⁷ Supõe-se que essa ilha seja no mar Mediterrâneo.

bombas de fósforo vivo para queimar as carnes dos meus irmãos e irmãs, e bombas de canhões que destruíssem as casas do meu pai e da minha mãe – se isso fosse verdade, e é verdade que pode ser –, se isso é verdade, é certo que você cantaria comigo: “Que todas as pestes do mundo caiam sobre os invasores!”

[...] Que todos os males açoitem os invasores!

[...] Que em suas montanhas explodam vulcões

cuspidando lava bem quente,

onde se afoguem os ricos

e todos os seus parentes!

Por que te assustas, Próspero? Não peço nada contra eles que já não tenham feito contra nós! E ainda não pedi a Deus que arrebente seus diques para inundar suas cidades!

[...] Ainda não pedi a Deus que lhes devolva todos os males que causaram aos meus irmãos e às minhas irmãs. Por que te assustas, Próspero, se eu ainda nem comecei? (BOAL, 1974, f. 5-6)

No manuscrito de Boal, na decorrência da cena, lê-se, em texto datilografado: “A todos os seus agentes/ e ao brutal imperialismo/ que sejam destruídos/ por colossal cataclismo”. Ao lado da palavra “imperialismo”, anotado à mão, está “(ou colonialismo)”, ou seja: “e ao brutal imperialismo (ou colonialismo)” (BOAL, 1974, f. 7). Por fim, Caliban reitera: “Senhor, esta é a tua língua, você me ensinou e eu aprendi. Eu te agradeço” (id., *ibid.*, f. 7). Boal vai “traduzindo” as palavras – digamos, “ligeiras” – de Shakespeare, para o profundo significado de dor e violência que elas têm “na nossa língua”.⁷⁸

Beatriz Rizk (1991, p. 230-231) aponta que, na *História de uma bala de prata*, a relação Smith-Poitié/Jones tem um caráter de escravização análogo ao que se vê em Próspero-Caliban, e complementa que se faz presente ainda *O imperador Jones*,⁷⁹ de Eugene O’Neill (1997 [1921]), autor americano, que trabalha o mito do herói penetrável apenas por uma bala de prata, também desenvolvendo a relação de desprezo e ódio entre o branco e o negro, por meio dos personagens de Mr. Henry Smithers e Brutus Jones, ou seja, também análoga a Smith-Poitié/Jones em Buenaventura. Passo a um comentário rápido sobre esta obra americana, pois é evidente que Buenaventura trouxe daí os nomes dessas personagens e o núcleo dessa relação de construção de poder, jogo de interesses e trapaça.

⁷⁸ Recentemente, o *Ói Nós Aqui Traveis* (grupo de Porto Alegre), montou uma versão desse espetáculo como teatro de rua, intitulando-o *Caliban – a Tempestade de Augusto Boal*. A peça ganhou o Prêmio Myriam Muniz da Funarte em 2015 (cf. *ÓI NÓIS AQUI TRAVEIZ*, s. p.).

⁷⁹ Esta foi a obra de estreia do Teatro Experimental do Negro (TEN), dirigida por Abdias Nascimento, no Brasil em 1945 (cf. *ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL*, s. p.). Existe uma publicação do texto usado pelo TEN, em português (cf. *FUNARTE*, s. p.), e também o acervo dos manuscritos (cf. *IPEAFRO*, s. p.). Ao que parece, a montagem do TEN foi do texto original de O’Neill traduzido.

A peça de O'Neill tem apenas um ato de oito cenas, além de poucas personagens com fala: Brutos Jones, o imperador, que usa uma linguagem muito coloquial, o que parece tentar remeter a um crioulo de matriz inglesa, grafada de acordo com a oralidade; Mr. Henry Smithers, um comerciante londrino de sotaque inglês marcado; Mulher, uma mulher velha nativa; Lem, um líder nativo. Essas personagens rubricadas como nativas são depois descritas como africanas. As outras, que são personagens sem fala: Soldados, subordinados a Lem; Jeff, um negro condenado, que Jones matara (e aparece como fantasma); um guarda da prisão (branco, que também só aparece como fantasma); pessoas que visitam o mercado de escravos para se divertir; escravos, que estão sendo vendidos no mercado; o leiloeiro de escravos; os compradores de escravos (identificados como plantadores); um curandeiro congolês; o Deus Crocodilo; e, ainda, “os pequenos medos sem forma” (cf. O'NEILL, 1997, p. 4).

A peça se passa numa ilha das “Índias Ocidentais”, que é um Império com um imperador negro, antes de ser ocupada por fuzileiros navais americanos (essa informação está nas rubricas). Não há menção ao Haiti ou aos dirigentes de sua revolução, trata-se apenas da referência geral ao imperador negro que acreditava ser impenetrável a balas de chumbo, e que se vê fracassado, derrotado, pelo povo que pretendia defender. A peça traz esse contexto em que o imperador negro é um estrangeiro (vindo dos EUA), ambicioso, orgulhoso, que acaba sendo abandonado por seus ministros e apoiadores, e questionado pela massa negra, que supostamente representaria e defenderia. As duas personagens demonstram muito oportunismo, nenhuma nobreza de valores ou princípios.

Há uma cena inicial que explora a relação de poder entre Smithers e Jones, já articulando que a queda de Jones significaria a ascensão do capitalista (comerciante, negociante) ao poder, de alguma forma. Nas cenas seguintes, Jones, ao tentar escapar dos que vêm derrubá-lo, vaga pela floresta, ouvindo tambores que não chega a saber se são reais, em meio a alucinações e sonhos que remontam à escravidão, ao arrependimento por ter matado Jeff e terminam num encontro com o curandeiro/feiticeiro, que ofereceria a possibilidade de um sacrifício de salvação. Entretanto, ao final, são os soldados liderados por Lem que o abatem com a bala de prata, e o levam para entregar a Smithers, na cena final, em que se revela sua participação no engenho da emboscada. Lem tem a fala caricata nos nativos indígenas, mas ao que parece todos são negros, ele e seu bando. Destaca-se a manifestação do racismo nas falas de Smithers e o embate entre a visão de mundo do branco e do negro, opondo-se racionalidade/materialismo a magia/espiritualidade. No meio dessa polarização, vai Jones, que pretende não servir a um senhor nem a outro, crê-se senhor de tudo e acaba perdido, sem vínculo com nenhum dos

grupos, capturado pela união dos dois. Nesse aspecto, podemos identificá-lo com o Poitié/Jones de Buenaventura.

Cabe comentar ainda, como referência (e contexto), a obra do cubano Alejo Carpentier, *O reino deste mundo* (2009 [1949]),⁸⁰ expoente do *real maravilhoso*. Com Carpentier, Buenaventura compartilha também a experiência de ter estado no Haiti e visitado a Cidadela construída por Christophe a tão duras penas, o que também leva a atenção do autor ao monarca. Carpentier, em seu conhecido prólogo à obra mencionada, coloca: “No final do ano de 1943 tive a sorte de poder visitar o reino de Henri Christophe – as ruínas, tão poéticas, de Sans-Souci; a mole,⁸¹ imponentemente intacta, apesar de raios e terremotos, da Cidadela La Ferrière” (CARPENTIER, 2009, p. 7); e, em seguida, acrescenta: “obra sem antecedentes arquitetônicos, unicamente anunciada pelas *Prisões Imaginárias* de Piranese”⁸² (id., ibid., p. 10). Já Buenaventura, de acordo com as informações da pesquisadora Beatriz Rizk:

Estando em Paris, escreveu *A tragédia do rei Christophe* em 1961, que mereceu no mesmo ano o prêmio de Teatro Latino-Americano da UNESCO. O tema, segundo relata o autor, vinha lhe dando voltas à cabeça desde sua primeira viagem à fortaleza da Cidadela no Haiti, uns oito anos antes. (RIZK, 1991, p. 59; tradução minha)⁸³

Aos dois, a experiência parece ter sido impactante – e produtiva. Entretanto, não é em torno de Christophe que gira a narrativa do autor cubano, ainda que este seja uma das personagens.

Pisava eu uma terra onde milhares de homens ansiosos por liberdade acreditaram nos poderes licantrópicos de Mackandal, a ponto de que essa fé coletiva produzisse um milagre no dia de sua execução. Já conhecia a história prodigiosa de Boukman, o iniciado jamaicano. [...] Havia respirado a atmosfera criada por Henri Christophe, monarca de incrível obstinação, muito mais surpreendente que todos os reis cruéis inventados pelos surrealistas, muito afeitos a tiranias imaginárias, embora não padecidas. A cada passo encontrava o real maravilhoso. (CARPENTIER, 2009, p. 10)

⁸⁰ Doravante faço referência apenas pelo ano original da obra, pelas mesmas razões que nas anteriores.

⁸¹ Como praticamente não se usa em português essa acepção para *mole*, comento que melhor tradução seria *forte* ou *fortaleza*.

⁸² Gravuras de Giovanni Battista Piranesi (1720-1778) (cf. RAMOS, 2012, s. p.).

⁸³ Texto original: “Estando en Paris, escribió *La tragedia del rey Christophe* en 1961, que mereció este mismo año el premio de Teatro Latinoamericano concedido por la UNESCO. El tema, según relata el autor, le venía dando voltas en la cabeza desde su primer viaje a la fortaleza de La Citadela en Haití, unos ocho años antes.”

Carpentier começa e termina por Mackandal, que nascera em África e cedo tornara-se líder *maroon* (quilombola) em São Domingos. É ele a presença constante – neste mundo – mesmo depois, quando já não está, mas fica. É ele o símbolo de força, poder e luta por liberdade que atravessa a narrativa e sobrevive como ideal e exemplo a seguir, em que pesem as desventuras, por exemplo, do reinado de Christophe. E sua execução (que ocorreu em 1758, mais ou menos uma década após as atividades subversivas que promoveu), nas palavras precisas e mágicas de Carpentier, de fato dá o tom do *real maravilhoso* de maneira ímpar.

O fogo começou a subir até o maneta, chamuscando-lhe as pernas. Nesse momento, Mackandal agitou seu coto, que não tinham podido amarrar, em um gesto ameaçador que não por ser minguado era menos terrível, uivando conjuros desconhecidos e jogando violentamente o torço para frente. Suas amarras caíram, e o corpo do negro espigou-se no ar, voando por sobre as cabeças, antes de se afundar nas ondas negras da massa de escravos. Um só grito encheu a praça.

– Mackandal sauvé!

E foi a confusão e o estrondo. Os guardas se lançaram, a coronhadas, sobre a negrada uivante, que já não parecia caber entre as casas e subia até os balcões. E a tanto chegou o estrépito e a gritaria e o tumulto que muito poucos viram que Mackandal, agarrado por dez soldados, era metido de cabeça no fogo, e que uma chama enchente pelo cabelo aceso afogava seu último grito. Quando os escravos se acalmaram, a fogueira ardia normalmente [...]. Já não havia nada para se ver.

Naquela tarde os escravos retornaram a suas fazendas rindo por todo o caminho. Mackandal cumprira sua promessa, permanecendo no reino deste mundo. (CARPENTIER, 2009, p. 44-45)

Permaneceu o mito de que Mackandal, depois de perder um braço no moinho de cana, transformava-se em animais, tendo voado da fogueira que lhe armaram por ser o arquiteto de uma primeira grande investida contra os brancos do Haiti: depois de estudar plantas e fungos, lhes envenenou a comida e a água, com a ajuda de outros negros que arregimentou em diversas fazendas. É tido como precursor da revolução haitiana, ainda que tenha atuado muito tempo antes. Segundo C. L. R. JAMES, em *Os jacobinos negros*:

E durante os cem anos que antecederam 1789 os quilombolas representaram uma fonte de perigos para a colônia. [...] Muitos desses líderes rebeldes inspiravam terror no coração dos colonistas devido às suas incursões nas fazendas e à força e determinação da resistência organizada por eles contra as tentativas de exterminá-los. O maior desses chefes foi Mackandal.

Mackandal concebeu o audacioso plano de unir os negros e expulsar os brancos da colônia. Mackandal era um orador. Destemido, [...] tinha uma fortaleza de espírito que sabia preservar mesmo em meio à mais cruel das torturas. Ele dizia poder prever o futuro; como Maomé, teve revelações;

convenceu seus seguidores de que era imortal... Mackandal visava libertar seu povo por meio do envenenamento. [...]
 A revolta de Mackandal não se realizou e foi o único indício de uma tentativa de revolta organizada durante os cem anos que precederam a Revolução Francesa. (JAMES, p. 34-35)

Para Carpentier, o *real maravilhoso* é o extraordinário extraído da própria concretude da vida, dos fatos, da cultura e da maneira latino-americana de existir e contar a si mesma. É a magia do real. Sobre a história que ficcionaliza nessa obra (absolutamente pesquisada e condizente com os registros), que não caberia no tempo de uma vida humana (ainda que o autor a faça caber), diz:

E, no entanto, pela dramática singularidade dos acontecimentos, pela fantástica atitude dos personagens que se encontram, em determinado momento, na encruzilhada mágica da Cidade do Cabo, tudo se torna maravilhoso em uma história impossível de situar na Europa e que, no entanto, é tão real como qualquer sucesso exemplar dos consignados, para edificação pedagógica, nos manuais escolares. Mas o que é a história da América toda senão uma crônica do real maravilhoso? (CARPENTIER, 2009, p. 12)

Dito tudo isto, note-se que tampouco é Mackandal o centro da obra – uma ficção histórica (que combina muita ficção e muita história). O narrado é a trajetória do povo negro, de escravo a livre, depois, recolocado numa dinâmica de opressão. Ou seja, conta a revolução de independência do Haiti até o estabelecimento do poder dos mulatos⁸⁴ (após o reinado de Christophe), que vinham de uma classe abastada e privilegiada, em relação aos negros. *O reino deste mundo* nos oferece um narrador que não é onisciente. Este narra como se fosse em terceira pessoa, mas a expressão é da voz de outra, uma primeira pessoa, que é personagem. É o que Autran Dourado, por exemplo, conceitua como “falsa terceira pessoa” (cf. DOURADO, 2000, p. 76-77). É interessante a este estudo porque não deixa de ser uma maneira teatral de narrar. “A falsa terceira pessoa é a integração dinâmica e dramática da objetividade (impessoalidade, distanciamento e racionalidade) e da subjetividade (pessoalidade, proximidade e sensibilidade), seja na lírica ou na narrativa modernas”, coloca Silva (2016, p. 95). É dramática principalmente na construção de Carpentier, que separa a narrativa como em atos (são quatro “partes”) compostos de cenas (capítulos), e a cada “cena-capítulo” emerge a voz de uma personagem, repetindo-se muitas vezes Ti Noel, que podemos entender como o protagonista (é a sua vida

⁸⁴ Vou manter o uso do termo *mulato(s)*, hoje considerado pejorativo e racista, porque é o que se encontra nas peças de Buenaventura e nos registros de James (2000). Além disso, tem significado específico no contexto histórico do Haiti que está sendo abordado, e, nesse sentido, não poderia ser substituído por *mestiço(s)* ou qualquer outro termo.

que se alarga por 200 anos, do século XVII ao XIX). Narrando sob a perspectiva da personagem, o narrador esvazia-se, neutraliza-se – ainda que mantenha, no caso de Carpentier, linguagem e estilística próprias, para expressar a visão, a experiência, o pensamento e o conhecimento do outro.

Ti Noel não é uma figura histórica; a personagem é um homem negro escravizado que trabalhava na mesma fazenda que Mackandal. Não foi dirigente, nem combatente na revolução. Era um homem simples, tocado pelas ideias de Mackandal. Entre as personagens que compartilham a narrativa com o narrador, ele e seu amo, Monsenhor Lenormand de Mezy, são ficcionais. As demais perspectivas da narrativa são as de Paulina, esposa de Leclerc, o último governador francês de São Domingos, irmã de Napoleão Bonaparte; Solimán, que era laçoi de Paulina e depois da família de Christophe – este parece ter sido inspirado em mais de uma pessoa real; e o próprio Henri Christophe. Pelos olhos de Mackandal, o narrador não se atreve a “falar”.

As quatro partes-atos de *O reino deste mundo*, tratam dos seguintes momentos históricos: I) A vida de Mackandal, um século antes da revolução, da vida na fazenda à fuga, ao plano de envenenamento dos senhores que teria parcialmente executado, e a sua execução em praça pública. Mais ou menos entre as décadas de 1740 e 1750; II) Pós-revolução francesa de 1789, as revoltas que levam à independência, a começar pela organização de Boukman (1791), que foi responsável pelo assassinato orquestrado de diversos senhores, assim como queima de suas propriedades; aparecem aqui outros dirigentes da revolução, e Ti Noel, que também participou de um levante, vai parar em Santiago de Cuba, salvo da força por seu amo. Esta parte termina com a morte do governador e a derrota dos franceses (1803); III) Reinado de Christophe. Ti Noel volta ao país, não mais colônia, e cai na armadilha dos trabalhos forçados impostos pelo monarca. Retrata o declínio de Christophe, da construção de Sans-Souci à sua morte e sepultamento no concreto da Cidadela (1820); VI) A consolidação do novo poder, o fracasso dos ideais revolucionários. Aborda o governo dos mulatos (de Boyer, que foi de 1820 a 1843, e unificou o país após Christophe e Pétion), que nada tinham de jacobinos, e acabam por reestabelecer uma ordem conservadora, ainda que a independência tenha perseverado.

Não podemos deixar de observar, em *A tragédia do rei Christophe*, de Buenaventura (1961), o diálogo direto com a parte III de Carpentier. Voltaremos em seguida a este ponto, quando voltarmos a Christophe. Antes, para finalizar o arcabouço de obras literárias que devem ser levadas em conta neste contexto de relações, temos *A tragédia do rei Christophe* de Aimé Césaire, escritor e político martinicano. Ocorre que a peça homônima de Césaire é posterior à

de Buenaventura, foi publicada em 1963 e encenada em 1964 (cf. CÉSAIRE, 2022).⁸⁵ Portanto, não cabe trazê-la como referencial para Buenaventura em 1961, para a escolha desse trabalho com a personagem de Christophe, e ela também não é citada nos relatos do autor entre as obras estudadas no período de investigações para a construção da *História de uma bala de prata*; por isso, optei por não me dedicar a qualquer comparação, apenas assinalo que, de fato, são bastante semelhantes (as duas *Tragédias*).

Para finalizar, comento que Buenaventura (2015) retoma o mesmo Haiti, sua História, revolução, política e cultura, ainda mais uma vez, quando escreve *La isla de todos los santos* (*A ilha de todos os santos*), montada em 2000. A comparação com esta obra seria mais uma tese, de modo que não o farei nesta tese. Registro apenas que a obra, separada da primeira por quase 40 anos e da segunda por 20, centra a narrativa agora nos aspectos culturais de matriz africana, dando lugar a um mundo onírico, ancestral e religioso (do vodu), em que dialogam personagens como a Sombra aristócrata, a Sombra escrava, a Fiebre Amarilla,⁸⁶ Makandal, em referência ao líder político negro de antes da Revolução de 1804 no país, conhecido também como sacerdote vodu, François Makandal (ou Mackandal); e Barón Samedi (um loá dos mortos no vodu, uma entidade). Aparecem também as personagens históricas que já encontramos nas outras peças, como Toussaint, Napoleão, Paulina (Bonaparte Leclerc), Josefina (de Beauharnais), colonos, haitianos, um padre francês. Nessa obra, entretanto, a narrativa começa pela chegada de Colombo à ilha, abordando com mais atenção a escravização indígena; centra-se mais no embate entre Napoleão e Toussaint, indo até a morte deste. Em meio ao universo mágico do desconhecido, do imaginário, dos mitos e divindades, no texto “Notas para o vaudu haitiano”, que vem na edição de 2015 da peça, Buenaventura manifesta sua posição em relação ao tema: “O importante para o crente nas divindades ou para o crente, como eu, na dúvida, é que nos abram a porta e possamos passar” (BUENAVENTURA, 2015, p. 109; tradução minha).⁸⁷

Feito este preâmbulo, seguirei com seus elementos em subcapítulos, ainda no caminho de chegar a Christophe, a Jones, e a superá-los – que me parece ser o caminho que Buenaventura traçou rumo ao Haiti. Um sendeiro.

⁸⁵ A peça faria parte igualmente de um “trio”: “...*A tragédia do rei Christophe*, publicada pela primeira vez em 1963 – pertence ao que Césaire nomeia “tríptico político”, que inclui também *Une saison au Congo* e *Une Tempête, d’après ‘La Tempête’ de William Shakespeare: Adaptação pour un théâtres nègre*”. (PERINA, 2022, p. 15)

⁸⁶ Em tradução livre: Sombra aristocrática, Sombra escrava e Febre amarela.

⁸⁷ Texto original: “Lo importante para lo creyente en las divindades o el creyente, como yo, en la duda, es que nos abran la puerta y podamos pasar”.

4.1 Toussaint – abolição sim ou sim

Além das obras literárias mencionadas, temos em C. L. R. James (2000 [1938]) o referencial histórico. O autor de Trinidad e Tobago, radicado em Londres, organiza seu trabalho sobre a revolução de São Domingos em torno a Toussaint L'Ouverture (ou Louverture), que claramente considera seu protagonista histórico. Com imensa riqueza de detalhes e reprodução de cartas, discursos e outros documentos, o autor produziu o que ainda é um dos mais importantes registros históricos desses acontecimentos. A primeira questão que interessa recuperar aqui é o próprio argumento de James, de que não é possível pensar a revolução na colônia sem situá-la no contexto da Revolução Francesa.

O comércio de escravos e a escravidão foram a base econômica da Revolução Francesa. “Triste ironia da história humana”, comenta Jaurès. “As fortunas criadas em Bordéus, em Nantes, pelo comércio de escravos, deram à burguesia aquele orgulho que necessitava de liberdade e contribuiu para a emancipação humana.” Nantes era o centro do comércio de escravos. [...] Aproximadamente todas as indústrias que se desenvolveram na França durante o século XVIII tiveram a sua origem em bens e mercadorias destinados ou à costa da Guiné ou à América. O capital do comércio de escravos as fertilizava; embora a burguesia comercializasse outros produtos além de escravos, tudo o mais dependia do sucesso ou da falência do tráfico. [...] a escravidão e o comércio colonial eram a fonte, a origem e o sustento da sua próspera indústria e do seu dilatado comércio. (JAMES, 2000, p. 58-59)

Remarque-se o caráter burguês da Revolução Francesa, que não pode nos passar despercebido. A França estava envolvida ainda em mais disputas: “A burguesia francesa e a britânica estavam no meio de uma luta pela supremacia mundial que durou mais de vinte anos e devastou a Europa” (JAMES, 2000, p. 248). Como veremos a seguir, também São Domingos foi devastado. O Prólogo da *Tragédia do rei Christophe* traz esse contexto:

Christophe – Esta história passou-se na ilha de S. Domingos e confunde-se com a luta pela abolição da escravatura e pela independência da ilha.

Padre – Teve lugar por volta dos anos de 1791 a 1820 e coincide com a Revolução Francesa e o reinado de Napoleão Bonaparte. (BUENAVENTURA, 1961, Anexo A, p. III)

Enquanto se levantava contra a escravidão, além das disputas com a metrópole e da disputa da França com os britânicos, em que dos insulares também combatem, São Domingos enfrentava conflitos com a Espanha, pelo domínio do território completo da ilha. O processo revolucionário, que culmina na independência em 1804, começa em 1791:

passados dois anos da Revolução Francesa e dos seus reflexos em São Domingos, os escravos se revoltam. Em uma luta que se estendeu por doze anos, eles derrotaram, por sua vez, os brancos locais e os soldados da monarquia francesa. Debelaram também uma invasão espanhola, uma expedição britânica com algo em torno de sessenta mil homens e uma expedição francesa de semelhantes dimensões comandada pelo cunhado de Bonaparte. A derrota da expedição de Bonaparte, em 1803, resultou no estabelecimento do Estado Negro do Haiti, que permanece até os dias de hoje. Essa foi a única revolta de escravos bem-sucedida da História, e as dificuldades que tiveram de superar colocaram em evidência a magnitude dos interesses envolvidos. A transformação dos escravos, que, mesmo às centenas, tremiam diante de um único branco, em um povo capaz de se organizar e derrotar as mais poderosas nações europeias daqueles tempos é um dos grandes épicos da luta revolucionária e uma verdadeira façanha. (JAMES, 2000, p. 15).

Vale lembrar que não eram só os ventos da Revolução Francesa que sopravam em São Domingos, mas também os da independência dos EUA, logo ao lado, ocorrida em 1776 – porém, sem abolição (esta só se deu em 1863). Conforme James, São Domingos era a melhor colônia do mundo, a que produzia mais riqueza, o grande sustento da França metrópole, considerada a pérola do Caribe, extremamente “próspera” logo antes de as revoltas começarem, quando chegavam 40 mil escravos por ano (cf. JAMES, 2000, p. 65). Não tão próspera para o povo negro, sem dúvida: “além do terror físico, os escravos deveriam ser mantidos em submissão por meio da associação entre a inferioridade e a degradação e a mais distinta marca do escravo: a cor negra da sua pele” (JAMES, 2000, p. 50). A colônia tinha leis de selvageria, por temor aos escravos; medidas que pretendessem punir maus tratos extremos não tinham vez, simplesmente não eram cumpridas. Controlar os escravizados incluía racionar o alimento, para deixá-los fortes o suficiente para trabalhar, mas não tão fortes para outros atos: “Os escravos recebiam o chicote com mais regularidade e certeza do que recebiam a comida” (ibid., p. 26); e “não havia engenho que o medo ou uma imaginação depravada não pudesse conceber para romper o ânimo dos escravos e satisfazer a luxúria e o ressentimento dos seus proprietários e guardiães” (ibid.). James descreve as humilhações, violências e torturas – que parecem ter surtido o efeito de, ao contrário do esperado pelos feitores, garantir tal obstinação em defesa da liberdade que não houve quem parasse esses negros a partir do momento em que se reuniram em Bois Caïman, numa cerimônia conduzida no dia 14 de agosto de 1791 por Bouckman, que era alto sacerdote vodu e invocou Ogum a participar. O orixá lhes teria assegurado a vitória, que de fato veio.

Após a execução de Boukman, que dirigiu a ação em que “Cada um dos grupos de trabalho de escravos matou seus respectivos senhores e queimou as fazendas até as cinzas” (JAMES, 2000, p. 93), Toussaint L’Ouverture se integra aos rebeldes e em seguida assume a liderança do movimento. Exércitos passam a ser arregimentados, ocorrem saques, massacres, queimadas. Neste ponto, vale mapear quem são as classes sociais (marcadas pela raça) em São Domingos e quais são seus interesses.

Os brancos se dividiam entre: os ricos, proprietários de terras e escravos; os pobres, toda sorte gente que foi para o Novo Mundo tentar a vida ou fugir da prisão, onde havia muitas oportunidades; e os burocratas, ou seja, o Governador, designado pela Coroa (militar e aristocrata), e o Intendente (civil, responsável pela Justiça, pelas finanças, pela administração), além dos demais técnicos e milícia institucional. Os negros se dividiam menos: havia uns poucos libertos; e a grande massa de escravizados, entre estes, os africanos, que vinham da África (mais revoltosos e em maior parte), e os que haviam nascido na colônia, chamados de negros crioulos. Também eram chamados de crioulos os brancos e mulatos nascidos na colônia, assim como a língua de contato surgida nesse encontro de línguas africanas e francesa,⁸⁸ à época considerada um dialeto simplificado. Além de negros e brancos, havia os mulatos, aqueles filhos em geral de pai branco e mãe negra.

Nos primeiros tempos da colonização, todo mulato era libertado na idade de 24 anos, não pela lei, mas porque o número de brancos era tão pequeno em comparação com o número de escravos que os senhores preferiam ter esses intermediários como aliados antes que os deixar engrossar as fileiras dos seus inimigos. Naqueles tempos primordiais, o preconceito de raça não era tão forte. O Código Negro em 1685 autorizava o casamento entre o branco e a escrava que tinha filhos dele; a cerimônia libertava a escrava e as crianças. O Código dava ao mulato livre e ao negro livre direitos iguais aos dos brancos. Mas, conforme a população branca aumentava, os brancos de São Domingos passavam a descartar aquele costume e tornavam a escravizar ou vendiam as suas numerosas crianças [...]. Começaram a acumular propriedade, e os brancos, enquanto aumentava incessantemente o número de mulatos, começavam a restringi-los e a hostilizá-los com uma legislação maliciosa. (JAMES, 2000, p. 48)

Os mulatos, detentores de posses, foram os primeiros a ir à Paris reivindicar direitos iguais aos dos brancos, a partir da Declaração dos Direitos do Homem. Reconhecê-los como

⁸⁸ Os taínos eram o povo nativo do Haiti, falantes das línguas aruaques, declarados (pelos colonizadores) extintos ainda no século XVI. James não os menciona. Mas há a possibilidade de que os poucos remanescentes tenham sido incorporados aos negros como escravos sem mais registros (cf. ESTEVEZ, 2019, s. p.).

“homens”, entretanto, não foi fácil para os revolucionários franceses, nem mesmo para os jacobinos mais à esquerda, que se dividiam ou emudeciam sobre o tema, não só da igualdade aos mulatos, como especialmente quanto à situação daqueles que, na França revolucionária, igualitária, libertária e fraterna, viviam sob a pior escravidão. James coloca que: “A burguesia não sabia o que fazer nem o que dizer. [...] a burguesia marítima, temerosa pelos seus milhões em investimentos e pelo seu comércio, corava, mas colocava os Direitos do Homem no bolso sempre que a questão colonial vinha à baila” (2000, p. 76). Desse modo, o autor completa seu argumento defendendo que os “verdadeiros” jacobinos são os negros de São Domingos, que lutaram sem cessar pela abolição da escravidão, concretizando o projeto de igualdade e liberdade que, pelo visto, não estava tão claro para a burguesia francesa: “Se os jacobinos tivessem sido capazes de consolidar a república democrática em 1794, o Haiti teria permanecido como colônia francesa, mas uma tentativa de restaurar a escravidão teria sido bastante improvável” (JAMES, 2000, p. 259). O que aconteceu, entretanto, foi que os jacobinos franceses logo sofreram golpes, a revolução naufragou, e Napoleão Bonaparte entrou em cena.

Em São Domingos, nesse período que vai de 1792 até a abolição, os negros se organizaram fortemente na luta por liberdade, sob liderança de Toussaint L’Ouverture, que se libertou em meio às rebeliões e alçou alto posto de comando militar. Os mulatos não eram abolicionistas, lutavam pela consolidação da república com o intuito de conquistar os mesmos direitos dos brancos, mantendo o escravagismo, em parte eram monarquistas e, de qualquer forma, entendiam-se como sucessores no poder em caso de independência da metrópole. Os brancos proprietários, de origem aristocrática, não apoiavam a revolução francesa, nem eram abolicionistas. Os brancos burocratas e os brancos pobres pendiam para um lado e outro, de acordo com seus interesses. Em 1793, estando instaurado o caos e a revolta, o governador francês Sonthonax, um jacobino, sob muita pressão, decretou a abolição na ilha, mas o decreto foi um fracasso. Somente em 1794, a Convenção Nacional francesa decreta a abolição em todos os seus territórios.

Em meio a esse processo, Toussaint já tinha se juntado aos espanhóis que tentavam tomar o conjunto da ilha, aliados aos britânicos, contra a França. Os britânicos, com o propósito de embargar os negócios da França, tinham interrompido o comércio de escravos no Atlântico. Toussaint buscava, ao fim e ao cabo, aliados para a abolição – era fiel apenas a essa causa. Não obteve garantias nem da Espanha, nem da Inglaterra; então, quando a abolição finalmente foi decretada pela França, voltou às fileiras francesas. Posteriormente, chegou a expulsar os espanhóis e dominar, pela França, a ilha de São Domingos inteira, em 1800 – quando indicou

Clairveaux para o governo da banda oriental (cf. JAMES, 2000, p. 220). Em 1798, já tinha derrotado os britânicos, que também tentavam dominar a ilha. Os mulatos, descontentes com a abolição, já dominavam, nessa época, a província do sul.

O golpe de Napoleão, do 18 Brumário, que fez ascender ao poder os girondinos (alta burguesia francesa) e derrocar os jacobinos e a própria revolução francesa, foi em 1799, e sua eleição como Primeiro-Cônsul em 1800. Até então, as lutas em São Domingos eram por liberdade e igualdade, não por independência da França. O país estava devastado pela guerra, buscando se reconstruir e harmonizar as disputas entre suas classes sociais e raciais. Toussaint comandava a ilha, tendo inclusive se livrado de Sonthonax, o governador francês, que voltara à França, deixando-lhe a cargo da província.

Quaisquer que fossem suas razões para se desfazer de Sonthonax, o fato em si era muito significativo. Daí por diante, o Governo francês suspeitou que Toussaint planejasse tornar a colônia independente, e este temia o intento dos franceses de restabelecer a escravidão. [...] Foi nessa época que Toussaint, levado pelos acontecimentos, percebeu a necessidade de manter o poder mesmo tendo de desafiar a França. (JAMES, 2000, p. 182)

Ao abolir a escravidão, a França também declarou que eram cidadãos franceses todos os homens de seu território, com os mesmos direitos, ou seja, sem distinção de cor, incluindo todos aqueles que estavam nas colônias (cf. JAMES, 2000, p. 139). Toussaint era um grande entusiasta da condição alcançada, de ser francês. Amava a França e sua cultura, era católico, até proibiu a prática do vodu (cf. *ibid.*, p. 282; e CORDONES-COOK, 2010, p. 12). Favoreceu intercâmbios, mandando crianças e jovens à França para serem instruídos, valorizou os franceses letrados e técnicos que estavam em São Domingos. Não só ele tinha esse sentimento: “Todos os negros franceses, desde os trabalhadores de Porto Príncipe que exigiam igualdade até os oficiais do Exército, estavam cheios de um imenso orgulho por serem cidadãos da República Francesa ‘una e indivisível’, que trouxe liberdade e igualdade ao mundo” (*ibid.*, p. 150). Entretanto, a paixão não foi suficiente para cegá-lo quanto à real ameaça de retorno da escravização.

Toussaint nesse momento, como oficial militar, governava em situação irregular, não era reconhecido pela França como governador. Já temendo ataques de Napoleão e o cancelamento da abolição, resolveu lançar mão de uma constituição de São Domingos, tornando-a uma espécie de província autônoma, em 1801. Até seus aliados mais próximos foram contra essa medida, que certamente enfureceria Napoleão. Se a França já desconfiava de

Toussaint, essa constituição foi a certeza, ainda que de fato Toussaint não quisesse a independência, apenas pretendesse assegurar a liberdade de todos os negros: “nós soubemos enfrentar os perigos para alcançar a nossa liberdade e saberemos como desafiar a morte para mantê-la” (LOUVERTURE apud JAMES, 2000, p. 184).

No ano seguinte à Constituição de Toussaint, Napoleão envia um novo governador francês à província, Leclerc (seu cunhado), com uma armada, a ordem de derrotar Toussaint e a autorização de reestabelecer a escravidão, ainda que esta última fosse uma ordem secreta. James coloca que “A suspeita de Toussaint era absolutamente plausível. Qual o regime sob o qual as colônias mais têm prosperado? Perguntou Bonaparte. E, quando lhe foi dito que fora sob o *ancien régime*, ele decidiu restaurá-lo e restaurar também a escravidão e a discriminação aos mulatos” (2000, p. 247). Nesse mesmo ano, 1802, a escravidão foi de fato reestabelecida na Martinica e em Guadalupe.

A guerra com Leclerc terminou numa rendição acordada, de Christophe e depois de Toussaint. No acordo, mantinham-se os oficiais negros em seus postos, mas Toussaint deveria se retirar, o que ele fez. Ocorre que, a essa altura, Dessalines já tinha percebido que não seria possível ter paz sob comando da França, e foi ele o primeiro a defender a Independência. Inicialmente, após a rendição, manteve-se em seu posto e de acordo com Leclerc, mas depois articulou (com o apoio de Christophe e Clairveaux) que Toussaint fosse emboscado e levado à França, acusado de traição.

Quando Leclerc morreu, de febre amarela, Jean-Jaques Dessalines já estava acertado com Alexandre Sabès Pétion, que seguia controlando a parte sul da província, para proclamar a Independência. Os mulatos, em algum momento, haviam se dado conta de que a dependência da França, envolvida na guerra entre as potências, atrapalhava o desenvolvimento econômico de São Domingos, por exemplo, embargando negócios com os britânicos e os espanhóis, o que acabava resultando em prejuízo para eles, que já tinham tomado o lugar dos antigos proprietários brancos. O sucessor de Leclerc, Rochambeau capitulou logo, pois a expedição francesa havia se esvaído.

Dessalines era um gênio limitado, mas era o homem certo para aquela crise, e não Toussaint. [...] Mas nem o exército de Dessalines nem a sua ferocidade conseguiram a vitória. Quem a conquistou foi o povo. Eles queimaram São Domingos até as cinzas, de modo que, no fim da guerra, o país era um deserto calcinado.

– Por que vós queimais tudo? Perguntou um oficial francês a um prisioneiro.
– Temos o direito de queimar aquilo que cultivamos, pois um homem tem o direito de dispor de seu próprio trabalho, foi a resposta desse anarquista desconhecido.

E, longe de se mostrar intimidada, a população civil enfrentou o terror com tal coragem e firmeza que assustou os terroristas. (JAMES, 2000, p. 327)

Voltaremos ainda à maneira obstinada como a população enfrentou o terror, sem medo, e às condições sob as quais o Haiti teve de se reinventar após a imensa devastação desenfreada que a guerra causou. Por ora ficamos com Dessalines, um ex-escravizado analfabeto, com as costas marcadas pelo açoite, que foi quilombola, seguiu o chamado de Boukman de pronto, depois tomou a dianteira da luta por independência e, em 1803, se livrou do governador francês e fez redigir uma nova Constituição, enquanto Toussaint, por desígnio de Napoleão, morria de fome e frio numa prisão francesa (traído pelo próprio Dessalines). A Independência foi proclamada em primeiro de janeiro de 1804, o Estado refundado com o nome de Haiti e o branco retirado de sua bandeira, como já tinham sido todos os grandes senhores brancos de terras de seu território. Dessalines, a quem é atribuída a ideia da nova bandeira, o primeiro imperador do Haiti, governou até o seu assassinato em 1806. A liberdade nasceu de muita brutalidade e morte, nasceu de onde menos se esperava, mas nasceu e vingou.

4.2 Christophe – a coroa na cabeça

Na primeira peça de Buenaventura sobre o Haiti, narra-se o processo que levou São Domingos à independência da França, do momento em que seus dirigentes ainda eram escravizados, até o final do reinado de Henri Christophe, com protagonismo de sua trajetória. Todos os elementos históricos abordados no subcapítulo anterior encontram-se na peça, com alguma licença dramática, mas com bastante fidelidade aos fatos, e às vezes até didatismo.

A tragédia do Rei Christophe (BUENAVENTURA, 1961) é composta por quatro atos. No primeiro, conhecemos Christophe em seu trabalho no Hotel de La Couronne, em 1791. Ele é escravo do dono do hotel, também negro. São apresentadas as classes em disputa: os negros, um livre e um escravo; o Mulato, que vem defendendo o direito de ser reconhecido como igual aos brancos e absolutamente diferente dos negros; o Velho Colono, que representa os proprietários brancos de terras; o Capitão, também branco e conservador, mas representando o negócio do tráfico negreiro; e Florez, “quarteirão”, o mestre de cerimônias. Na primeira cena, há uma ambientação do que está acontecendo em 1791, chegam notícias da França, a revolução em curso (são mencionados os burgueses revolucionários), os mulatos conquistando direitos, o

movimento abolicionista ganhando espaço, os proprietários interessados em negociar com os ingleses, descontentes com a revolução francesa.

Na segunda cena, Buenaventura constrói uma articulação entre Toussaint, Dessalines e Christophe, que aparecem como grupo, liderado por Toussaint, discutindo o que farão em relação à rebelião que está sendo planejada por Bouckman. Diferenciam-se deste, referem-se a ele como anarquista, principalmente Toussaint, mais prudente e estratégico; mas acabam decidindo ir à reunião em Bois-Caïman.

Dessalines – Nós falamos muito e Boukman trabalha. Esta noite reúnem-se em Bois-Caimam.

Christophe – Ninguém conseguirá fazê-los parar, Toussaint.

Toussaint – Havemos de ver. O importante é que estejamos de acordo. [...]

Dessalines – Eu não acredito em Boukman, mas não posso ficar de braços cruzados.

Toussaint – Esta noite iremos a Bois-Caimam. Havemos de ver como corre aquilo. Se os não pudermos deter, é preciso esperar até que Boukman seja derrotado... Os factos hão-de ensinar-nos o caminho a seguir. (BUENAVENTURA, 1961, Anexo A, p. IX-X)

O que me interessa destacar deste ato é que o agrupamento dessas três personagens, inspiradas nos principais protagonistas das lutas por liberdade no Haiti, desenha, na minha análise, uma ligação entre eles que vai além da ligação que tiveram na História. A narrativa os constrói como naipe, eles compartilham características, se complementam, se sucedem e, finalmente, se transformam como se fossem um só. Há uma só trajetória sendo narrada pela expressão dessas três personagens, ao mesmo tempo que essa trajetória engloba o que na realidade foram essas três figuras. As contradições que apresentam, cada um se posicionando ora de uma forma, ora de outra, em contraponto um ao outro, compõem um só movimento de transformação do herói. Um herói que vence e é derrotado por si mesmo – ainda que não só por si mesmo, mas por um sistema social que, depois de ser ultrapassado, revela-se de outra forma vigente.

A cena seguinte, e última desse primeiro ato, é a própria cerimônia organizada por Bouckman. Ogum se manifesta pelo corpo do ogã (Hougan), e, na ficção, é o próprio Christophe que pergunta ao orixá como vencer a guerra. Na pergunta de Christophe, o reinado já aparece como objetivo final.

Christophe – Não partas ainda, pai Ogou. Diz-nos como vamos ganhar a guerra, como seremos reis sob o céu de Haiti?

Hougan – Massacrai os colonos. Arrasai as plantações.

Christophe – Isso trará a fome. De França enviarão tropas...

Houngan – Assim o rei dos negros será o rei destas terras...
(BUENAVENTURA, 1961, Anexo A, p. XI)

A cena, um ritual religioso do vodu, mostra ainda que Toussaint e Christophe eram cristãos; Dessalines, não. As revoltas não aparecem; no ato seguinte, a cabeça de Bouckman já está estacada em praça pública para dar uma lição aos demais. Segundo James, Toussaint não apoiava a destruição e as queimadas, pelo menos nesse momento. Já com 45 anos, cuidava dos víveres de seu amo Bréda, e não foi no primeiro momento que se aliou aos revoltosos: “Após algumas semanas, pararam por um momento para se organizar. Foi nesse período, um mês após a revolta ter começado, que Toussaint Bréda juntou-se a eles e fez uma entrada discreta na História” (JAMES, 2000, p. 95). Só mais tarde deixa o nome do “dono” e torna-se Louverture. Segundo Cordones-Cook (2010, p. 8), apenas Dessalines estaria no movimento desde 1791.

No Ato II, vê-se o período de lutas que teve início em 1792, até a chegada de Christophe ao poder. Na primeira cena, aparece Jean François, personagem histórico, que já era quilombola antes de a rebelião começar. Foi dirigente militar desde o início da organização dos negros (cf. JAMES, 2000, p. 98-99), e esteve no grupo dos que se aliaram aos espanhóis, como realista, quando a França revolucionária se recusava a abolir a escravidão, e lá ficou, sendo derrotado por Toussaint depois, quando este ganhou o conjunto de São Domingos já realinhado com os franceses (cf. *ibid.* p. 150 e p. 220). Na peça, ele aparece como contraponto a Toussaint, até superior a ele inicialmente, critica-lhe a leitura de livros e sugere primeiro que aceitem um acordo com a França para cessar a revolta, depois a ida para o lado da Espanha.

Jean-François – Os espanhóis tratam-nos como homens.

Toussaint – Enquanto se servirem de nós contra os franceses...

Jean-François – Seremos súditos de um rei. A república é uma merda!

Marmelade – Viva o rei!

Toussaint – Viva o rei enquanto nos servir para alguma coisa. Quando os republicanos reflectirem e promulgarem a abolição, então gritaremos: “abaixo o rei!”. (BUENAVENTURA, 1961, Anexo A, p. XV)

Ao final da cena decidem lutar pela Espanha, demonstrando mais uma vez uma visão estratégica, que venha a permitir alcançar a abolição:

Toussaint – (*pegando numa espingarda*) [...] Entretanto, ganhamos tempo, organizaremos um exército. Mas lembrem-se bem disto: ou liberdade para todos e abolição total da escravatura, ou cadáveres de pendurados à volta da caveira de Boukman. Não há outra alternativa.

[...] Os espanhóis vão permitir-nos formar bons soldados, bons oficiais e artilheiros... E então utilizaremos de outra forma as balas e canhões. E quem sabe se teremos de os utilizar contra eles... (BUENAVENTURA, *ibid.*)

Buenaventura, portanto, vai mostrando o curso dos fatos históricos, ao mesmo tempo que coloca em evidência as forças políticas em conflito e as movimentações dos negros. A cena seguinte é bastante curiosa, trata-se das bodas de Christophe, quando ele teria, pelo casamento, ganhado a liberdade e assumido a propriedade do hotel onde trabalhava, pois casou-se com a filha do dono. O que chama a atenção é que, enquanto se desenvolve a cerimônia, vão chegando as notícias (com grandes saltos no tempo cronológico, como em outras cenas também acontece). Toussaint segue lutando pelos espanhóis pela liberdade, a Revolução Francesa decreta a abolição, os ingleses jogando com os negros pela abolição e com os colonos pela restauração, até que, finalmente:

Vastey – [...] Toussaint abandonou os espanhóis e Jean-François e proclamou-se de novo republicano. Neste momento resiste a Ingleses e a espanhóis à frente de trinta mil homens.

Christophe – Acaba lá com a cerimônia. A minha hora chegou. [...]

Christophe – (*interrompendo a cerimônia*) Acabou-se! Podem sair (*a sua mulher chora*). [...] Vastey, arranja as minhas coisas... e uma farda de general. Toussaint vai nomear-me general. (BUENAVENTURA, 1961, Anexo A, p. XVII-XVIII)

Christophe deixa a recém esposa a cargo do hotel com o pai e parte com Vastey e o Padre, para ingressar na armada republicana de São Domingos, em defesa da França republicana e abolicionista, ao lado de Toussaint. A esposa praticamente não diz nada, só chora. A narrativa de Buenaventura nos oferece um senso de urgência muito forte, de decisão, de tomada de posição e ação histórica, com “a minha hora chegou”. E esse sentido valerá para as personagens de Toussaint e Dessalines também. Os três tomam nas mãos a condução da “locomotiva da história”, cada um a seu tempo, quando chega a sua hora, mas ao mesmo tempo juntos, porque se complementam num só movimento revolucionário, quase como quem corre em equipe, passando o bastão em revezamento.

A cena 3 anuncia que Santhonax (Sonthonax) teria nomeado Toussaint governador da província, o que não chegou a acontecer na História. Toussaint era o braço direito do governador francês até tomar seu lugar de forma confusa e irregular, que inclusive não fica bem explicada, segundo James (cf. 2000, p. 182). Isto depois o motiva a proclamar a Constituição de São Domingos, que, entre outras questões, define o seu governo – para fúria de Napoleão, como vimos anteriormente. Nessa cena, começa o declínio da Revolução Francesa; Toussaint

aparece em sua versão de “ingênuo”, que é a principal crítica que sofre (a ridicularização dramática que se constrói para Toussaint é com base nessa ingenuidade e no apreço pela civilização francesa). É aquele que crê nos valores da França, supondo que esta não restauraria a escravidão, nem tiraria os negros do poder em São Domingos. Com isso, Dessalines, vendo o engano, vai assumindo a sua posição. Nessa única cena, com a personagem do Pregoeiro que anuncia as novidades, Buenaventura coloca o Velho Colono comemorando o declínio da Revolução Francesa, o Mulato esperando o declínio também dos negros, o engano de Toussaint ao confiar na França, chegando à ascensão de Dessalines. Toussaint designa Christophe governador da Província do Norte e Dessalines das do sul e oeste. Em seguida é anunciada a tomada do poder por Napoleão na metrópole, a expedição francesa enviada a São Domingos e a prisão de Toussaint. Mais saltos na cronologia. Dessalines termina a cena convocando a fundação do Estado Negro do Haiti, com o feito simbólico de lançar a nova bandeira sem a cor branca.

A quarta e última cena do ato, é sobre a entrada da Inglaterra na jogada. Mr. Martin, um comerciante inglês, informa a morte de Toussaint. Ele chega com um escravo negro e não tem vergonha de reivindicar que a Inglaterra foi a primeira a falar em abolição, a fim de se aproximar de Dessalines. Este não demonstra qualquer ilusão:

Dessalines – Mas serão os últimos a aceitá-la. Também simpatizam muito com os vossos escravos da Jamaica?

Mr. Martin – *(para o criado)* Diz o que os escravos pensam da sua sorte na Jamaica.

Negro – Oh! very well, very well...

Dessalines – Poupe-me a essa estupidez e vamos a factos, Mr. Martin.
(BUENAVENTURA, 1961, Anexo A, p. XXI)

Mr. Martin diz que quer colaborar, oferecer as armas para que a França republicana seja aniquilada, que não reste um francês na ilha, e “Viva o imperador Dessalines!” (BUENAVENTURA, 1961, Anexo A, p. XXII). A questão do comércio com a Inglaterra permanece na cena, a necessidade talvez de proteção contra a França. Já está sendo enfrentado o exército enviado por Bonaparte. Sem muita fidelidade ao cronograma histórico, Dessalines coroa-se imperador e Christophe vai ganhando espaço, inclusive com rumores de tirania de Dessalines e acusações de que este estaria deixando as ideias de Toussaint para trás. Dessalines é ridicularizado, ele também, como se quisesse imitar a Napoleão. Surge a questão da propriedade da terra, que dividiu opiniões no processo revolucionário. Christophe defende que as terras sejam geridas pelo Estado e já fala em construir uma fortaleza no alto. Clairveaux,

personagem histórica também, diferencia-se da posição do Mulato, assumindo a defesa do governo dos negros e a união. Além da personagem do Mulato, desqualificando o governo negro, está presente Florez, representando, por um lado, a aristocracia culta e decadente, defendendo a França como modelo de país; por outro, os mestiços com determinada parte de sangue branco, que almejavam ser vistos como menos negros que os demais. Ao final, Dessalines, que vinha interagindo com um manequim de Napoleão e trajando-se como ele, acaba alvejado, atacando o manequim que cai sobre ele; enquanto Christophe, que vinha criticando Dessalines, toma a sua posição (como caricatura do soberano) reproduzindo as palavras de Luís XIV, símbolo absolutista, que havia morrido quase um século antes: “O Estado, como disse um rei francês, sou eu!” (ibid., p. XXV).

O ato III se passa durante o governo de Christophe, desde quando se prepara a sua coroação, até o momento em que se consolida como rei tirano, sendo a primeira cena o próprio preâmbulo da coroação e, também, a articulação do autoritarismo que está por vir. Christophe apresenta a sua justificativa para o endurecimento do regime: “A independência legou-nos um país arruinado, um deserto carbonizado. Não, ainda não haverá liberdade, Clairveaux. Haverá uma mão de ferro para reconstruir a indústria, para levantar fortalezas e cidadelas para desafiar todos os colonialistas” (BUENAVENTURA, 1961, Anexo A, p. XXVI-XXVII). Em seguida, defende a manutenção do modelo econômico que conhecia: “nós devemos andar para a frente. Temos de produzir mais açúcar e mais café do que no tempo da colônia” (ibid., p. XXVII). Ao ser questionado por Clairveaux, que reivindica os ideais de Toussaint, manda prendê-lo e executá-lo. Ainda na primeira cena do ato, Vastey traz propostas de lei que Christophe havia pedido para preparar, e descobre que o imperador e futuro rei nunca teve a intenção de implementá-las. Rizk, a partir disso, o vê como precursor dos ditadores populistas latino-americanos (cf. RIZK, 1991, p. 66). James (2000) não aponta essa questão populista, de modo que tais características podem ser do desenho do próprio Buenaventura, para aproximar a personagem dos ditadores do nosso tempo. Fato é que Christophe representa a contradição de trabalhar por manter as coisas como são e ao mesmo tempo transformá-las.

Na segunda cena, mantém-se a questão da base produtiva e a da necessidade de dura defesa do regime. O problema central é que a defesa do regime, além de ser a defesa em si por meios autoritários, é à luz da repetição do regime anterior, aquele que teria sido derrotado pela conquista da abolição e da independência, remontando, portanto, ao absolutismo, a todo o sistema aristocrático. Proclama Florez, quanto a Christophe: “vencedor da tirania e primeiro monarca coroado do Novo Mundo cria e institui a Ordem Real e Militar de Saint Henry e

nomeia os seus generais negros nobres e cavaleiros”. Tal qual como em França” (ibid., p. XXVIII). De fato, não se poderia esperar menos de um reino. Florez conduz, ainda nesta cena, a encenação da coroação, para a qual o Padre trouxe uma coroa, um manto de circo e um ceptro de palhaço. Agora, o ridículo é Christophe – pior que napoleônico, torna-se palhaço absolutista.

A terceira cena junta o Alfaiate inglês e Mr. Martin aos agora nobres Conde de Limonade e Duque de Marmelade. O alfaiate busca vesti-los ao estilo Luís XVII. A moda não lhes cai muito bem, mas tentam se adaptar, para atender às expectativas do novo regime, com perucas e tudo. Mr. Martin, por sua vez, está costurando a presença inglesa nos negócios do Haiti, querendo refinar o açúcar no território inglês. O encerramento da cena se dá com a manifestação de desprezo dos ingleses pelos “nobres” negros, ainda que, com hipocrisia e oportunismo, tenham passado toda a cena os tratando com reverência: “Alfaiate: Brr! Cheiram mal! / Mr. Marin: É o que têm de pior!...” (ibid., p. XXXII).

A cena 4, ocorre na construção da fortaleza de Sans-Souci. Os trabalhadores levantam a fortaleza atuando exatamente como quando eram escravizados, porém agora sob o jugo de carrascos também negros. O diálogo com *O reino deste mundo* fica evidente em diversos pontos. No romance, na terceira parte-ato, como havíamos mencionado, o protagonista consegue voltar de Cuba a sua ilha natal, tendo comprado a liberdade e sendo sabedor da vitória Dessalines: “Embora marcado por dois ferros, Ti Noel era um homem livre. Andava agora sobre uma terra em que a escravidão havia sido abolida para sempre” (CARPENTIER, 1949, p. 83). Logo observa, ainda sem entender, o fenômeno da reprodução da sociedade francesa: “Ti Noel descobria subitamente, com assombro, as pompas de um estilo Napoleônico, que os homens de sua raça tinham levado a um grau de luxo ignorado pelos próprios generais do corso” (ibid., p. 88). Na cena 4 de *A tragédia...*, Christophe diz: “Para a frente, irmãos. O mundo inteiro tem os olhos postos nos antigos escravos trazidos da África a construir a primeira nação de raça negra, um país igual ao dos brancos” (BUENAVENTURA, 1961, Anexo A, p. XXXII). Os dois autores mencionam o bicórneo usado pelo rei, como marca do espelhamento à corte francesa.

É nesta cena que se encontra o momento mais emblemático, não só do autoritarismo e tirania, mas da desumanização de Christophe. No romance, o próprio Ti Noel, enquanto observava desavisado o novo mundo dos negros, é aprisionado e forçado ao trabalho. No diálogo a seguir, um guarda lhe dá um tijolo para carregar.

- Leve-o para cima... E volte para buscar outro!
- Estou muito velho.

Ti Noel recebeu uma bordoadada no crânio. Sem objetar mais, empreendeu a subida da empinada montanha, metendo-se em uma longa fila de meninos, de moças grávidas, de mulheres e velhos, que também levavam um tijolo na mão. (CARPENTIER, 1949, p. 90)

Na rubrica da cena 4 de Buenaventura, vemos que “Uma fila de trabalhadores arrasta um enorme canhão e outra fila passa tijolos de mão em mão. Vêm-se [*Veem-se*] velhos e mulheres entre os trabalhadores” (BUENAVENTURA, 1961, Anexo A, p. XXXII). Carpentier, além de trazer a repetição da escravidão e a tentativa de reprodução da França, cria a imagem do trabalho repetido e cíclico de Sísifo: “subiam apertadas fileiras de mulheres, de meninos, de anciãos, levando *sempre o mesmo tijolo*” (grifo meu), e complementa: “Todas as tentativas de protesto haviam sido caladas com sangue” (CARPENTIER, 1949, p. 92-93). A vida, nas duas obras, já não vale nada, num “desvalor” que chega a suplantar aquele da escravidão.

Amiúde um negro desaparecia no vazio, levando uma bandeja de argamassa. Logo chegava outro, sem que ninguém pensasse mais em quem caíra. (CARPENTIER, 1949, p. 92)

uma escravidão tão abominável como a que conhecera na fazenda de Monsieur Lenormand de Mezy. Pior ainda, pois havia uma infinita miséria em ver-se espancado por um negro, tão negro como os demais [...]. Além disso, em tempos passados, os colonos muito se esquivaram de matar seus escravos [...] Enquanto aqui a morte de um negro nada custava ao tesouro público. (ibid., p. 93)

A participação do rei Christophe, não se dá apenas pelo comando, mas diretamente.

O rei subia frequentemente à Cidadela, escoltado por seus oficiais a cavalo, para certificar-se dos progressos da obra. [...] Em seu bicorne napoleônico, abria-se o olho de ave de um distintivo bicolor. Às vezes, com um simples gesto de açoite, ordenava a morte de um preguiçoso surpreendido em plena folga ou a execução de peões lerdos demais ao içar um bloco de cantaria ao longo de uma encosta abrupta. (ibid.)

No drama histórico do TEC, o encerramento e ápice dessa cena revela uma participação de Christophe ainda mais cruel.

Christophe – Vou dar-vos uma ajuda! Anda, Vastey.
(*Tira o capote e o bicórneo e ajuda a puxar. Vastey e César imitam-no*)
Para a frente, para a frente. Já está quase!
(*Na outra fila, um homem escorrega e ajudam-no a levantar. Christophe corre para ele*)

Que é que tens tu? Coragem! É preciso fazer muralhas até ao céu. Em pé!
Ninguém tem o direito de cair, ninguém pode ficar para trás.

(*Agarra numa vara e chicoteia o homem*)

Em pé! Em pé, negro!

Um trabalhador – Está morto, Majestade!

Christophe – (*endireitando-se*) Bem, então deixem-no. Vamos, Vastey.

(BUENAVENTURA, 1961, Anexo A, p. XXXIII)

O Christophe já vazio de humanidade de Buenaventura se combina perfeitamente com o de Carpentier. Ao narrar sua enfermidade final,⁸⁹ cheia de nuances de loucura como em Buenaventura, o autor cubano nos brinda com outra volta no ciclo de repetição infundável das coisas. Com a sutileza do narrador *maravilhoso*, reifica Christophe fazendo-o padecer do mesmo veneno que imputou aos seus: “Caiu na cama como um saco de correntes” (CARPENTIER, 1949, p. 101).

A última cena do terceiro ato, a 5, é a encenação de uma farsa dirigida por Florez, essa personagem mestre de cerimônias, muito perspicaz, que estará presente também na *História de uma bala de prata*, na figura do Petimetre, como estarão presentes as encenações dentro da encenação. A farsa traz as personagens do Rei Clemente e do Rei Violento, aludindo às duas caras de Christophe, que assiste ao espetáculo e proíbe as apresentações públicas, obviamente.

O Ato IV, final, mostra a derrocada de Christophe. O soberano é abandonado por todos, os trabalhadores deixam a fortaleza, os guardas desertam, aproxima-se o exército inimigo (trata-se de Boyer, que tomou o poder e unificou o sul e o norte do Haiti). Nas últimas conversas com Vastey, Christophe, enfermo e alucinado, pergunta-se sobre o que teria dado errado na construção da nação negra do Haiti. O criado responde que era necessário construí-la “Com os cortadores da cana de açúcar, com os trabalhadores das plantações, com os operários...” (BUENAVENTURA, 1961, Anexo A, p. XVIII), criando um elo entre o povo negro daquele Haiti e os trabalhadores como estes se configuram no século XX.

No Epílogo, informa-se que o rei se suicidou com uma bala de prata, tendo sido sepultado nas paredes da fortaleza, como era seu desejo.⁹⁰ O desenvolvimento da tirania, com algum toque de loucura, foi encerrando essa personagem em seu castelo e o afastando de sua origem e de seus propósitos, assim como, evidentemente, das expectativas construídas pelos revoltosos na luta pelo Haiti livre. Nada mais justo que encerrá-lo ao máximo em seu próprio devaneio, fazendo dele a própria matéria que sustenta as paredes de seu sonho: a Cidadela.

⁸⁹ Segundo Cordones-Cook (2010, p. 9), Henri Christophe ficou paralisado de um lado em 1820.

⁹⁰ Também segundo Cordones-Cook (ibid.), o monarca determinou ser enterrado no cimento fresco das paredes da fortaleza em posição vertical.

Como vimos, *A tragédia do rei Christophe* (BUENAVENTURA, 1961) narra a ascensão de Henri Christophe ao poder – ao máximo poder. Na minha análise, em certo ponto, se constrói uma interseção entre as figuras históricas de Toussaint Louverture, Jean-Jacques Dessalines e Henri Christophe, que são ficcionalizados apresentando contradições e características compartilhadas. Os três são transformados pelo processo, substituindo-se um ao outro, acertando e errando, vencendo e sendo vencidos. Ao pensar novamente na cena em que Christophe diz que “chegou a sua hora”, podemos trazer também Dessalines, que, na História, não teve dúvidas em começar a defender a independência quando soube que era a hora. Foi o primeiro a mencioná-la a seu exército, quando ainda lutavam contra a expedição de Napoleão:

Ouvi! Se Dessalines se render a eles cem vezes, cem vezes ele os enganará. Repito, tende coragem e vereis que, quando os franceses forem poucos, esgotá-los-emos e derrotá-los-emos, queimaremos as colheitas e iremos para as montanhas. Eles não conseguirão defender o país e terão de partir. Então eu vos tornarei independentes. Não haverá mais brancos entre nós. (DESSALINES apud JAMES, 2000, p. 286)

E assim de fato o fez. Toussaint, como a peça menciona, ainda escravizado leu o livro do padre Raynal e assumiu para si uma ideia. Segundo James, o padre diz em tal livro: “Em todas as partes, as pessoas abençoarão o nome do herói que terá estabelecido os direitos da raça humana; em todas as partes, erguerão troféus em sua homenagem” (RAYNAL apud JAMES, 2000, p. 38). Toussaint teria lido repetidamente a passagem, principalmente o que segue: “Um comandante corajoso é tudo de que precisam. Onde está?” (id., ibid.). Teria levado consigo a ideia de ser esse comandante e alcançar tal objetivo desde que teve acesso a esse texto formador de seus princípios. Rizk coloca que Christophe é “um personagem em transição, no limite de duas épocas, que não chega a localizar-se em nenhuma” (1991, p. 65; tradução minha).⁹¹ O que são essas três figuras senão a própria encarnação da transição entre dois mundos?

A cada passo, os dirigentes da revolução sobem um degrau nas conquistas – e no autoritarismo. Dessalines tem parte na morte de Toussaint, e Christophe na morte de Dessalines. É como se se tornassem descartáveis quando é preciso avançar um passo, mas também é como a pele da cobra que se desprende para dar lugar a outra, renovada. A posterior vitória de Boyer, e o próprio suicídio de Henri, é o sucumbir de um projeto representado por esses três dirigentes, que caminharam, juntos, uma trajetória progressiva. Boyer não tem nada a ver com essa sucessão complementar. Mesmo a posição política que representam, de defesa da abolição, se

⁹¹ Texto original: “un personaje en transición, en el límite de dos épocas, que no termina de ubicarse en ninguna.”.

transforma necessariamente em defesa da independência. Na peça, aparecem atreladas, uma nem faz sentido sem a outra.

A ascensão de Christophe – de escravizado a trabalhador livre, a rebelde, a general militar, a imperador e a rei autoproclamado –, mesmo trançada à de Toussaint e Dessalines, não deixa de atender à trajetória clássica do herói. Um herói que se transforma de maneira evolutiva, subindo no escalonamento social, chegando a um ápice, em que é supliciado; vão os três ao ápice e ao suplício; vai a própria revolução, com eles, ao ápice e ao suplício. Não sem contradições, pois lutavam contra a tirania e tornam-se tiranos, principalmente Christophe. Buenaventura coloca em evidência, entretanto, que esse não é um simples “atributo” pessoal, decorrente de decisão ou índole individual. Há uma estrutura social, repleta de mecanismos para se reproduzir, cheia de agentes e interesses maiores que as intenções de um homem, ou vários deles. Sobre isso, Beatriz Rizk coloca:

A Colônia cria raízes física e mentalmente. Buenaventura aponta o colonialismo cultural como a matriz dos males que afligem as sociedades latino-americanas e caribenhas pós-revolucionárias, sendo Christophe um dos primeiros propulsores disso. Nele, apesar de suas tentativas reformistas, operam os mesmos preconceitos em seus antigos opressores. (RIZK, 1991, p. 66; tradução minha)⁹²

Propulsor ou vítima do mal cultural da colonização, a personagem de Christophe é ligada ao pensamento eurocêntrico francês, colonialista, católico, de quem almeja ser como os franceses, reconhecido como igual, não sobre a matriz da diversidade, mas no padrão da igualdade espelhada (e opressora). Toussaint também cultivava essa admiração, digamos assim. Só Dessalines que de fato defendia “o fim de todos os brancos”, promoveu vários massacres, manteve sua religiosidade ancestral, e mesmo ele não conseguiu promover um regime efetivamente diferente da ordem social que conhecia como modelo socioeconômico. Nas palavras de James: “No decorrer dos anos, a população trabalhista, escrava ou livre, incorporou, gradualmente, a língua, os costumes, os objetivos e o ponto de vista de seus dominadores” (2000, p. 358). A dominação, portanto, estrutural e superestrutural, em todos os níveis da vida, não é facilmente superável. É tão enraizada e artilosa, que a tão sonhada (e até alcançada) coroa bem posta na cabeça pode vir a revelar-se a mesma corrente que se entrelaça nos pés.

⁹² Texto original: “La Colonia se arraiga física y mentalmente. Buenaventura señala el colonialismo cultural como la matriz de los males que aquejan las sociedades pos-revolucionarias latinoamericanas y del Caribe, siendo Christophe uno de los primeros propulsores. En él, a pesar de sus intentos reformistas, operan los mismos prejuicios que en sus antiguos opresores.”

4.3 Cristóbal – a coroa de mão em mão

Segundo Beatriz Rizk (1991, p. 229), a primeira versão de *História de uma bala de prata* surgiu de um projeto fracassado que consistia em, junto a outros três dramaturgos latino-americanos (Emilio Carballido, Osvaldo Dragún e César Rengifo), criar um espetáculo com temática negra ou indígena. Teria sido na tentativa desse trabalho, que tinha por tema “O caribe, esse mar onde já se deram todas as formas sociais possíveis”, que o grupo começara a estudar a poesia de Nicolás Guillen e a desenvolver *Cantalisso*, que, como vimos, não chegou a ser montado. Chegaram, entretanto, à ideia de “concentrar-se num período histórico específico: ‘a penetração dos yankees no Caribe’” (RIZK, *ibid.*).⁹³ O próprio Buenaventura relata que, nessa época, já tinha voltado ao tema trabalhado em *A tragédia do Rei Christophe* e produzido um texto chamado *História de uma bala de prata*, que foi montado por um grupo operário (cf. BUENAVENTURA, 1980, p. 18).⁹⁴ Essa montagem, deu ao TEC a oportunidade de avançar nos debates sobre o próximo espetáculo que montariam. A essa altura, o TEC tinha o método da criação coletiva bastante amadurecido, mas deu mais um passo. Depois de ter coletivizado o processo de montagem, partiriam agora para a criação coletiva do texto, como desenvolvemos no capítulo 2. Depois de muita investigação e improvisação, portanto, foram chegando à sistematização do texto, sempre finalizada por seu dramaturgo. *A História de uma bala de prata* como a conhecemos, portanto, engloba todos esses estudos sobre o Caribe e essa primeira versão escrita por Buenaventura a partir da peça anterior e montada por outro grupo, mas resulta num texto coletivo, que teve montagem coletiva, como já sabemos. Diferentemente de *A tragédia...*, que foi escrita por Buenaventura em Paris, ou da primeira versão, também escrita por ele apenas. Infelizmente, não tive acesso a essa primeira versão.

Na minha análise, essa peça destoa do que se poderia considerar a “dramaturgia geral” de Buenaventura, porém destoa como primor, um ponto acima da curva (o que me levou, inclusive, a tê-la como centro do objeto de estudo). Independentemente de juízos de valor, é preciso dizer que essa não foi a impressão unânime da crítica quando de seu lançamento. A peça, que depois foi laureada com o prêmio Casa de Las Américas, causou polêmica em sua recepção inicial.

⁹³ Texto original: “Concentrarse en un periodo histórico específico, ‘la penetración de los yankis en el Caribe’”.

⁹⁴ Segundo Rizk (1991, p. 230), trata-se do Teatro Obrero de Palmira (TEOPAL).

A obra causou controvérsia no meio teatral desde sua estreia, em 21 de julho de 1979 na sala do grupo La Candelaria de Bogotá, por representar uma mudança de direção que por alguns foi considerada uma verdadeira apostasia. Como já mencionamos antes, o prevalecimento da peripécia, somado à forte dose mítica com que se enriqueceu a obra, foi considerado quase uma afronta às tendências do Novo Teatro colombiano. (RIZK, 1991, p. 233; tradução minha)⁹⁵

Não obstante os estudos de Rizk sejam uma referência muito importante para este trabalho, estamos em desacordo com os fundamentos de sua crítica à *História de uma bala de prata*. Não vejo a peça como abandono de linhas anteriores de trabalho, mas como aprimoramento, sobretudo no que tange ao teatro dialético e à criação coletiva, de modo que não cabe falar em apostasia; nem considero que seja uma sucessão de peripécias, de estrutura episódica. O que me parece é que talvez a obra seja tão inovadora que os parâmetros com os quais se trabalhava a crítica não puderam alcançá-la naquele momento. Se esta foge aos padrões já estabelecidos pelo Novo Teatro, isso não quer dizer que seja um passo atrás, ou que não sirva aos objetivos a que se propõe.

Numa leitura recente, Mauricio Doménici se aproxima mais do que me parece relevante na interpretação desse texto (reitero que me atenho ao texto escrito, não à encenação). O autor, que também critica a perspectiva de Rizk, considera a *Bala de prata*, a síntese histórica do imperialismo no Caribe, e um dos trabalhos de criação coletiva mais representativos do grupo (cf. DOMÉNICI, 2018, p. 150). Ainda assim, desenvolve sua análise a partir de um parâmetro do curso da ação dramática que me parece não alcançar a dimensão dialética da obra.

Vamos tentar entendê-lo a partir da nossa própria hipótese: as premissas que movem a ação e os conflitos não conseguem se articular à unidade semântica, global, da obra, produzindo sobre o público um efeito contraditório quanto à “mensagem” que se quer transmitir ou ao debate que se quer suscitar; daí a “controvérsia” e a acusação sectária de “apostasia”. (DOMÉNICI, 2018, p. 152-153; tradução minha)⁹⁶

⁹⁵ Texto original: “La obra causó gran controversia en el medio teatral a partir de su estreno, el 21 de julio de 1979 en la sala del grupo la Candelaria de Bogotá, por representar un cambio de dirección que para algunos fue considerada como una verdadera apostasía. Como ya mencionamos antes, el prevalecimiento de la peripecia, añadido a la fuerte dosis mítica con la que se enriqueció la obra, se consideró casi un desafío a las líneas tendenciales del Nuevo Teatro colombiano”.

⁹⁶ Texto original: “Vamos a intentar entenderlo desde nuestra propia hipótesis: las premisas que mueven la acción y los conflictos no logran articularse en la unidad semántica, global, de la obra, produciendo sobre el público un efecto contradictorio en cuanto al ‘mensaje’ que se quiere transmitir o al debate que se quiere suscitar; de allí la ‘controversia’ y la acusación sectaria de ‘apostasia’”.

Doménici vai dizer que Risk se prende a uma expectativa de ação dominante na obra, que pressupõe um encadeamento de relações prováveis de causa e efeito, que de fato não estão dessa maneira dispostas na obra, pois os feitos relatados são mais episódicos (cf. *ibid.*, p. 153). Eu diria que o caráter episódico, se podemos assim chamá-lo, cria relações mais profundas e mais verticais entre os textos e tempos históricos que Buenaventura estiliza e remonta nessa obra, cuja significação se completa no real, não no interior ficcional da peça. E, sobretudo, que justamente o que almeja o teatro dialético é não produzir uma mensagem, uma moral da história, dar um ponto final ao que está sendo mostrado como desvelamento das engrenagens sociais: “toda *montagem* tem por efeito colocar em crise – voluntariamente ou não – a *mensagem* que presumidamente ela veicula” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 141). O que se busca é produzir imagens, perguntas que permitam formular, formas abertas. Ou seja, em vez de *dramatizar* um tema, *criar* um espetáculo crítico; em vez de transmitir uma mensagem ideológica, suscitar a compreensão do contexto social por si mesmo etc., como também já exploramos nos capítulos anteriores. Considerando isto, vou proceder a outra leitura da peça, que não pretende esgotá-la quanto a todas as suas camadas literárias ou cênicas, mas apresentar uma perspectiva que a localiza no seu contexto histórico, destacando o que se considera central.

Em primeiro lugar, vale dizer que *História de uma bala de prata* não narra o processo revolucionário do Haiti, nem a trajetória de Henri Christophe (ou Toussaint ou Dessalines). Inspira-se nesse processo histórico e no mito do primeiro imperador ou rei negro das Américas, que por sua vez remete à trajetória tão ímpar dessas figuras, para realizar uma síntese crítica de um processo mais amplo de dominação imperialista que estende a colonização europeia à neocolonização norte-americana sobre os povos e territórios do Caribe, com suas nuances específicas, mas da América Latina como um todo. Uma dominação que não ocorre sem a luta dos “dominados”, sejam estes nativos, trabalhadores assalariados ou escravizados, que envolve muitos agentes numa disputa incessante pelo poder, e que, até o momento, “nos vence” – apesar de haver: trajetórias ímpares, aqueles que lutam e algumas vitórias. Este é o *tema* da obra (na minha leitura).

Entendemos por tema um *texto* que funciona como proposta de montagem. [...] *literário* ou não (pode ser jornalístico ou uma seleção de documentos, um episódio histórico, etc.). [...] Uma vez estabelecido, o tema torna-se um primeiro eixo paradigmático [...].

O *tema* é também um *ponto de vista*. Permite centrar nele a *visão de mundo* que desenvolverá o discurso da montagem. O *tema* organiza os códigos que o processo de montagem vai manejar, de modo que transcenda a si mesmo numa direção ontológica (o que suscita ambiguidade, ou seja, a possibilidade de leituras diversas) e numa direção centralizadora que tem o *relato*, a *função*

narrativa, como eixo organizador do *argumento*, da relação entre acontecimentos e personagens, ou seja, a *autonomia da ficção* propriamente dita. [...] *O tema* será o elemento unificador dos diferentes níveis ou discursos narrativos. (BUENAVENTURA, 1985, f. 1-2; grifos originais; tradução minha)⁹⁷

No caso, este tema abarca mais que um episódio histórico, ele sintetiza vários episódios históricos que se ligam num mesmo processo – que por um lado se mantém sempre o mesmo e por outro se repete em ciclos. De acordo com Buenaventura, o tema pressupõe uma visão de mundo, uma posição da qual se lê aquilo que está sendo abordado, e da qual se fala; a posição é parte constituinte do tema. E a partir do eixo paradigmático que se estabelece, organiza-se a narrativa, em seus diferentes níveis. Além do tema, ou aliada ao tema, o *maestro* trabalha com a categoria de *mitema*, que busca em Lévi-Strauss (1961 e 1968) e desenvolve para uma aplicação dramatúrgica. Antes, porém, de definir *mitema* (composição dos termos “tema” e “mito”), é preciso diferenciar *relato mítico* e *mito*: “O relato mítico (verbal ou não) é para ele [Lévi-Strauss] a expressão do mito, não o mito ele mesmo. Os mitos subjazem sob a superfície variante dos relatos, como a língua sob a fala” (BUENAVENTURA, 1985, f. 2; tradução minha).⁹⁸ O mito carrega em si uma contradição, uma junção de fatos que não deveriam estar juntos, o que gera a sua existência, à medida que é preciso juntá-los. É pela contradição que se possibilita sua criação e necessidade:

O mito seria, assim, a *mediação*, entre dois extremos ou oposições, e exemplificaria a necessidade – para a comunidade que o vive e o narra – de viver com as contradições. Aceitemos ou não a definição de Lévi-Strauss, o que interessa neste momento é a operação de separar os acontecimentos e organizá-los em colunas⁹⁹ de *associações paradigmáticas*, à semelhança da estrutura do discurso da língua e da narração em geral. [...] Lévi-Strauss

⁹⁷ Texto original: Entendemos por tema un *texto* que funciona como propuesta de montaje. [...] *literario* o no (puede ser periodístico o una selección de documentos, un episodio histórico, etc.). [...] Una vez establecido, el tema se convierte en un primer eje paradigmático [...]. / El *tema* es, también, un *punto de vista*. Permite centrar en él la *visión del mundo* que desarrollará el discurso de montaje. El *tema* organiza los códigos que manejará el proceso de montaje, de modo que se trascenderá a sí mismo en una dirección ontológica (que plantea la ambigüedad, o sea la posibilidad de diversas lecturas) y en una dirección centralizadora que tiene al *relato*, a la *función narrativa*, como eje organizador del *argumento*, de la relación entre *acontecimientos* y *personajes*, o sea la *autonomía de la ficción* propiamente dicha. [...] El *tema* será el elemento unificador de los distintos niveles o discursos narrativos.

⁹⁸ Texto original: “El relato mítico (verbal o no) es para él la expresión del mito, no el mito mismo. Los mitos subyacen bajo la superficie cambiante de los relatos, como la lengua bajo el habla”.

⁹⁹ Buenaventura está falando dos procedimentos da criação coletiva, por isso fala em colunas, escritas, mas poderiam ser “grupos imaginados” de associações paradigmáticas.

chama esses acontecimentos *mitemas*. Daí tomamos o termo. (BUENAVENTURA, 1985, f. 3; grifos originais; tradução minha)¹⁰⁰

Na obra de teatro, os “acontecimentos” vão organizar associações paradigmáticas que articulam os dois níveis da narrativa: o sintagmático, linear e “horizontal”; e o paradigmático, não linear e “vertical”, que se relacionam nessa mesma perspectiva que existe entre língua e fala (tanto quanto o produto artístico desenvolva o nível paradigmático).

É fácil notar que esses acontecimentos funcionam tanto na cadeia sintagmática como na série paradigmática. Pode-se ver que, por assim dizer, desatam os conflitos, [...] voltam a aparecer no desenvolvimento desses conflitos e nas oposições entre personagens [...]. Em outros termos, o mitema tem a ver tanto com a unidade como com a diversidade do relato. Disto a utilidade dessa categoria para o trabalho dramaturgico. (BUENAVENTURA, 1985, f. 4; tradução minha)¹⁰¹

Ainda de acordo com Buenaventura, o mitema é, portanto, essa aliança entre a diversidade e a unidade do relato, que manifesta também as relações entre personagens e acontecimentos, funcionando como impulsionador do movimento da narrativa:

serve de *motor e amarração* à narrativa. Motor em relação a sua condição de “pivô”, que abre um leque de alternativas vivas e mortas à narrativa, e amarração em relação a seu caráter interativo ou redundante, isto é, em relação a sua condição paradigmática. Em outros termos, em relação a seu funcionamento tanto no plano da expressão como no dos conteúdos. Em última instância, o mitema, assim colocado, tem a ver com o significado da obra, isto é, com as relações entre a obra e suas referências, ou seja, as possíveis leituras da mesma e, ainda que não seja exclusividade do mitema, este, em princípio, poderia servir de eixo para tais leituras. Daí a importância do *mitema* como categoria que, em que pese sua condição de acontecimento, na maneira de formulá-lo, inclui já a relação com o agente que o executa, com os outros personagens, com os conflitos, no plano da

¹⁰⁰ Texto original: “El mito sería, así, la *mediación* entre dos extremos u oposiciones, y ejemplificaría la necesidad —para la comunidad que lo vive y lo narra— de vivir con las contradicciones. Aceptemos o no la definición de mito que da Lévi-Strauss, lo que nos interesa, por ahora, es la operación de aislar los acontecimientos y de organizarlos en columnas de *asociaciones paradigmáticas*, a semejanza de la estructura del discurso de la lengua y de la narración en general. [...] Lévi-Strauss llama a estos acontecimientos *mitemas*. De allí hemos tomado el término”.

¹⁰¹ Texto original: “Es fácil notar que estos acontecimientos funcionan tanto en la cadena sintagmática como en la serie paradigmática. Se puede ver que, por así decirlo, desatan los conflictos, [...] vuelven a aparecer en el desarrollo de esos conflictos y en las oposiciones entre personajes [...]. En otros términos, el mitema tiene que ver tanto con la unidad como con la diversidad del relato. De allí la utilidad de esta categoría para el trabajo dramaturgico”.

expressão e no dos conteúdos. (BUENAVENTURA, 1985, f. 4; grifos originais; tradução minha)¹⁰²

Encerro a exposição da complexidade desse conceito com algo que Buenaventura coloca em outro ensaio. É que o mitema é um núcleo conflitivo, e esse conflito não se “resolve”:

núcleo incessantemente renovado e revelado em todos os aspectos e níveis do espetáculo. Agora, bem, é preciso acrescentar que é um núcleo conflitivo. É, de alguma maneira, o conflito que a história contada não resolve, que a transcende e por isso pode engendrar novos e diferentes espetáculos. (BUENAVENTURA, 1980, p. 22; tradução minha)¹⁰³

Fiz questão de trazer esses dois conceitos básicos com os quais Buenaventura trabalha (entre tantos outros sobre os quais formula), porque me parece que, a partir do *tema* e do *mitema central*, também chegamos à minha análise, referenciada antes em Benjamin, Brecht e Didi-Huberman. E se é verdade que todas essas categorias podem se complementar, também é verdade a conexão íntima de Buenaventura com esses outros autores.

Considere-se, neste ponto, que a produção crítica de Buenaventura não tem por objetivo geral a crítica, e sim a produção da obra de arte. Sua formulação teórica parte do trabalho objetivo da criação teatral e destina-se a construí-lo cada vez mais de acordo com o que pensa ser adequado à intervenção social que se propõe a realizar por meio da arte. Seus conceitos, portanto, não se destinam a analisar outras peças, ainda que possa vir a fazê-lo. Seus conceitos são instrumentos de criação, bases de seu método de trabalho. Nesse sentido, a meu ver, essas categorias compõem a obra, mesmo quando a leitura crítica que ora se faça não tenha como pressuposto o ordenamento conceitual ou o procedimento metodológico que o grupo utilizou para realizar o processo criativo.

¹⁰² Texto original: “sirve de *motor* y de *amarre* a la narración. Motor en cuanto a su condición de acontecimiento “pivote”, que abre un abanico de alternativas vivas y muertas a la narración y amarre en cuanto a su carácter iterativo o redundante, es decir, en cuanto a su condición paradigmática. En otros términos, en cuanto a su funcionamiento tanto en el plano de la expresión como en el de los contenidos. En última instancia, el mitema, así planteado, tiene que ver con la significación de la obra, es decir, con las relaciones entre la obra y sus referencias, o sea, las posibles lecturas de la misma y aunque ello no es exclusividad del mitema, éste, en principio, podría servir de *eje* a tales lecturas. / De allí la importancia del *mitema* como categoría que, pese a su condición de acontecimiento, en la manera de formularlo, incluye ya la relación con el agente que lo ejecuta, con los otros personajes, con los conflictos, en el plano de la expresión y el de los contenidos”.

¹⁰³ Texto original: “núcleo incesantemente renovado y revelado en todos los aspectos y niveles del espectáculo. Ahora bien, es preciso agregar que es un núcleo conflitivo. Es, de alguna manera, el conflicto que no resuelve la historia contada, que la trasciende y por ello puede engendrar nuevos y diferentes espectáculos”.

Pois bem, se pensarmos em analisar qual é o mitema da peça, não podemos deixar de antes pensar no que é o próprio mitema num contexto mais geral, e é a partir daí que me interessa localizar esse conceito na dialética da *montagem a partir da desmontagem*. Isto é, o que quero inferir é que são justamente as relações paradigmáticas, que atravessam a narrativa horizontal de forma vertical, associando fatos, elementos culturais, pensamentos, subjetividades, valores, significados e tempos históricos, que permitem, pela concretude de uma redistribuição das coisas, desvelá-las e compreendê-las, ou dar a compreendê-las; inclusive de diversas formas. O redistribuído (aquilo que é redistribuído) são esses elementos de aliança, partículas de elo, pedacinhos do estilhaçado que, num só movimento, guardam essa unidade e criam novas relações; enfim, o que se redistribui na montagem dialética são esses “acontecimentos”, “mitemas”, que alinhavam a narrativa sobre um tema mais amplo.

Dito isto, volto ao terceiro ponto da análise de Beatriz Rizk. A autora coloca que o conflito central da obra é a luta por alcançar o poder (cf. 1991, p. 237), mas é o *mitema* que passa ao primeiro plano, e em torno dele se organizam as ações. As debilidades da peça estariam relacionadas a esse deslocamento do mitema para o eixo sintagmático (que é o primeiro plano). Em sua leitura: “É, pois, o mitema a relação conflituosa dos personagens, em termos raciais. De modo que o conflito racial, o branco contra o negro, e seus consequentes reflexos, o mulato contra o negro, etc., reluz por toda a obra, tornando-se também o eixo sintagmático da ação” (RIZK, 1991, p. 234; tradução minha).¹⁰⁴ Independentemente dessa definição sobre o que está em primeiro plano ou em segundo, creio que mais vale discutir a articulação do tema com o mitema, e estamos de acordo que este último se relaciona à questão racial.

A relação entre a cor da pele e o status social comprometia todos os personagens com o mitema. Se, além disso, vemos o caráter simbólico que as cores adquirem na peça, convertendo-se numa espécie de tabuleiro colorido para Mr. Smith jogar, um jogo no qual também ele é uma peça, compreendemos de que maneira o mitema está presente em todas as partes e partículas do espetáculo. (BUENAVENTURA apud RIZK, 1991, p. 234; tradução minha)¹⁰⁵

¹⁰⁴ Texto original: “Es, pues, el mitema la relación conflictiva de los personajes, en términos raciales. De modo que el conflicto racial, el blanco versus el negro, y sus consecuentes reflejos, el mulato versus el negro, etc., sale a relucir a través de toda la obra, convirtiéndose asimismo en el eje sintagmático de la acción”.

¹⁰⁵ La relación entre color de piel y status social comprometía a todos los personajes con el mitema. Si además vemos el carácter simbólico que adquieren los colores en la pieza, convirtiéndose en una especie de tablero coloreado para el juego de Mr. Smith, juego en el cual es también una pieza comprendemos de que manera el mitema está presente en todas las partes y partículas del espectáculo.

Se é verdade que o mitema organiza relações paradigmáticas, entre personagens e funciona como impulsionador da narrativa, constituindo um núcleo conflitivo que se manifesta constantemente e não se resolve, podemos melhor identificá-lo como as relações racistas, que não traduzem simples conflitos individuais, mas entre grupos sociais, de forma sistemática. A “questão racial” não é um recorte, não pode ser confundida com uma perspectiva. Ela compõe a estrutura social. Nas palavras de Silvio Almeida:

O racismo é sempre estrutural, ou seja, [...] é um elemento que integra a organização econômica e política da sociedade. [...] o racismo é a manifestação normal de uma sociedade, e não um fenômeno patológico ou que expressa algum tipo de anormalidade. O racismo oferece o sentido, a lógica e a tecnologia para a reprodução das formas de desigualdade e violência que moldam a vida social contemporânea. (ALMEIDA, 2019, l. 131-134)

A primeira cena da peça é a tentativa de linchamento de um negro, nos EUA, pela Ku Klux Klan¹⁰⁶ (com integrantes que verbalizam, na primeira fala, a defesa da superioridade de sua raça). Negro este que depois descobriremos ser o protagonista da peça. Em todas as cenas, o racismo se manifesta, direta ou implicitamente, e todas as personagens participam de “acontecimentos” racistas ou de conflitos raciais. Antes mesmo das cenas, o prólogo traz:

Smith – As cores têm, nesta peça, singular significado. (*Maquia-se.*) No alto da pirâmide social, estavam os brancos.

Galoffe – Debaixo dos brancos e tratando de subir com unhas e dentes, estavam os pardos ou mulatos.

Abade – Divididos em mestiços, terceiroes, quarteirões, lusco-fuscões, pés na cozinha, de acordo com uma rigorosa porcentagem de sangue negro.

Jones – E na base da pirâmide, os negros escravos. A escravidão já não era rentável, o trabalho assalariado ocupava seu lugar, mas na ilha imaginária se mantinha como uma praga. (BUENAVENTURA, 2013, p. 29)¹⁰⁷

Este trecho nos permite ver a questão racial colocada de forma inerente à questão social (cores e pirâmide social), no contexto da colonização e da escravidão, apontando para a transição à modernidade (trabalho assalariado). Destaque-se ainda que surgem os termos “pardos” e “mestiços”, que não aparecem na peça anterior, pois são da compreensão contemporânea, não da São Domingos ou de outra ilha caribenha no século XVIII. É preciso lembrar que o racismo foi “inventado” pela colonização. Anteriormente, a escravização de seres

¹⁰⁶ Movimento reacionário e supremacista branco que teve sua primeira aparição nos EUA na década de 1860, tendo sumido e reaparecido algumas vezes até o século XX, agrupando ainda hoje neonazistas.

¹⁰⁷ Como a tradução da obra está autorizada e completa no capítulo 3, não vou reproduzir os textos originais dela, ainda que a referência traga a edição e paginação da publicação em espanhol.

humanos tinha base numa “classificação” entre civilizados e selvagens, ou entre superiores e inferiores num contexto de guerras e conquistas, mas isso não se relacionava à cor da pele, nem a essa ideia de raça. A definição de raça e, logo, a estruturação social a partir da racialização, são fenômenos surgidos do processo de colonização: “a classificação de seres humanos serviria, mais do que para o conhecimento filosófico, como uma das tecnologias do colonialismo europeu para a submissão e destruição de populações das Américas, da África, da Ásia e da Oceania” (ALMEIDA, 2019, l. 193). Essa invenção primitiva aprimora-se na transição ao capitalismo atual, dando-lhe “o sentido, a lógica e a tecnologia para a reprodução das formas de desigualdade e violência”, como coloca Almeida. Já vimos também que a cor, classificada em “detalhes”, no contexto da São Domingos revolucionária, estava diretamente relacionada à classe social e até à posição política. James explica melhor esse contexto que Buenaventura apresenta, de fato, com ênfase:

A descendência de brancos, pretos e mestiços tinha 128 divisões. O verdadeiro mulato era a criança de uma negra pura com um branco puro. A criança de um branco com uma mulata era um quadradão, com 96 partes de branco e 32 partes de preto. Mas o quadradão poderia ser produzido pelo branco e pela marabu na proporção de 88 por 40, ou pelo branco e pela sacatra, na proporção de 72 para 56 e assim por diante até 128 variedades. Mas o *sang-mélé*, com 127 partes brancas e uma parte negra, continuava sendo um homem de cor. (JAMES, 2000, p. 49)

Nas duas peças, há a cena em que alguém “se defende” ou “é defendido” de ser considerado negro. Na *Tragédia*, Florez, no hotel La Couronne, quando o Velho Colono o chama de negro (e sujo), responde que tem um quarto de sangue negro, portanto é quarteirão, não negro; na *Bala de Prata*, o Governador é quem contra-argumenta quanto a Zéphir, por quem está apaixonado, quando Mme. Frou Frou diz é uma negra, e ele responde que é quarteirona. À primeira vista, nos parece exótico considerar essas 128 partes como significativas de alguma coisa, mas tal “valor” não sucumbiu completamente com o tempo. Se, naquele momento, a configuração genética impunha uma questão legal, de direitos, hoje o racismo continua considerando a gradação da cor como fator de maior ou menor discriminação, ou seja, quanto mais preta a pele, mais discriminação e opressão é sofrida. O desdobramento da colonização é a consolidação de um capitalismo de racismo estrutural (e machismo também estrutural). Os acontecimentos, episódios de conflitos a partir da racialização das relações, operam um discurso sobre essa sociedade racista que herdamos do processo de fundação das nações latino-americanas como as conhecemos.

A partir deste ponto, já não me parece produtivo, para este estudo, falarmos em tema e mitema, pois a articulação dos dois resulta na materialidade da obra que pretendemos analisar de um ponto de vista externo (uma vez que já abordamos os mecanismos de sua criação), e presente. Passamos a pensar, então, em como se desenvolve a narrativa. A concepção da fábula é épica, então não são os conflitos intersubjetivos entre as personagens que não o tom da história (ainda que haja conflitos intersubjetivos), mas o das forças históricas em desenvolvimento; e não se espera uma relação de causa e efeito que explique a obra por dentro de si mesma, seu significado está fora, no mundo real, na historiografia, na relação que se estabelece com isso (cf. DOMÉNICI, 2018, p. 155, que o pontua em oposição à perspectiva da tragédia aristotélica).

A peça se passa numa ilha fictícia do Caribe, semelhante ao Haiti (ou à Jamaica, à Martinica...), que vive da *plantation* – a produção basicamente de açúcar, café, tabaco etc., em monocultura, sob trabalho escravo – e é sabido que São Domingos/Haiti foi o principal referencial. O momento histórico também é ficcional, ele é composto por elementos de diversos períodos. Doménici (cf. 2018, p. 165) coloca, por exemplo, que a sobreposição de personagens de épocas distintas cria uma ambiguidade entre real e fictício. Parece-me que os termos de Carpentier, sobre o *real maravilhoso* também se encontram na “colagem” de Buenaventura. A Ku Klux Klan surgiu na década de 1860. Poitié foi herói na Guerra da Secessão nos EUA, desse mesmo período. O Abade, lutou contra Napoleão III, que assumiu o governo francês em 1848. Outros elementos são anteriores. Há escravidão na ilha, que é colônia francesa. Nesse caso, deve-se considerar que a abolição definitiva nos territórios franceses ultramarinos foi em 1848, e, se o referencial for o Haiti, teríamos que voltar ao período anterior a 1794, quando também se encontrariam os levantes do povo negro que aparecem na peça (ainda que tenham ocorrido em outras ilhas mais tarde). E o Haiti deixou de ser colônia da França em 1804. O referencial histórico também anda para a frente, pois temos os gangsters, mais alinhados com o início do século XX, assim como a chegada dos *marines* americanos. Estes marcaram presença na América Latina para “defender os interesses dos EUA” diversas vezes durante o século XIX, mas o auge das ocupações de controle do poder é na primeira metade do século XX. A do Haiti, por exemplo, entre 1915 e 1934; Cuba, 1906 a 1909 e 1917 a 1922, Nicarágua, 1912 a 1925, República Dominicana, 1916 a 1924, etc. (cf. WIKIPEDEIA, *Cronologia...*, s. p.). Há esse contexto de luta das colônias por independência, de luta dos escravizados por abolição e presença tanto da aristocracia como do capitalista moderno. É uma fase de transição histórica. Entretanto, esses quase dois séculos representados se condensam e compõem um só período fictício curto, pois a narrativa se passa em não muitos dias, talvez semanas ou meses, mas de

forma alguma dois séculos. Assim, estamos numa ilha que não é nenhuma, de modo que poderia ser qualquer uma, caribenha, num tempo histórico inventado, mas todo referenciado no real. E, com isto, cruzam-se ainda elementos de aproximação com a Colômbia contemporânea, onde se cria e representa o espetáculo. E ainda que encontremos esses marcadores históricos e que possamos localizar o processo histórico que engendra a narrativa, a montagem não se prende aos episódios da história, mas, sim, como teatro é épico que é, à “rede de relações [...] que se oculta por trás dos acontecimentos [pois que] não importa o que aconteça, há sempre outra realidade por trás daquela que se descreve” (BRECHT apud DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 55; corte e acréscimo originais).

O protagonista da peça é um homem negro nascido nos EUA, com o nome de Louis Poitié, porém foi rebatizado Cristóbal Jones, um nome hispano-anglicano, por Smith, com o fim de realmente fazê-lo tornar-se outra pessoa. Smith é um homem branco membro da KKK que salva o protagonista do linchamento, com a ajuda do Xerife, e o transporta para a ilha caribenha com o objetivo de fazer dele imperador do lugar, que está em vias de se emancipar da França, ou prestes a se rebelar nesse sentido. Smith tem o projeto de ganhar o apoio dos negros quilombolas colocando um negro no poder, evidentemente sob seu comando, melhor ainda se puder compor com os mulatos. A estratégia de Smith é fazer que todos creiam nos poderes mágicos de Jones – que, como Mackandal, seria capaz de desaparecer e transformar-se em animais –, ganhando assim o respeito também dos brancos. O herói de guerra é apresentado à sociedade da ilha como impenetrável a balas comuns, somente uma de prata poderia atingi-lo. Também é parte da estratégia de Smith que Jones creia que lhe deve a vida, a liberdade, a ascensão social e a realização, afinal vai ser imperador e libertar ele mesmo aqueles que estão ali ainda escravizados; é preciso então agradecer pelo novo aprisionamento, manter-se obediente e estar certo de que não há outra alternativa. É interessante que Poitié tenha lutado nos EUA ao lado dos abolicionistas, na Guerra Secessão, visto que Henri Christophe, a personalidade, lutou na Guerra de Independência dos EUA, compondo a Légion de Fontages, quando a França, para atacar a Inglaterra, apoiou os insurgentes (cf. CORDONES-COOK, 2010, p. 7).

Buenaventura vai construindo esse protagonista, a começar por seu nome que expressa uma crise de identidade, de forma bastante inusitada. Poitié/Jones, ex-herói de guerra e futuro herói da abolição, da independência e da liberdade, o salvador, o encantado, tem uma trajetória de fracasso. Uma trajetória, além disso, em zigue-e-zague, não há nada de linear nela. Como seu nome, também sua posição ora é uma, ora é outra.

Vejamos, objetivamente: Poitié foi reconhecido herói na Guerra de Secessão (recebia uma pensão nos EUA por isso). Vai parar nas mãos da KKK, porque matou um homem branco que violara sua mulher. É salvo, sem saber por quê. Vai parar na cadeia, arma-se sua soltura para que embarque com Smith rumo à ilha no Caribe. Vê-se, então, sob ordens de Smith. Inicialmente não aceita mudar de nome, depois aceita. Pensa em fugir do barco e reconquistar sua liberdade, em seguida Smith promete levá-lo à ilha como libertador dos escravos, e na cena seguinte (no Cabaré) Jones já participa dedicadamente da farsa organizada pelo americano para convencer a todos de que é impenetrável por chumbo. Quando chega à ilha sua esposa, Marta, e só então descobrimos a razão de estar perseguido pela KKK, o protagonista assumiu totalmente a personagem Jones, subordinado a Smith, chegando a fingir a personagem mesmo diante da esposa. Diz a ela, inclusive, que volte aos EUA. A mulher insiste, descobriu que Galoffe (mulato/pardo até então braço direito de Smith) vinha matá-lo, então finalmente abandona a crença em Smith e segue a orientação de Marta, com quem foge. Ainda assim, já acredita ser de fato impenetrável pelas balas comuns. Quando é interceptado, acusa Smith de traficante negreiro, mas em seguida cede a suas explicações sorradeiras, voltando a participar do plano de se tornar imperador. No ensaio de sua coroação, também é ridicularizado (como Christophe na *Tragédia*), pois a encenação em si já o coloca em posição de imperador pró-forma, manipulado por Smith. Permanece essa situação dúbia, sobre se manda ou não manda. Já imperador após a independência, rebela-se contra Smith, cancela a recepção internacional em que seria reconhecido pelos EUA, franceses e ingleses, e manda o Abade ao quilombo para oferecer um tratado de paz a Yoffre, o líder quilombola. A independência havia sido conquistada com o apoio de traidores de Yoffre, mantém essa última aliança com Ñalga. Contra a vontade de Smith, Jones decide abolir a escravidão imediatamente e dispor das terras que eram dos colonos franceses. Diante da discordância, mata Smith. Deixa o trono e vai se juntar a Yoffre na luta contra os brancos, porém, sem ter combinado nada, não consegue essa aliança, Yoffre o mata.

Poitié Jones não é um herói clássico, evidentemente; nem um anti-herói. Ele figura como falso herói. Seu papel é todo inventado, por Smith e por ele mesmo, que se crê com atributos que não tem, não sabe em quem confiar, com quem se aliar, o que defender, em que acreditar, nem para que lado ir. Em diversos momentos faz as vezes de títere, é manipulado por todos, e, quando toma uma atitude mais decisiva, o faz de forma inábil que não o leva a nada, senão à morte, uma morte que ainda favorece os (atuais) inimigos, pois vê-se que, sem querer, guiava os *marines* que o perseguiam para encontrar o quilombo. Dessa forma, o mito que se tinha por

referência – do escravo que alcançou o posto de imperador e tornou-se tirano como os carrascos que antes o penalizavam sobre seu próprio povo – também é desconstruído. Jones não se torna imperador, é tornado. Sua tirania não se consolida, ele muda logo de ideia. Não sabemos com certeza se ele era escravo antes da abolição nos EUA. Sabemos é que ele foi diversas vezes manipulado, não dirigente de nenhum processo histórico. Poitié/Jones é o homem comum, que vai sendo levado pelas circunstâncias, que se deixa iludir, que tem qualidades e defeitos. Com Henri Christophe compartilha apenas um nome, também inventado, Cristóbal. E, por fim, Buenaventura desconstrói ainda a própria noção de protagonismo nessa obra. O protagonista não protagoniza nada. Em suma, *História de uma bala de prata* desconstrói o herói, o mito e o protagonismo.

A peça tem dois movimentos, organizados cada um num ato. O primeiro movimento é protagonizado por Smith. O capitalista americano dirige a vida de Jones, a narrativa e a articulação da trama. Ao colocar ação seu plano para controlar a ilha caribenha, Smith desencadeia todos os acontecimentos da peça, que levam as outras personagens a se movimentar. No segundo ato, sua força decai e dá lugar ao protagonismo de Marta – um protagonismo mais compartilhado, mas é a posição de Marta que determina a mudança do desfecho que Smith vinha construindo. Se há um tabuleiro em que um jogo está em curso, são eles que mexem as peças. Há ainda um protagonista coadjuvante, o Abade, a quem não interessa quem estará no poder, apenas interessa que ele esteja junto e mantenha a sua posição privilegiada. O abade é o primeiro a receber os estrangeiros na ilha, que vêm tomar o poder, e o último a guiar os novos estrangeiros, que chegam com a mesma finalidade (e do mesmo lugar), já tendo no meio disso se aliado a Smith, a Marta, a Yoffre e a Jones. Apoia o governador, os colonos, os quilombolas. O Abade joga em todas as posições. Enquanto Smith e Marta desenham duas linhas em conflito, e Jones faz seu zigue-e-zague, o Abade mantém a linearidade única, estável, representando as coisas que não mudam, ainda que ele seja quem mais muda de “amigos”.

Assim, a coroa vai sendo disputada, parece que vai ser ganha por um, depois por outro. Está na cabeça do Governador, no início da narrativa, mas este praticamente nem percebe que a está perdendo (ocupado que está com assuntos amorosos) e faz o papel do diplomata, achando que todos os interesses podem ser conciliados. Smith quer a coroa para si, de alguma forma a ganha, mas para colocá-la na cabeça de Jones; Smith vê essa coroação como fictícia, ou seja, o poder estaria em suas mãos. Galoffe, Mandinga e Ñalga tentam alcançá-la, mas nem chegam perto. Jones acaba tomando a coroa de fato para si, porém decide oferecê-la a Yoffre, que, por

sua vez, já era rei e não tem interesse nessa coroa. Passa de mão em mão a coroa que finalmente vai se desfazendo, e se perdendo.

4.4 Marta – a coroa por terra

Em *A tragédia do rei Christophe*, as principais potências em disputa são a França e a Inglaterra. Em *História de uma bala de prata*, os EUA substituem a Inglaterra nesse jogo. Existem os colonos ingleses, mas é Smith, um americano, que dá as cartas do jogo, como capitalista, e em seguida é o próprio Estado americano que ocupa o território. Os EUA já figuravam na disputa de mercado do Haiti, e James (2000) relata acordos e negociações que Toussaint L'Ouverture fez com os americanos para fornecimento de suprimentos à ilha, mas a potência era a Inglaterra, com quem a França estava em Guerra, que tinha os navios de comércio no Atlântico, etc. O deslocamento para os EUA como principal agente econômico internacional, em relação à ilha pelo menos, representa um deslocamento do contexto da colonização e do imperialismo europeu sobre as colônias latino-americanas, para o posterior contexto de neocolonização e neoimperialismo que os EUA desenvolveram sobre o restante dos territórios do continente (com exceção do Canadá). Smith representa também o deslocamento do sistema colonial, para o capitalismo consolidado, a transição da exploração da mão de obra escrava para a mão de obra assalariada. As “independências”, no que lhes diz respeito, são realocadas dos termos da “libertação” que teria sido alcançada pelas ex-colônias, para uma condição de “estar a serviço”, mais claramente, desses interesses protagonizados pelos EUA. O papel de Smith é defender a manutenção da exploração máxima, ou seja, na peça, não é mais a Inglaterra que assume a defesa da abolição para atender aos seus interesses contra a França, mas Smith, para avançar no lucro capitalista, afinal a defesa da abolição contribui para que ele conquiste a independência da colônia sob seu controle (já tendo conquistado o trono para Jones, descarta essa defesa). Seu papel é instrumentalizar a independência com a construção de uma farsa política (porém, os negros aquilombados não se deixam enganar em nenhum momento).

A outra grande diferença da primeira para a segunda peça é o surgimento do protagonismo, feminino, de Marta: “Fui escrava! E sou negra! Tenho o direito de lutar ao lado de meus irmãos” (BUENAVENTURA, 1979, p. 76). A esposa de Christophe, em *A tragédia...* é quase figurante, só aparece na cena do casamento; e nenhuma personagem mulher tem relevância na trama. Na *Bala de prata*, é Marta quem enfrenta Smith, quem desbanca seus planos e a condução que vem desempenhando da trama. Ela argumenta com Jones e Yoffre, e

também toma a frente em ações de rebelião, liderando o grupo de escravos da fazenda onde Smith havia mandado prendê-la.

Marta simboliza a lucidez política e a consciência de classe (que faltam ao marido). Em linhas gerais, para Marx, a classe se define pela posição em relação à propriedade dos meios de produção, pela posição no interior das relações sociais de produção, pela consciência da posição de classe e também pela ação nas lutas concretas, por essa classe, em determinada formação social (cf. IASI, 2001, p. 84). Pode-se dizer, então, que “o conceito de classe é relacional” (IASI, 2001, p. 84), que “como o concreto, as classes são síntese de múltiplas particularidades” (ibid.), e que “a consciência e a ação são, também, fatores que constituem a determinação de classe” (ibid., p. 85), o que está relacionado a que não basta pertencer a uma classe pela sua condição no trabalho produtivo, é preciso também saber disso e agir de acordo com isso. Ou ainda, significa que compor uma classe social de forma alienada não é o mesmo que compor a força social dessa classe na luta de classes. E, na perspectiva da luta de classes, a classe social ganha a natureza de sujeito histórico, aquele capaz das alterações históricas.

É na dinâmica da luta entre as classes que podemos inserir a dimensão política na qual uma classe particular da sociedade reúne condições de representar os interesses gerais, tornando-se o que Marx chama de classe revolucionária ou universal. É nesse âmbito que Marx afirma que o sujeito histórico são as classes. (IASI, 2001, p. 86)

Essa mulher negra, portanto, na peça, assume a posição de sujeito histórico revolucionário, como classe dos escravizados, sobretudo os fugitivos e os quilombolas. Ao discutir o processo de consciência, Mauro Iasi (2001) apresenta três formas de consciência, não sendo uma premissa para a outra, podendo-se avançar e retroceder saltando entre elas, pois não se trata de um processo linear.

A primeira seria aquela formada pelas relações vividas sem maiores críticas, é a internalização do mundo que se conhece, fazendo que se perca o caráter histórico das relações e o imediato seja visto como natural: “Assim o indivíduo se submete às relações dadas e interioriza os valores como seus, zelando por sua aplicação, desenvolvimento e reprodução” (IASI, 2001, p. 18). Trata-se da alienação. Esta forma de consciência vai ao encontro do que vimos em Christophe imperador e rei, que, mesmo depois de se superar em todos os parâmetros e liderar um processo revolucionário, passou a reproduzir os valores sociais e culturais dos dominadores. A segunda forma de consciência está relacionada a entender-se em grupo, racial, de gênero, de orientação sexual, como categoria entre os trabalhadores. Leva à ação em

movimento ou organização com seus pares, setorizada, por conquistas com o recorte a partir do qual está se organizando. Ainda está no âmbito do imediato, mas sai do individual para o coletivo. A terceira forma de consciência é a consciência de classe:

É na própria constatação de que a sociedade precisa ser transformada, que supera-se a consciência da reivindicação pela da transformação. O indivíduo transcende o grupo imediato e o vínculo precário com a realidade dada, busca compreender relações que se distanciam no tempo e no espaço, toma como sua a história da classe e do mundo. Passa a conceber um sujeito coletivo e histórico como agente da transformação necessária. (IASI, 2001, p. 31)

Jones transita de uma forma de consciência a outra, de certa maneira se humanizando e enchendo de contradições. Por outro lado, alia-se à classe dominante, com o fim de alcançar melhorias e conciliações que supostamente beneficiem a todos. Marta, não; sua consciência de classe é estável. Muito menos Smith, que sabe bem qual é a sua classe e os seus interesses.

Além da questão da consciência, a obra nos remete fortemente à questão da identidade. Stuart Hall, debatendo a identidade cultural na “pós-modernidade”, vai dizer que, no século XX, a ideia de sujeito integrado, com sólida localização social, foi abalada, criando um deslocamento ou descentração do sujeito:

Esse duplo deslocamento – descentração dos indivíduos tanto de seu lugar do mundo social e cultural quanto de si mesmos – constitui uma “crise de identidade” para o indivíduo. [...] O sujeito do Iluminismo estava baseado numa concepção da pessoa humana como um indivíduo totalmente centrado, unificado, dotado das capacidades de razão, de consciência e de ação, cujo “centro” consistia num núcleo interior. (HALL, 2004, p. 9-10)

Isso está relacionado a uma fragmentação da identidade fixa em identidades de classe, gênero, sexualidade, etnia, etc., proporcionando uma mobilidade da identidade, ou seja, o sujeito assumiria “identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas” (HALL, 2004, p. 13). Creio que hoje podemos pensar essa fragmentação e deslocamento numa perspectiva mais interseccional que percebe o acúmulo de identidades, ou de condições sociais de determinam a identidade e o caráter da opressão que se sofre (o que se impõe), coisa que não significam uma soma simples, nem significam ora ter uma identidade ora ter outra (cf. CRENSHAW, 2002; e AKOTIRENE, 2019). Ainda assim, Hall nos ajuda a entender a transição do sujeito “iluminista” para o sujeito “contemporâneo”,

nos permitindo pensar Jones, por exemplo, em meio a essa crise de identidade, mais uma vez marcado pela transição. Nesse sentido, podemos dizer que, quanto à identidade, Cristóbal Jones está em outro tempo, muito diferente de Henry Christophe, que representa o sujeito centrado.

Agora, vejamos, Hall atribui o deslocamento da percepção da identidade do sujeito a cinco fenômenos: o surgimento das teorias de Marx, o surgimento das teorias de Freud, o surgimento das teorias de Saussure, o surgimento das teorias de Foucault e o surgimento do feminismo, que significa também o surgimento da perspectiva de que *o pessoal é político* (cf. HALL, 2004, p. 34-45). Se antes o sujeito tinha sua identidade formada individual e soberanamente por si mesmo e para si mesmo, agora se tinha a percepção da formação social, psicanalítica, linguística, disciplinar e política da identidade do sujeito. O surgimento de Marta, mulher negra oprimida, e de seu protagonismo na peça, não é aleatório ou fortuito. Diante da crise de Jones, há uma posição feminista que Marta toma e representa, inclusive quanto à identidade. Sua subjetividade politizada não é fragmentada, contraditória ou inacabada como seria a do sujeito pós-moderno. Em seu diálogo com Yoffre, vemos se manifestar a síntese de suas características.

Yoffre – Não me levante por sua conta os escravos. A senhora não conhece a política desta ilha. Pode ficar aqui, mas não faça nada, absolutamente nada, até que eu volte.

Marta – Não conheço a política da ilha, mas lutei numa guerra de escravos e creio que minha experiência pode servir para alguma coisa. Majestade, não faça nenhum pacto com a quadrilha de Smith. Aceite as armas dos ingleses, pactue com eles e enfrente o gringo e o imperador.

Yoffre – O gringo é seu compatriota, e o imperador seu marido...

Marta – Meu marido era Louis Poitié. Um homem orgulhoso de sua raça. Teimoso como uma mula, mas incapaz de curvar a espinha.

Yoffre – E o general Jones...

Marta – Esse, para mim, é um desconhecido... Não sei se terá conseguido sufocar inteiramente Louis Poitié... Mas não é ele quem me importa neste momento. Quem me importa é esse negreiro do sul que chegou aqui como um cavalheiro de indústria do norte...

Yoffre – A senhora prefere os ingleses...

Marta – Os ingleses querem salvar as suas colônias e suas posições estratégicas no Caribe. Por isso, aceitam a abolição imediata da escravatura. Taticamente, é mais vantajoso negociar com eles...

Yoffre – O que quer? Estou surpreso. Nunca pensei que uma mulher poderia se ocupar das coisas dos homens. No quilombo, as mulheres se ocupam da cozinha e dos filhos.

Marta – Disso se ocupava a minha mãe. Não esqueça que eu nasci e cresci numa guerra. (BUENAVENTURA, 2013, p. 82-83)

De um ponto de vista, todas as mulheres nasceram numa guerra. Todos os negros, desde a escravidão, nasceram numa guerra. Marta não aceita (mais) a posição subalterna. Diante de

todas as condições sociais e históricas que enfrentamos, essa personagem é “sobre” saber quem é, entender as relações que determinam a sua vida, ousar lutar, saber ao lado de quem, e, quem sabe vencer, porque isto está em aberto; a história está em aberto.

Marta representa também a bravura e a obstinação dos negros revolucionários de São Domingos. Essa força revolucionária, coletiva, que é negra e ancestral nas obras de que tratamos, aparece, por exemplo, no som dos tambores, que ritmam a luta, o enfrentamento; assim como em canções entoadas em coro. Ilustro essa obstinação com o relato de um militar francês, que James reproduz:

Vi uma sólida coluna, despedaçada pela metralha de quatro tiros de canhão, avançar sem retroceder um passo. Quanto mais companheiros caíam, maior parecia a coragem dos que restavam. Avançavam cantando, pois os negros cantam o tempo todo, fazem música para todas as coisas. Aquela era uma canção de homens bravos, e dizia o seguinte:

“Ao ataque, granadeiro,
Quem morrer, problema seu.
Esqueça a mãe, Esqueça o pai,
Ao ataque, granadeiro,
Quem morrer, problema seu.”

Aquela canção valia por todas as nossas canções republicanas [...] É preciso ver aquela bravura para se ter uma ideia dela. Aquelas canções, cantadas a plenos pulmões por duas mil vozes, sob a harmonia do canhão, produziam um efeito empolgante. (LEMMONIER-DELAFOSSÉ apud JAMES, 2000, p. 333)

A mesma canção está em *A tragédia do rei Christophe*: “Ao ataque, granadeiro,/ o que morre está no seu posto./ Esquece a tua mãe,/ esquece o teu pai./ Ao ataque, granadeiro,/ o que morreu está no seu posto” (BUENAVENTURA, 1961, Anexo A, p. XXII). Não sabemos se a alteração nos versos é por adaptação ou por diferentes traduções, entre diferentes línguas, mas James coloca ainda que a obstinação, que podemos relacionar a não temer a morte, tinha por base a crença de que morrer significava voltar à África, acordar na África, além de ser duro viver sob escravidão (cf. 2000, p. 30 e 111). “O que morre/morreu está no seu posto” remete à essa noção. Marta, entretanto, não seria granadeiro, seria granadeira. Há, por parte de Buenaventura (e do TEC, claro) um apuramento desse debate sobre quem é o sujeito revolucionário, de como se caracteriza a força revolucionária na correlação de forças. E esse apuramento, essa nova personagem, é contra o apagamento histórico das mulheres.

Voltando ao Caliban, mencionado no início do capítulo, não posso deixar de citar a “revisão” precisa e necessária de Silvia Federici:

Na minha interpretação, [...] Calibã não apenas representa o rebelde anticolonial cuja luta ressoa na literatura caribenha contemporânea, mas também é um símbolo para o proletariado mundial e, mais especificamente, para o corpo proletário como terreno e instrumento de resistência à lógica do capitalismo. Mais importante ainda, a figura da bruxa, que em *A tempestade* fica relegada a segundo plano, neste livro [*Calibã e a bruxa*] situa-se no centro da cena, enquanto encarnação de um mundo de sujeitos femininos que o capitalismo precisou destruir: a herege, a curandeira, a esposa desobediente, a mulher que ousa viver só, a mulher *obeah* que envenenava a comida do senhor e incitava os escravos à rebelião. (FEDERICI, 2019, l. 272)

Certamente não era só Mackandal que sabia envenenar. A ousadia de Marta também está em *A tempestade*; Caliban e Sicorax, a bruxa, estão em Marta. E a “tempestade” está na *História de uma bala de prata*: a primeira e a segunda cena, a do linchamento e a da cadeia, são sob tormenta, trovões e relâmpagos. Diz o Baterista ao final do prólogo: “E agora noite escura, noite de tormenta, cheia de presságios...” (BUENAVENTURA, 2013, p. 30). Não há outra razão estética, cênica ou narrativa para a presença dessa tormenta nas cenas, senão a referência ao que vem de longe, a essa *tempestade* que vem de longe, trazendo mudança.

Aproveitando o ensejo do presságio e da bruxa, volto ao *real maravilhoso* para abordar um último ponto de comparação entre Marta e Jones. Primeiro que Marta protagoniza a segunda metade da obra sem ser construída como heroína. Já a construção que Smith faz de Jones como herói, mais o assemelha a um super-herói contemporâneo. Nesse bojo farsesco e irônico, vem também a dose mítica pelas tintas do *real maravilhoso*. Ao mesmo tempo que se imputam a ele poderes mágicos, de ficar invisível, transformar-se em animal e ser impenetrável ao chumbo, “essa realidade maravilhosa que escapa aos parâmetros da razão” (CORDONES-COOK, 2010, p. 3; tradução minha),¹⁰⁸ um poder mágico Jones tem “de verdade”: ele morre diversas vezes.

Jones começa sua trajetória de mortes, simbólicas, quando está nas mãos da KKK e dali é retirado, mas dado como morto. Smith reforça, no barco, que Louis Poitié morreu lá. Depois morre para Marta, quando ela já não o reconhece; morre para si mesmo, quando assume a identidade de Jones e crê em seus atributos inventados, renascendo general mítico; morre como Jones, quando deixa a personagem na igreja e foge pelo túnel; morre novamente quando já havia entendido que Smith era um traficante negreiro de interesses capitalistas e ainda assim sucumbe à aliança com este, renascendo imperador de mentirinha; morre quando mata o fantoche que era, ao se rebelar contra Smith e fazer valer sua coroa de imperador de verdade; morre quando abdica dessa posição de imperador e vai se juntar a Yoffre; morre finalmente, ao não conseguir ser acolhido pelos seus. Essa linha de sucessivas mortes destoa da linha da ação

¹⁰⁸ Texto original: “Esa realidad maravillosa que escapa a los parámetros de la razón”.

de Marta, lúcida, obstinada, ousada e constante. A imagem da dupla se relaciona com a dinâmica dialética da transformação, que implica na *constante mudança*, e em que o novo carregue em si o velho, de modo que nisso, Marta e Jones se complementam, numa relação de conflito e superação. Juntos, eles são aqueles que morrem, mas permanecem, isto é, morrem e permanecem nos vivos, nos que ficam, nos que virão depois, nos que dão seguimento histórico à sua história, integrando o indivíduo ao coletivo, à sua classe, a seus outros agrupamentos possíveis.

Alinhavo esse debate sobre Marta com a síntese de Sílvio Almeida sobre classe, gênero e raça, na estruturação do capitalismo, que, na minha análise, condiz com o que Buenaventura (2013) desvela, mostra, desmonta e remonta:

O conflito social de classe não é o único conflito existente na sociedade capitalista. Há outros conflitos que, embora não se articulem com as relações de classe, não se originam delas e tampouco desapareceriam com ela: são conflitos raciais, sexuais, religiosos, culturais e regionais que podem remontar a períodos anteriores ao capitalismo, mas que nele tomam uma forma especificamente capitalista. [...] a dominação de classe se realiza nas mais variadas formas de opressão racial e sexual. [...] Há, portanto, um nexo estrutural entre as relações de classe e a constituição social de grupos raciais e sexuais que não pode ser ignorado. (ALMEIDA, 2019, 1. 905-913).

Em *A tragédia...*, quando o rei Christophe assume inequivocamente a posição do feitor e a cultura hegemônica (e sua reprodução), manifesta-se na narrativa certo ceticismo, uma vez que, mesmo depois de uma longa revolução, alteraram-se as personalidades no poder, mas não a estrutura do poder, não a sua lógica. Na *Bala de prata*, a mesma questão é abordada de outra forma. Sustenta-se que, para mudar, é preciso sair do ciclo vicioso de repetir, de reproduzir socialmente o mundo, ou seja, apenas ocupar o poder não basta, não leva a nada de consistente e duradouro.

Diretamente do olho da História, Marta, em sua posição de classe, raça e gênero, supera Jones, criando a possibilidade da não repetição do colonizador, da descontinuação da colonização. Não está tudo resolvido com Marta, mas está aberta a possibilidade de alterar o rumo da História. Marta desvia do mito, para tratar da transformação real daquilo que é real, onde já não cabe realeza, nem nobreza; e a coroa, oferecida por Jones a Yoffre na última cena, fica literalmente por terra.

4.5 Haiti – pérola negra do Caribe

Há muitas maneiras de mostrar o funcionamento de engrenagens, e as relações paradigmáticas e históricas que se podem construir são infindáveis (inclusive a partir de qualquer tema ou conflito até de cunho privado). O fundamental é que a forma artística ofereça a possibilidade de uma percepção que não está dada. Nas palavras de Didi-Huberman: “a montagem cria novos agrupamentos entre ordens de realidade pensadas espontaneamente como muito diferentes. Porque tudo isso acaba por *desarticular nossa percepção* habitual das relações entre as coisas ou as situações” (2017, p. 64). E assim favorecer uma percepção não habitual, crítica, que proporcione o gozo de *saber* – de conhecimento e gosto.

O trabalho de Buenaventura foi uma contribuição artística e histórica muito valiosa para o teatro e a sociedade latino-americanos. Destaco mais uma vez o que dele me parece primordial.

Pode-se dizer que toda sua produção se articula em torno a diversos temas que têm caráter cíclico. O que muda são as situações, os personagens, mas a essência é a mesma. Aos fenômenos existentes se somam novos, que vão criando nexos com a realidade, sempre cambiante, ainda que com raízes muito profundas, nas quais é preciso mergulhar para encontrar soluções novas. (Rizk, 1991, p. 261; tradução minha)¹⁰⁹

Como já colocado, Buenaventura deu voltas e voltas sobre o Haiti, felizmente. Felizmente porque o Haiti continua nos sendo necessário. Sua maneira de fazê-lo nos remete ainda ao conceito de *intertextualidade* de Julia Kristeva, conforme explorado por Risk.

Para Buenaventura, como para a filósofa búlgaro-francesa, cada texto inclui em si signos de outros textos. Nesse sentido, o texto, teatral ou de qualquer outra grandeza, não apresenta um único ponto de referência, mas sim uma interseção de planos por meio da qual muitos outros textos interferem no produto final. Outro importante princípio da semiótica, [...] foi a convicção de que cada texto teatral simultaneamente anulava e afirmava outro texto (desconstruindo e construindo), especialmente em sua relação com o público, que, para decodificar o texto, trazia consigo seu próprio conhecimento sobre

¹⁰⁹ Texto original: “Se puede decir que toda su producción se articula en torno a unos cuantos temas que tienen carácter cíclico. Lo que cambia son las situaciones, los personajes, pero la esencia es la misma. A los fenómenos existentes se les suman los nuevos que van creando nexos con la realidad, siempre cambiante, aunque con raíces muy profundas en las que hay que ahondar para encontrar soluciones nuevas”.

o texto e sobre qualquer outro texto relacionado a ele. (RIZK, 2008, p. 137; tradução minha)¹¹⁰

A meu ver, a obra de Buenaventura representa uma radicalização do teatro dialético, especialmente pela combinação com uma atuação horizontalizadora das relações de trabalho, de artista e público, democratizante da arte e do acesso à cultura e à produção artística. Buenaventura foi intransigentemente crítico, nunca cedeu a amarras comerciais, foi militante, foi atento, pensante. Seu olhar sobre o Haiti me permite, com esta tese, trazer também para o Brasil seus nexos. Nas palavras de Mauro Iasi,

É muito difícil determinar a linha que separa o velho que caduco(a), do novo que germina. Brecht dizia, em um poema, que as eras não começam de uma vez, nossos avós já viviam em um novo tempo e nossos netos ainda viverão, talvez, no velho. Nos momentos de *passagem*, de transição, as consciências captam contraditoriamente este momento e os indivíduos repletos de sonhos novos, por vezes, perecem “às margens do amanhã”. (IASI, 2001, p. 40)

Um tanto impotentes e um tanto entusiasmados diante dessa condição, creio que o que nos cabe, seja como artistas, seja como críticos, é abrir as portas e passar, atravessar. Ultrapassar, quantas vezes forem necessárias, o tempo e a linguagem, que nada mais são senão esse híbrido de tempos e linguagens. Por isso, creio, Buenaventura “canta”, num poema seu (de 1999): “Vodun Legbá, abre-me, senhor, a porta/ que eu quero passar!/ Prometo saudar aos loás/ quando regresso.// Deus do descaminho e do encontro,/ Atibón Legbá, eu te rogo./ Abobó, amém, assim seja” (BUENAVENTURA, 2015, p. 109-110; tradução minha).¹¹¹ Legbá está ligado a Exu, o senhor dos caminhos, nas religiões de matriz africana brasileiras. E o Haiti está nos nossos caminhos.

O Haiti é central porque o mundo já é outro, em que pese continue o mesmo. Essa pequena ilha, no auge da produção colonial, exportou para os senhores do mundo inteiro o medo da revolução. O medo dos de baixo. Pagou por isso um preço muito alto. Após a independência,

¹¹⁰ Para Buenaventura, como para la filósofa búlgaro-francesa, cada texto incluye en sí mismo signos de otros textos. En este sentido, el texto, teatral o de cualquier otra envergadura, no presenta un único punto de referencia sino más bien representa una intersercción de planos a través del cual muchos otros textos interfieren con el producto final. Otro principio de la semiótica importante, [...] fue la convicción de que cada texto teatral de manera simultánea cancelaba y afirmaba otro texto (desconstruyendo y construyendo), especialmente en su relación con el público, quien, para decodificar el texto traía consigo su propio conocimiento sobre el texto y sobre cualquier otro texto relacionado con el mismo.

¹¹¹ Texto original: “¡Vaudou-Legbá, ábreme, señor, la puerta / que yo quiero pasar! / Prometo saludar a los loas / Cuando esté de regreso. // Dios del extravío y del encuentro, / Atibón-Legbá, yo te lo ruego. / Abobó, amén, así sea”.

a França não reconheceu a soberania do Haiti. Não só isso gerou complicações comerciais como posteriormente gerou uma dívida gigantesca e impagável com a França, que exigiu uma indenização por toda a sua riqueza lá deixada. O Haiti, devastado pelas queimadas da guerra, passou a comprometer a maior parte de sua produção interna no pagamento dessa dívida. Por ter escravizado e discriminado as pessoas, arrasado civilizações e culturas, as metrópoles nunca pagaram nada, nem indenizaram ninguém, apenas cobraram dívidas. Desta vez, monetizaram a violência. O Haiti se complicou mais ainda ao não dar conta desse pagamento e pedir socorro aos bancos americanos, o que depois vem a justificar a ocupação (dos *marines*) no século XX. Ainda assim, o Haiti foi pioneiro na defesa dos direitos da humanidade, conseguindo imprimir “máscaras negras” em fenômenos brancos, por exemplo em suas constituições, a partir da de Toussaint em 1801 (cf. QUEIROZ, 2022).

O ponto alto de seu pioneirismo constitucional é apresentar-se ao mundo como o território em que todos que chegassem seriam considerados igualmente haitianos e igualmente livres, posicionando-se diante da diáspora africana como a mais nova (e linda) pérola do Caribe, a pérola negra – não a maior produtora de todos os tempos de açúcar e café, mas de liberdade.

O Haiti, ainda que em condições adversas e com o embargo comercial e político imposto pelos demais países, desempenhou um papel protagônico nas relações internacionais, negociando pela liberdade de escravizados de outras nações, transformando-se num território livre e “quilombola” para todos aqueles que tivessem sido vítimas do colonialismo e de escravidão. (QUEIROZ, 2018, p. 240-241; tradução minha)¹¹²

O debate sobre a emancipação humana e o outro mundo possível passa necessariamente pelo Haiti. É por isso que os donos do poder não deixam de apagá-lo, destruí-lo, penalizá-lo. Os senhores brancos do mundo, ameaçados pela revolução negra do Haiti, compraram todos as suas *balas de prata*. E nos matam, todos os dias. Mas as pérolas não param de se produzir. E essas pérolas negras são a pedra no sapato do capitalismo, do medíocre humanismo burguês. Com o Haiti, Buenaventura une vozes com aqueles (nossos coetâneos) que afirmam que “eles combinaram de nos matar, mas nós combinamos de não morrer”.

¹¹² Texto original: “Haití, aunque en condiciones adversas y con el embargo comercial y político impuesto por los demás países, jugó un papel protagónico en las relaciones internacionales, negociando por la libertad de esclavizados en otras naciones y transformándose en un territorio libre y “quilombola” para todos aquellos que hubieran sido víctimas del colonialismo y de la esclavitud”.

CONCLUSÃO

Estamos ainda tentando entender, nós que vivemos no tempo presente, as consequências da Colonização em nosso território. Mas não só neste território, americano e caribenho. As expedições protagonizadas pelas Coroas europeias a partir do século XV acabaram por criar uma ordem de dominação que não só fundou um modo escravista de produzir riqueza para um pequeno grupo em detrimento da desumanização e superexploração de outros, como promoveu um genocídio cultural sem precedentes. Criou-se no planeta, de maneira estável, a predominância de uma visão de mundo de “maioria” – maioria de poder, não de quantidade de pessoas – em detrimento das “minorias” – em termos de opressão, não em quantidade de pessoas, repito, pois a maioria das pessoas, ampla maioria, é oprimida neste sistema. A visão de mundo que se estabeleceu retroalimenta-se do conceito de verdade única. Nesse pensamento que costumamos chamar de “ocidental”, ou “judaico-cristão-capitalista”, ou simplesmente “branco”, é fundamental que a diversidade não tenha vez. Não se trata, obviamente, do pensamento individual de pessoas brancas, judias ou nascidas no Ocidente, mas do pensamento oriundo desses grupos sociais, organizado em superestrutura que os privilegia, independentemente de sua compreensão ou vontade, como grupo social – pensamento este que foi disseminado por meio da dominação. Para manter essa ordem de coisas, é preciso que o ser humano, ao ser socializado, entenda bem que há o bom e o ruim, o certo e o errado, tema a um deus específico, identifique padronizadamente o que é bonito e o que é feio, o que é masculino e o que é feminino, o que tem valor e o que deve ser rechaçado e, finalmente, submeta-se de bom grado ao poder estabelecido, garantindo com todas as suas forças que a roda gire e esta sociedade se reproduza, defendendo o sistema que o oprime como se fosse a defesa de si mesmo. Para estabelecer esses parâmetros, coerentes, lógicos, de forma eficiente, foi preciso aniquilar outros pensamentos, outros modos de vida, outros valores, percepções, conceitos, expressões, ou pelo menos inferiorizá-los ao máximo. Assim, não é só que estamos tentando entender quem somos, compostos pelo encontro de culturas em meio a contexto de exploração e violência – estamos tentando entender o que seríamos, se “fôssemos” livremente; estamos tentando entender por que vivemos assim e recuperar tudo o que foi roubado da humanidade, inclusive suas possibilidades que estavam por vir, inclusive sintetizando encontros culturais e nos transformando ainda em outra coisa sempre que possível. Esta tese é, portanto, sobre essa tentativa de entender – e intervir, como sujeito histórico.

A meu ver, a obra de Buenaventura, o trabalho do TEC, o teatro político, ajudam a entender, instrumentalizam para intervir. Ensinam a aprender e criam possibilidades, com suas obras dialéticas e imagens do tempo, que queimam, que ardem, que mobilizam. Isto que Buenaventura produziu e como o fez, e que estudamos aqui, não se refere a estilhaçar e *depois* remontar a história, em dois procedimentos distintos e subsequentes. Isso é feito antes, no processo de criar. Mas teatro político é – ali no momento preciso em que obra e público se encontram, nessa vivência única e irrepetível, no tempo-agora – num só gesto, num só ato, num só movimento, estilhaçar e remontar a história de modo a *fazê-la hoje*, porque entender não basta, saber não basta; é preciso desejar e agir, ainda hoje. E hoje queremos construir o direito de existir fora do binarismo do pensamento ocidental e cartesiano, poder pensar e sentir de formas diferentes, com lógicas e epistemologias diferentes, sem que uma seja dominante em relação às outras.

Evoco, mais uma vez, o conceito de Georges Didi-Huberman quanto a *tomar posição*, que é o que faz Enrique Buenaventura em suas obras. Toma a posição social de intelectual e artista que só existe se capaz de intervir dialeticamente em sua realidade, sua realidade de despossuído e trabalhador em terra de dominação e autoritarismo. Tomar posição consiste em “desconstruir e depois remontar, por conta própria”, a fim de melhor expor a matéria que se escolhe examinar, ainda que, na forma que chega àquele que vê/lê/recebe, não haja depois. O autor diz: “O que é preciso ver, [...] é como, no seio de tal dispersão, os gestos humanos ‘se olham’, se confrontam, ou se correspondem mutuamente” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p.75). E é nesse olhar que se falam *A tragédia de rei Christophe* e *História de uma bala de prata*, a Colômbia dos anos 1970 ou o Brasil nosso de cada dia, onde tomar posição é preciso: “é desejar, é exigir algo, é situar-se no presente e visar um futuro. Contudo, tudo isso só existe sobre o fundo de uma temporalidade que nos precede, que nos engloba, chamando por nossa memória até em nossas tentativas de esquecimento, de ruptura, de novidade absoluta” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 16). Tentativas impossíveis de novidade absoluta, diga-se de passagem, voltando a Benjamin (2012).

Para concluir, faço minhas as palavras do professor Marcos Queiroz, que, considerando os adventos das revoluções do Haiti e de Cuba, reivindica a contestação de todas as categorias que utilizadas para definir a modernidade. Categorias importadas de EUA e Europa, como “revolução, indivíduo, consciência, autonomia, autodeterminação, Estado, raça, nação, classe revolucionária, desenvolvimento, progresso, liberdade, igualdade, propriedade e soberania”

(QUEIROZ, 2018, p. 244; tradução minha).¹¹³ O que se sustenta, ao fim ao e cabo, é que é possível pensar o mundo de outra forma, e fazê-lo, como demonstraram Cuba e o Haiti.

As histórias e os poderes do Haiti e de Cuba fazem parte de um legado caribenho universal deixado para a história do mundo. São trajetórias materiais que estão ligadas a dinâmicas globais. Corações conformadores do mundo moderno que as estruturas da narrativa histórica, ainda ancoradas nos poderes imperiais e nas identidades nacionais, raciais e geográficas, tentam dissociar da história de toda a humanidade.

[...] Reivindicar o Caribe como o coração da modernidade não é apenas deslocar o centro da narrativa histórica, mantendo intacto o eixo semântico que dá sentido e coerência ao discurso, é buscar uma nova gramática de conceitos e sentidos que, ao redesenhar o passado, despoje os poderes da história, transformando o impensável de ontem e de hoje no horizonte do possível. (QUEIROZ, 2018, p. 245-246; tradução minha)¹¹⁴

A Modernidade, aquela que pretendia garantir aos sujeitos modernos a condição de iguais, livres e pensantes, foi abortada. O Caribe é o coração da modernidade que não houve. O que houve foi o desenvolvimento do capitalismo (estruturalmente racista e machista), e o capitalismo é contra a vida, não só dos seres humanos, mas de toda a fauna e a flora que existe sobre a face da terra. Reinventar-se, portanto, é urgente. Artistas como Enrique Buenaventura não cessam de reinventar. E se há uma coisa que a arte comprova, sem margem de dúvida, é que fazer o impensável é possível. Evoé.

¹¹³ Texto original: “revolución, individuo, conciencia, autonomía, autodeterminación, Estado, raza, nación, clase revolucionaria, desarrollo, progreso, libertad, igualdad, propiedad y soberanía”.

¹¹⁴ Texto original: “Las historias y los poderes de Haití y Cuba forman parte de un legado universal caribeño dejado para la historia del mundo. Son trayectorias materiales que están vinculadas a dinámicas globales. Corazones conformadores del mundo moderno que las estructuras de la narrativa histórica, aún ancladas en los poderes imperiales y en identidades nacionales, raciales y geográficas, tratan de disociar de la historia de toda la humanidad. // [...] Reivindicar el Caribe como corazón de la modernidad no es sólo desplazar el centro de la narrativa histórica, manteniendo intacto el eje semántico que da sentido y coherencia al discurso, es buscar una nueva gramática de conceptos y de sentidos que, al rediseñar el pasado, despoje los poderes de la historia, transformando lo impensable de ayer y de hoy en el horizonte de lo posible”.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. “*O que é o contemporâneo?*” e outros ensaios. trad. Vinícius Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

AKOTIRENE, Carla. *Interseccionalidade*. São Paulo: Pólen, 2019. Disponível em: [https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/1154/o/Interseccionalidade %28Feminismos Plurais%209 - Carla Akotirene.pdf?159923935](https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/1154/o/Interseccionalidade%28Feminismos%20Plurais%209%20-%20Carla%20Akotirene.pdf?159923935). Acesso em: 28 jun. 2023.

ANTEI, Giorgio. *Las rutas del teatro: ensayos y diccionario teatral*. Bogotá: Centro Editorial Universidad Nacional de Colombia, 1989.

ANTELO, Raúl. “História(s): a arte arde”. Prefácio. In: DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem queima*. Tradução Helano Ribeiro. Curitiba: Medusa, 2018. p. 11-21.

ARÉVALO IBÁÑEZ, Esteban (org.). *La poética del oprimido de Augusto Boal: Encuentro de escuelas de teatro – Bogotá, Colombia, 2012*. Bogotá: Idartes, 2014.

BARAKA, Amiri. “O teatro revolucionário”, *Contrapelo – caderno de estudos sobre arte e política*, a. 1, n. 1, junho de 2013 [1964], p. 6-9.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2004 [1973].

_____. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 2002 [1977].

BRETON, André; TROTSKY, Leon. *Por uma arte revolucionária independente*. São Paulo: Paz e Terra / CEMAP, 1985 [1938].

BENJAMIN, Walter. *Ensaio sobre Brecht*. Trad. Claudia Abeling. São Paulo: Boitempo, 2017(a). (Marxismo e Literatura.)

_____. “O autor como produtor” In: *Estética e sociologia da arte*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2017(b). E-book, localização 1487-2018.

_____. “Sobre o conceito de história”. In: *O anjo da história*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2012(a). E-book, localização 7-246.

_____. “Eduard Fuchs, Colecionador e Historiador”. In: *O anjo da história*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2012(b). E-book, localização 1846-2761.

_____. *Passagens*. Org. Willi Bolle. São Paulo. Imprensa Oficial/ Ed. UFMG, 2009.

BOAL, Augusto. *A tempestade*. Manuscrito. Buenos Aires, 1974. 25 f.

BOUTANG, Pierre-André (Dir.) *O abecedário de Gilles Deleuze*. Elenco: Gilles Deleuze e Claire Parnet. Paris: Éditions Montparnasse, 1995, p&b, 450 min.

BRECHT, Bertolt. *Teatro dialético*. Ensaios. Seleção e introdução Luiz Carlos Maciel. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

_____. *Estudos sobre teatro*. Trad. de Fiana Pais Brandão. Textos coletados por Siegfried Unseld. Apresentação de Aderbal Freire-Filho. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005a. Título original: *Schriften zum theater* [1963]. 255 p.

_____. *Diário de trabalho, volume I: Dinamarca, Suécia e Finlândia 1938-1941*. Rio de Janeiro: Rocco: 2002.

_____. *Diário de trabalho, volume II: América 1941-1947*. Rio de Janeiro: Rocco: 2005b.

_____. *Journal de Berlin*. Paris: L'Arche Editeur, 2014 [1947-1955].

_____. *L'ABC de la guerre*. Paris: L'Arche Editeur, 2015 [1954].

BUENAVENTURA, Enrique. *Teatro: Un réquiem por el padre Las Casas. La tragedia del rey Christophe. En la diestra de Dios Padre*. Bogotá: Ed. Tercer Mundo, 1963. 201 p.

_____. *A tragédia do rei Cristophe*. Coimbra: Centelha, 1973 [1961].

_____. “Ensayo de dramaturgia colectiva”, *Conjunto*, n. 43, Casa de Las Américas, Havana, 1980. p. 18-26.

_____. *Notas sobre dramaturgia: tema, mitema y contexto*. Acervo CITEB. Manuscrito. Cali, jun. 1985. 14 f.

_____. *Los papeles del infierno y otros textos de Enrique Buenaventura*. México: Editorial Siglo XXI, 1990.

_____. *Máscaras y ficciones*. Cáli: Universidad del Valle, 1992.

_____. “Ópera bufa”. In: *Teatro inédito*. Bogotá: Presidencia de la República, 1997. p. 415-453.

_____. “A arte não é um luxo”. In: CARBONARI, Marília. *Teatro Épico na América Latina: estudo comparativo da dramaturgia das peças Perguntas inúteis*, de Enrique Buenaventura (TEC – Colômbia), e *O nome do sujeito*, de Sérgio de Carvalho e Márcio Marciano (Cia do Latão – Brasil). Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina (PROLAM). São Paulo: USP, 2006. p. 113-123 (Anexo).

_____. *Crónicas y relatos*. Cáli: CITEB/Universidad del Valle, 2009.

_____. *La denuncia*. Cali: Fundación Festival de Teatro de Cali, 2010 [1972].

_____. *Historia de una bala de plata*. Santiago de Cáli: TEC e CITEB, 2013 [1979].

_____. *Diario de trabajo*. 2. ed. Cáli: CITEB, 2014.

_____. *La isla de todos los santos*. Cáli: TEC/CITEB, 2015 [2000].

_____. “Teatro e Cultura”. Trad. Marília Carbonari. In: *Augusto Boal (Blog)*. 13 ago. 2020. Disponível em: <http://augustoboal.com.br/2020/08/13/teatro-e-cultura-enrique-buenaventura/>. Acesso em: 21 set. 2020.

BUENAVENTURA, Enrique; VIDAL, Jacqueline. “Notas para um método de criação coletiva”. In: *Camarim*, Cooperativa Paulista de Teatro, a. 9, n. 37, 2006-1. p. 30-42.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Trad. Heloísa P. Cintrao e Ana R. Lessa. São Paulo: Edusp, 2008.

CARBONARI, Marília. *Teatro Épico na América Latina: estudo comparativo da dramaturgia das peças Perguntas inúteis, de Enrique Buenaventura (TEC – Colômbia), e O nome do sujeito, de Sérgio de Carvalho e Márcio Marciano (Cia do Latão – Brasil)*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina (PROLAM). São Paulo: USP, 2006.

_____. *A direção teatral e o método de criação coletiva de Enrique Buenaventura no TEC (Teatro Experimental de Cali)*. Paraná: Unicentro, 2014. Disponível em: <http://repositorio.unicentro.br:8080/jspui/handle/123456789/959>. Acesso em: 20 mar. 2019.

CARPEAUX, Otto Maria. *As revoltas modernistas na literatura*. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d [1958].

CARPENTIER, Alejo. *O reino deste mundo*. São Paulo: Martins Fontes, 2009 [1949].

CÉSAIRE, Aimé. *A tragédia do rei Christophe. Discurso sobre o colonialismo. Discurso sobre a negritude*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2022.

CONJUNTO: la revista especializada en teatro latinoamericano de la Casa de las Américas. Edición conmemorativa de los 50 años: 1964-2014 (170 números). DVD-Rom. La Habana: Casa de las Américas/CUBARTE, 2015.

CORDONEZ-COOK, Juanmaría. Casi un francés... La tragedia del rey Christophe. In: *Telon de fondo: revista de teoria y crítica teatral*, n. 12, dez 2010. Disponível em: <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telondefondo/article/view/9210/7986>. Acesso em: 22 mai. 2023.

COSTA, Iná Camargo. “Teatro político no Brasil”, *Trans/Form/Ação*, São Paulo, 24: 113-120, 2001.

COSTA, Iná Camargo, ESTEVAM, Douglas, VILAS BÔAS, Rafael (orgs.). *Agitprop: cultura e política*. São Paulo: Expressão Popular, 2015.

DANDICAT, Edwidge. *Adeus, Haiti*. Rio de Janeiro: Agir, 2010 [2007].

DELEUZE, Gilles. *Critique et clinique*. Paris: Minuit, 1993. p. 13.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as imagens tomam posição: o olho da história, I*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2017.

_____. *A imagem queima*. Trad. Helano Ribeiro. Curitiba: Medusa, 2018.

DOMÉNICI, Mauricio. “‘La bala de plata’ o la síntesis histórica del imperialismo en el Caribe”. In: *La creación colectiva y la utopía insurreccional* : análisis de las obras representativas del TEC y La Candelaria. Santiago de Cálí: Universidad de Valle, 2018. p. 150-169.

_____. “Las cinco versiones de ‘la diestra’: del costumbrismo al teatro épico”. In: *La creación colectiva y la utopía insurreccional*: análisis de las obras representativas del TEC y La Candelaria. Santiago de Cálí: Universidad de Valle, 2018b. p. 98-124.

DOURADO, Autran. *Uma poética de romance: matéria de carpintaria*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento401127/o-imperador-jones>. Acesso em: 03 fev. 2023.

ENCONTRO DE TEATRO INDEPENDENTE, I. “Sobre o que caracteriza o teatro independente” [1978], *Contrapelo – Caderno de Estudos sobre Arte e Política*, n. 3, São Paulo: Kiwi Companhia de Teatro, 2018, p. 7-13.

ESTEVEZ, Jorge Baracutei. “Conheça os ‘sobreviventes’ de um genocídio que nunca existiu”, *National Geographic Brasil*, História [newsletter digital], nov. 2019. Disponível em: <https://www.nationalgeographicbrasil.com/historia/2019/10/sobreviventes-genocidio-no-papel-indigena-caribe-tainos-extintos-dna>. Acesso em: 10 mai. 2023.

FAYE, Jean-Pierre. *Langages totalitaires*. Paris: Hermann, 1972.

FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa: Mulheres, corpos e acumulação primitiva*. São Paulo: Elefante, 2019.

FESTIVAL LATINOAMERICANO DE TEATRO. *El Festival de Manizales: 1968-1994*. Manizales (Colombia): BPExploration, 1995. 119 p.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1996.

FREIRE-FILHO, Aderbal. “Metamorfose, mortemesafo”. In: BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005, p. 7-18.

FUNARTE. Acervo Sérgio Britto Digital. *Imperador Jones*. Disponível em: <https://sistema.funarte.gov.br/tainacan/acervo-sergio-britto-digital/imperador-jones/>. Acesso em: 15 fev. 2023.

GALEANO, Eduardo. *A descoberta da América Latina (que ainda não houve)*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1999.

GARCÍA, Santiago. *Teoria e prática do teatro*. Trad. Salvador Obiol de Freitas. São Paulo: Huitec, 1988. 140 p.

_____. *Teoría y práctica del teatro: volumen 2*. Bogotá: Ediciones Teatro La Candelaria, 2002. 240 p.

_____. *Teoría y práctica del teatro: volumen 3*. Bogotá: Ediciones Teatro La Candelaria, 2006. 156 p.

HAAS, Marta. *Práticas de resistência nas ações artístico-pedagógicas dos grupos Yuyachkani (Peru) e Ói Nóis Aqui Traveiz (Brasil)*. Dissertação de Mestrado em Educação. Porto Alegre: UFRGS, 2017. 175 f.

IASI, Mauro Luis. *Processo de consciência*. 2. ed. São Paulo: CPV, 2001.

IPEAFRO. Acervo digital. *O imperador Jones I*. Disponível em: <https://ipeafro.org.br/acervo-digital/documentos/ten-atuacao-teatral/o-imperador-jones-1/>. Acesso em: 15 fev. 2023.

JAMES, C. L. R. *Os jacobinos negros*. Toussaint Louverture e a revolução de São Domingos. Trad. Afonso Teixeira Filho. São Paulo: Boitempo, 2000 [1938].

JARAMILLO, Maria Mercedes. *El Nuevo Teatro colombiano: arte y política*. Medellín: Universidad de Antioquia, 1992.

_____. “Cronología de Enrique Buenaventura como autor y como director del TEC”. Arquivo CITEB, 2002. 20 f. Consulta *in loco* realizada em 08 abr. 2017.

CRENSHAW, Kimberlé. “Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero”, *Revista Estudos Feministas*, [s. l.], v. 10, n. 1, p. 171-188, jan. 2002. FapUNIFESP (SciELO). DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/s0104-026x2002000100011>. Acesso em: 14 jan. 2023.

LA CANDELARIA, Grupo de Teatro. *Los diez días que estremecieron al mundo*. La Habana: Casa de las Américas, 1978 [1977]. 92 p.

_____. *Guadalupe: años sin cuenta*. Bogotá: Idartes, 2016 [1975]. 160 p. Disponível em: <http://coleccionedigitales.biblored.gov.co/items/show/806>. Acesso em: 10 abr. 2020.

_____. *Teatro La Candelaria: Album 1966-2016*. Bogotá: La Candelaria, 2017.

LAFERRIÈRE, Dany. “Haïti: dix ruptures historiques et une littérature mouvementée pour fonder une mythologie américaine”. In: MABANCKOU, Alain (Org.). *Penser et écrire l'Afrique aujourd'hui*. Paris: Seuil, 2017. p. 162-174.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropología Estructural*. Buenos Aires: Eudeba, 1961.

_____. *Mitológicas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1968.

LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”. Trad. Wanda Brant. São Paulo: Boitempo, 2005.

MARX, Karl. “Introdução [à Crítica da Economia Política]”. In: *Para a crítica da Economia Política; Salário, preço e lucro; O rendimento e suas fontes: a economia vulgar*. Col. Os economistas. São Paulo: Abril Cultural, 1982 [1857]. p. 3-21.

_____. *Cultura, arte e literatura*. Textos escolhidos. Tradução e edição de José Paulo Neto e Miguel Yoshida. Rio de Janeiro: Expressão Popular, 2010.

_____. *O Capital*. Livro I. São Paulo: Boitempo, 2011 [1867].

MARX, K.; ENGELS, F. *A ideologia alemã*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

MATTOS, Marcelo Badaró, 2012. *E. P. Thompson e a tradição de crítica ativa do materialismo histórico*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2012.

MARTI, José. *Nossa América/Nuestra América*. Brasília: Editora UnB, 2011 [1891].

NETTO, José Paulo. *Curso “Tópicos especiais em Teoria Social”*. 45h. Programa de Pós-graduação em Serviço Social: nível mestrado e doutorado. Rio de Janeiro, UFRJ, 1º semestre de 2013.

_____. *O que é marxismo*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

ÓI NÓIS AQUI TRAVEIZ. “Espetáculos em repertório”. Disponível em: <https://www.oinoisaquitraveiz.com.br/p/espetaculos-em-repertorio.html>. Acesso em: 12 mar. 2023.

O’NEILL, Eugene. *The emperor Jones*. Nova York: Dover Thrift Editions, 1997 [1921].

PERINA, Mickaella. “Apresentação”. In: CÉSAIRE, Aimé. *A tragédia do rei Christophe. Discurso sobre o colonialismo. Discurso sobre a negritude*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2022.

PIEDRAHÍTA, Guillermo. “Acerca de la *Historia de una bala de plata*, La trilogia del Caribe”. In: _____. *Historia de una bala de plata*. Santiago de Cáli: TEC e CITEB, 2013.

PISCATOR, Erwin. *Teatro político*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

“PREMIO Casa de las Américas”, *Boletim Cultural CEIS*, 1978 [matéria em periódico, recorte]. Arquivo Grupo de Teatro La Candelaria, nº 00002453. Consulta *in loco* realizada em 24 abr. 2017.

QUEIROZ, Marcos. “Caribe, corazón de la modernidad”, *Cultura Latinoamericana: revista de estudios interculturales*, vol. 28, n. 2, jul-dez. 2018, Universidad Católica de Colombia, p. 234-250. DOI: <http://dx.doi.org/10.14718/CulturaLatinoam.2018.28.2.11>

RAMOS, Paulo Tenório. As prisões de Piranesi, *GGN – o jornal de todos os brasis*, Luís Nassif, 26 fev. 2012. Disponível em: <https://jornalggm.com.br/cultura/as-prisoas-de-piranesi/>. Acesso em: 08 dez. 2022.

REED, John. *Dez dias que abalaram o mundo*. São Paulo: Penguin Companhia, 2010 [1919]. E-book, versão Kindle, 7924 localizações.

RIBEIRO, Darcy. *O Povo Brasileiro. A formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. [p. 120]

RIZK, Beatriz J. *Buenaventura: la dramaturgía de la creación colectiva*. Col. Escenología. Ixtapalapa-México: Grupo Editorial Gaceta, 1991.

_____. *Creación colectiva: El legado de Enrique Buenaventura*. Buenos Aires: Atuel, 2008.

RUIZ ECHEVERRI, O. *La dramaturgia de Enrique Buenaventura en Ópera Bufo: la voz llama a la voz y con ella dialoga y canta*. Dissertação de Mestrado em Literatura Colombiana e Latinoamericana. Orientador: José Gabriel Uribe Meza. Santiago de Cálí: Universidad del Valle, Facultad de Humanidades, Escuela de Estudios Literarios, 2016. 105 f.

SHAKESPEARE, William. *A tempestade*. Porto Alegre: LP&M, 2014 [1611].

SILVA, Robson André da. *A narrativa dramática de Autran Dourado: hermenêutica, arte e jogo como escrita da morte em O risco do bordado*. Tese de Doutorado em Literatura Brasileira. Brasília: UNB, 2016.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno: 1880-1950*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

THOMPSON, E. P. *A miséria da teoria ou um planetário de erros: uma crítica ao pensamento de Althusser*. Rio de Janeiro: Zahar, 1981 [1978].

TORRES RUBIO, Carina. *Los festivales de teatro en Colombia*. Historia de la consolidación del teatro nacional. Tesis de grado. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de ciencias humanas, 2015.

URIBE, Gabriel. “Ópera bufo: escritura, historia y método”. In: DOMÉNICI, Mauricio (Org.). *La creación colectiva y la utopía insurreccional: análisis de las obras representativas del TEC y La Candelaria*. Santiago de Cali: Universidad de Valle, 2018. p. 131-149.

VÁSQUEZ ZAWADSKI, Carlos. “Enrique Buenaventura In-Edito”. In: BUENAVENTURA, Enrique. *Máscaras y ficciones*. Santiago de Cali: Universidad del Valle, 1992. p. 9-23.

WEISS, Peter. “Notas sobre o Teatro Documentário”. *Contrapelo*, São Paulo, n. 2, p. 09-13, 2015.

WIKIPEDIA. *Guilherme Tell*. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Guilherme_Tell. Acesso em: 12/10/2022.

_____. *Cronologia das operações militares dos Estados Unidos*. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Cronologia_das_opera%C3%A7%C3%B5es_militares_dos_Estados_Unidos. Acesso em: 02 jul. 2023.

ANEXO A

**A Tragédia do Rei Cristophe
Henrique de Buenaventura¹**

¹ Este anexo é a transcrição, na íntegra, da obra de Enrique Buenaventura publicada em Portugal, em 1973, pela editora Centelha (Coleção “Teatro – Nosso Tempo”, nº 1), de Coimbra, que não existe mais. A peça é originalmente de 1961, e houve uma publicação em espanhol (cf. BUENAVENTURA, 1963), que aparece nos registros da Biblioteca Pública de Nova Iorque (NYPL), junto a outras duas obras do autor. No entanto, não encontrei o livro na Colômbia, nem o pude obter digitalizado pela NYPL até o momento. A tradução de 1973 foi feita por José Agostinho Baldaia da versão francesa, *Tragédie du Roi Christophe*, cuja referência de publicação é: “edição policopiada do Instituto Internacional de Teatro, Paris”. A edição portuguesa traz grafias diferentes entre a capa e o miolo para Cristophe, posteriormente Christophe, e para o nome do autor, que aparece como Henrique de Buenaventura na capa, depois Enrique de Buenaventura e ainda Enrique Buenaventura. Transcrevemos apenas a peça, mas, nessa edição, ela vem precedida de “A arte não é um luxo”, do mesmo autor. Fui autorizada a transcrever e publicar esta obra com fins acadêmicos, conforme Anexo B. Esta transcrição seguiu a grafia original, inclusive erros. A única alteração foi colocar todas as rubricas em itálico, para facilitar a leitura. A paginação deste anexo está em números romanos não continuada da seção anterior para fins de citação no corpo da tese. (Nota minha.)

PERSONAGENS

VASTEY	UM PREGOEIRO PÚBLICO
CHRISTOPHE	MISTER MARTIN
PADRE	CAPOIS-LA-MORT
FLOREZ	CESAR
VELHO COLONO	ROUGE
COIDIVI	UM CRIADO
CAPITÃO	UMA RAPARIGA
MULATO	UM ALFAIATE
LA ZÉPHIRE	UM CANTOR
DESSALINES	UMA VELHA
TOUSSANT LOUVERTURE	UM VELHO
BOUKMAN	UM HOMEM
SOUGAN	A TIA
HYACINTHE	UMA MULHER
JEAN-FRANÇOIS	UM FEITICEIRO
LIMONADE	ESCRAVOS
MARMELADE	PESSOAS DO POVO
AMETISTE COIDIVI	TOCADORES DE TAMBOR
CLAIRVEAUX	

PRÓLOGO²

Vastey – Senhoras e senhores, vamos contar-lhes a história de um rei negro: o rei Henry Christophe.

Christophe – Esta história passou-se na ilha de S. Domingos e confunde-se com a luta pela abolição da escravatura e pela independência da ilha.

Padre – Teve lugar por volta dos anos de 1791 a 1820 e coincide com a Revolução Francesa e o reinado de Napoleão Bonaparte.

Florez – O poeta que a escreveu foi mais fiel aos seus personagens do que à História, mas a maior parte dos factos aqui relatados são absolutamente verídicos.

Vastey – Abra-se o pano!

² Como aqui diz, esta “Tragédia do Rei Christophe” baseia-se em factos autênticos, razão pela qual se anotarão factos ou personagens citados. (Nota da tradução portuguesa, doravante apenas N. T.)

ACTO I

Cena 1

(Hotel de La Couronne, em Cap-François, 1791. É de manhã. O hotel está movimentado. Ao fundo, negros tocam tambor em surdina. Florez prepara seus actores para um ensaio. Numa mesa estão sentados o Velho Colono e o Capitão Negreiro. Christophe serve-lhes vinho. Um pouco mais longe vê-se Coidovi atrás do balcão)

Velho Colono – *(batendo as mãos)* Negro! Eh! sujo! *(chama Florez, que faz que não ouve)*

Coidovi – Florez!

Florez – *(correndo)* Perdão, senhor Turpin, eu não sou negro...

Velho Colono – Como diabos queres tu que eu distinga as cores a uma hora tão matinal? Que raio és então? Quarteirão, oitavo ou colibri?

Florez – Tenho um quarto de sangue preto.

Velho Colono – Mas espalhou-se-te por todo o corpo, o vilão! *(ri)* Eh! capitão, a pé!...

Capitão – *(cantarolando)* Ao largo navega “A Abundância” / carregado de negros, meu bom navio...

Velho Colono – Você que faz contrabando desta mercadoria diga-me lá: qual é a cor deste negro?

Florez – Senhor...

Velho Colono – Cala-te! Então, capitão?

Capitão – Creio que é oitavo.

Florez – Tenho um...

Velho Colono – Chut! Não discutas com um especialista. Diz-me: a Zéphire vem ou não? Passei aqui toda a noite à espera dela. Tens a certeza de que ela ensaia hoje,

Florez – Ensaia, pois. Peço licença, senhor, tenho de...

Velho Colono – Espera! É verdade que ela foi amante de Gallifet?

Florez – Parece que sim... Desculpe *(volta ao seu trabalho)*.

Capitão – Ao largo navega “A Abundância” com o seu pesado carregamento negro...

Velho Colono – Você sabe que o que vamos fazer com estes barcos carregados de negros e com todo o açúcar que produzimos?

Capitão – Hum!

Velho Colono – Passar para os ingleses.

Capitão – Mas nós somos franceses!...

Velho Colono – Nós somos proprietários! Que é que prefere? Ser um francês pobre ou um inglês proprietário?

Capitão – Os ingleses falam de abolição...

Velho Colono – Os ingleses sabem falar de abolição, mas continuar a manter escravos. É o que devíamos aprender com eles.

Capitão – Mas conseguiram convencer os franceses. Acredite-me: a Revolução avança e “Os Amigos dos Negros” triunfam na França.

Velho Colono – Que história é essa da “Sociedade dos Amigos dos Negros”? Eu compreendo que haja ingleses capazes de pertencer à Sociedade Protectora dos Animais: sempre tiveram o instinto de conservação bastante desenvolvido. Mas “Os Amigos dos Negros”... que quer isso dizer?

Capitão – Os burgueses de França não se dão conta do perigo e apoiam o povo.

Velho Colono – Então a Zéphire vem ou não?

Coidovi – Não deve tardar, senhor.

Velho Colono – É verdade que ela foi amante do conde de Lostage?

Coidovi – Não sei, senhor.

(entra um mulato muito elegante)

Mulato – Bons dias, senhores.

Velho Colono – Que queres daqui, espertinho?

Mulato – Com sua licença, procuro a menina Zéphire.

Velho Colono – Que dizes?

Capitão – De vento em popa “A Abundância” com a sua carga de negros...

Velho Colono – Cale-se! Não vê que está aqui um homem de cor? Coidovi, o teu hotel admite pessoas de cor?

Coidovi – *(para o mulato)* Faz-me o favor...

Mulato – Não me toques, negro.

(Coidovi bate as mãos. Entram dois negros enormes)

Velho Colono – Que deu a estes mulatos?

Capitão – A Assembleia de Paris declarou-os iguais aos brancos.

Velho Colono – Ao diabo com os agitadores de Paris!

Mulato – Serão obrigados a aceitá-lo.

Velho Colono – Expulsem-no!

Mulato – *(Os negros levantam-no e levam-no)* Serão obrigados a aceitá-lo! Cedo ou tarde!
(Arrojam-no para fora).

Capitão – É um facto. Seremos obrigados a aceitar isso.

Velho Colono – Nunca!

Capitão – As coisas correm mal na França.

Velho Colono – O Governador daqui nunca o aceitará... Os porcos dos franceses fazem revoluções com o dinheiro desta colónia. É o meu açúcar e os seus negros que pagam as despesas dos divertimentos desses senhores burgueses revolucionários. Que vão para o diabo! E a Zéphire vem ou não?

Coidovi – Não deve demorar, senhor.

Velho Colono – E tu, negro de merda, que fazer aí? Vai para a cozinha!

Coidovi – Vai, Henry.

Capitão – Estava a ouvir-nos. Anda sempre à nossa volta a escutar o que dizemos.

Velho Colono – Não tenha medo dos negros, capitão. Os mulatos é que são perigosos. É verdade que ela foi amante do conde de Rouvray?

Coidovi – Quem, senhor?

Velho Colono – A Zéphire!

Coidovi – Não sei, senhor. Se quer assistir ao espetáculo de Florez, é agora a ocasião. Ainda ninguém o viu. A estreia é esta noite.

Velho Colono – Só quero ver a Zéphire!

Florez – Senhoras e senhores, vamos apresentar-lhes a “Farsa da Liberdade”.

(Aparece um cavaleiro com peruca e roupas de paladino medieval e um cartaz onde se lê: “O Amigo dos Negros”)

Cavaleiro – *(fazendo caracolear o cavalo)*

Viva a liberdade! Viva a igualdade!

Eh! Cidadãos, não tendes piedade

do pobre que geme vestido de farrapos,

do pobre que se arrasta cheio de humilhação?

Gritai, amigos, cantai comigo:

Viva a liberdade! Viva a igualdade!

(Aparece um colono meio palhaço que faz cabriolas à volta do Cavaleiro)

Colono – Eh! cavaleiro... espera, pára a tua montada, oh! paladino... e diz-me onde vais.

Cavaleiro – Contra o aristocrata,

contra os privilégios...

Colono – Em que montada, ó cavaleiro?

Quem cavalgas tu, ó paladino?

(Levanta a manta e descobre um escravo negro. O escravo derruba o cavaleiro e monta-o rapidamente).

Estás a ver o que acontece, cavaleiro?

Vês como as coisas mudam, paladino?

(Obriga o escravo a descer, puxando pelos arreios).

Volta para o teu estábulo, cavalinho,

O mundo está feito assim e não mudará...

(Dá ao cavaleiro um cartaz onde se lê “O Amigo da França)

A liberdade é o poderio da nossa mãe-pátria, paladino...

Para a frente, combate pela França.

O mundo está feito assim e não mudará.

(O cavaleiro sai a correr. O Velho Colono e o Capitão aplaudem calorosamente).

Velho Colono – Bravo, Florez!

Capitão – Choro tanto de rir...

Velho Colono – Mas a tua farsa não fala dos mulatos...

Florez – Os mulatos não são perigosos, senhor Turpin. Se os souber utilizar, poderá neutralizar qualquer levantamento dos negros.

Velho Colono – Levantamento de negros? Sabes alguma coisa?

Florez – Eu? Não... nada...

Coidovi – Continua o ensaio, Florez.

Florez – Vamos, negros. Tambores. E agora apresento-vos a chama pura, a flor dos tópicos em que se mistura o sangue quente da África ardente e da graça delicada da França...

(Aparece a Zéphire, que dança, meio nua).

Velho Colono – É ela! É ela!

(Precipita-se, tropeça no soalho e cai aos pés da bailarina. O capitão continua a cantarolar).

Capitão – O mundo está feito assim e não mudará...

Coidovi – Christophe, levanta os pratos.

Christophe – Está bem.

Coidovi – Estavas a escutar? É verdade que estavas a escutar?

Christophe – Eu tenho orelhas.

Coidovi – Pois bem, não as exponhas que poderão cortar-tas. Porque raio hás-de escutar? Esforça-te por ganhar dinheiro para comprares a tua liberdade e não te metas noutras coisas.

Christophe – É o que eu faço. Trabalho como um animal. Trabalho aqui e no talho, nem sequer tenho tempo para respirar.

Coidovi – Mas comprarás a tua liberdade. Ouve...

Christophe – Sim.

Coidovi – Deixa os pratos. Sei que andas com a minha filha... Não, não me oponho. É melhor ser tua mulher do que amante de um colono. Mas deves conquistá-la, Christophe. Só ponho uma condição: compra a tua liberdade antes do casamento... Eu poderia dar-te a liberdade para te casares, mas sabes o que me custou a minha: anos de trabalho e um bocado de sorte. Tu tiveste muita sorte quando este negreiro aceitou vender-te a um negro como eu. Agora é só mais um pequeno esforço. Só existe a liberdade que se ganha com trabalho e sorte.

Christophe – Isso é verdade.

Coidovi – Christophe, não cries ilusões. Deixa aí os pratos...

Christophe – Não tenho tempo. Tenho muito que fazer.

Coidovi – Tu andas com Toussaint Breda, o cocheiro do conde de Breda... É um grande homem, mas... (*faz sinal de que é maluco*) Compreendes?

Christophe – Não sei! Posso levar os pratos?

Coidovi – Vai.

(*Christophe sai*)

Velho Colono – Quanto custa?

Coidovi – O quê?

Velho Colono – A Zéphire.

Coidovi – É muito cara.

Velho Colono – Nada é caro para o proprietário Turpin. Quanto custa?

Coidovi – Vamos lá para dentro, senhor Turpin. Você come qualquer coisa e fechamos tranquilamente este negócio.

(*saem*)

Capitão – O mundo está feito assim e não mudará...

Cena 2

(*Nas cavalariças do Conde de Bréda. Christophe e Dessalines. Batem à porta*)

Christophe – Quem é?

Voz – Toussaint Bréda.

Christophe – Quem?

Voz – Toussaint Louverture.

Christophe – (*abre a porta*) Entra.

Toussaint – O conde foi à cidade em busca de novidades. Um barco acaba de chegar. A condessa dorme a sesta. Estive a enxotar-lhe as moscas até agora. Mas o sono da condessa é inquieto. Tentam convencer-se que a Revolução em França não é eterna, que a Assembleia há-de revogar o decreto que protege os mulatos... Mas a Revolução cresce de dia para dia.

Dessalines – E que ganhamos nós com isso? Os mulatos são nossos inimigos.

Toussaint – A revolta dos mulatos despertou os negros.

Christophe – Despertou até demais! Ouvi dizer no talho que se prepara um levantamento.

Toussaint – Sim, eu sei...

Dessalines – E que pensas fazer?

Toussaint – Evitá-lo, se for possível.

Dessalines – Porquê?

Toussaint – Seria uma barbárie inútil. O massacre dos brancos e o incêndio das plantações.

Dessalines – Hão-de matar o conde de Bréda e tu por-te-ás a chorar, porque nunca foste verdadeiramente escravo.

Toussaint – Chut! Não fales tão alto. Se eu puder, defendo o conde, mas não se trata do conde Bréda. Trata-se do nosso movimento. Pela anarquia não se chega a nada. É preciso estarmos preparados. A nossa causa ganha terreno em França e na Inglaterra.

Christophe – Ouvi dizer que as boas intenções da Inglaterra não passam de uma questão de puro interesse.

Toussaint – Quando os interesses dos patrões se chocam, todo proveito é nosso.

Dessalines – Nós falamos muito e Boukman trabalha. Esta noite reúnem-se em Bois-Caimam.

Christophe – Ninguém conseguirá fazê-los parar, Toussaint.

Toussaint – Havemos de ver. O importante é que estejamos de acordo.

Dessalines – Ficaremos sòzinhos, isolados. Boukman será o chefe e nós os traidores.

Toussaint – No fim de contas, tu estás comigo ou com Boukman?

Dessalines – Boukman é bruto. Eu estou contigo, mas não quero ficar para trás.

Toussaint – Nós não ficaremos para trás. Esperaremos a nossa hora. Mas é preciso que tenham confiança em mim.

Christophe – Tens toda a minha confiança.

Toussaint – Que é que decides, Dessalines?

Dessalines – Eu não acredito em Boukman, mas não posso ficar de braços cruzados.

Toussaint – Esta noite iremos a Bois-Caimam. Havemos de ver como corre aquilo. Se os não pudermos deter, é preciso esperar até que Boukman seja derrotado... Os factos hão-de ensinar-nos o caminho a seguir. *(ouve-se um gong)* Vamos embora. A condessa acordou.

Cena 3

(Em Bois-Caimam. Boukman, Toussaint, Dessalines, Christophe e alguns camponeses negros armados de enxadas, picaretas e espingardas. Prepara-se um “vaudou”)

Boukman – Escutai o vento, irmãos. É Agoué que vem da África-Guiné. Ele voa e faz rodopiar o seu povo de nuvens por cima das vossas cabeças. Olhai o fogo, irmãos, é Ogou-Ferro, deus da guerra. Veio da África-Guiné para incendiar as plantações e as casas dos patrões, até que seus corpos carbonizem nas suas camas. Escutai as vozes das árvores, o murmúrio das folhas e dos ramos. É o pai Legba, dono das estradas, que chama os seus filhos à guerra. Vede a que faz ondular as ervas e corre por todo o lado para nos dizer, com centenas de mãos e centenas de bocas, que a hora chegou. É Brisé, deusa da brisa. Diz que em França os escravos brancos se revoltaram contra os seus senhores. Que esperais vós, negros? Que esperais vós?

Escravos – Abobo!

(Boukman desenha no chão o “VEVE” de Ogou e os tambores tocam “Ogou”. Um houngan salta para o centro e começa a dançar selvaticamente. Depois é possuído pelo deus, estrebucha e cai; levanta-se e, convertido em Ogou, saúda)

Houngan – Boa-noite, meus filhos.

Escravos – Boa noite, pai Ogou.

Houngan – Eu sou Ogou, senhor do ferro e da guerra.

Chamastes-me com os tambores?

Escravos – Abobo!

Houngan – Os meus testículos estão frios dai-me de beber.

(dão-lhe de beber)

Para vós roubei a pólvora
nos céus

e o ferro nas entranhas
da terra.

Tomai a pólvora e o ferro
porque a hora da vingança chegou
para os filhos da África-Guiné
trazidos escravos.

Os meus testículos estão frios
dai-me de beber.

(dão-lhe de beber)

Escravos – Abobo!

Houngan – Esta noite vim
para que o rei Rada
o rei Ibo, o rei Congo,
para que o rei dos negros
conquiste estas terras
e reine a partir de agora
no céu desta ilha.

Os meus testículos estão frios
dai-me de beber.

Escravos – Abobo!

Houngan – *(enrola-se sobre si mesmo e cai lentamente)* Adeus, meus filhos, adeus...

Escravos – Adeus, pai Ogou.

Christophe – Não partas ainda, pai Ogou. Diz-nos como vamos ganhar a guerra, como seremos reis sob o céu de Haiti?

Houngan – Massacrai os colonos. Arrasai as plantações.

Christophe – Isso trará a fome. De França enviarão tropas...

Houngan – Assim o rei dos negros

será o rei destas terras...

Adeus, meus filhos...

(Boukman e os escravos armados começam a dispersar. Houngan é envolvido num manto que lhe trouxeram as mulheres, por entre cânticos litúrgicos)

Toussaint – Não há nada a fazer. Só nos resta esperar.

Christophe – Mas tu não acreditas nestes deuses, Toussaint?

Toussaint – Eu sou cristão.

Christophe – Eu também, mas não sei... Não acreditas que um rei negro há-de governar um dia nesta ilha?

Dessalines – Eu venero os deuses dos meus antepassados, mas não acredito em Boukman e nas suas loucuras... Eles não estão preparados. Nem ao menos têm espingardas; serão esmagados como moscas.

Toussaint – Esta luta é a nossa luta, mas é preciso esperar.

Dessalines – Eles vão esmagá-los como moscas. Maldito sejas tu, Boukman. Que este sangue caia sobre ti!

ACTO II**Cena 1**

(Campo dos escravos rebeldes. Hyacinte, um escravo enorme com o peito coberto de amuletos, passeia, chicoteando segundo o ritual os escravos que estão sentados, de armas na mão, estáticos. Algumas mulheres lavam roupa e estendem-na nos canhões; outras pilam o milho com os soquetes dos canhões.)

Hyacinte – Eh! Eh! Bomba

Heu! Heu!

Rouba a força do touro

Toma a raiva do touro

e vai para o combate com a fúria
cega do touro.

(distribui amuletos)

Aqui está o Gad contra as balas, cinza de ferro do ferreiro Ogou que protegerá o teu peito.
Aqui está o pó dos caminhos esmagado pelos pés de Legba, que há-de cobrir os olhos dos artilheiros.

Eh! Eh! Bomba!

Heu! Heu!

Rouba a força do touro,

rouba-lhe a fúria impetuosa

e cega.

(Algumas mulheres cantam em surdina passagens do “Temps de Baionettes”. Ao mesmo tempo, vêm-se numa tenda Jean-François, Limonade e Marmelade. Entra Toussaint com dois livros e um embrulho)

Jean-François – Que trazes aí?

Toussaint – Livros e medicamentos.

Jean-François – Medicamentos está bem. Os livros deita-os fora.

Toussaint – Eles também são necessários. São as obras do abade Raynal³ e os comentários de César. A política e a guerra.

Jean-François – O que é preciso é reencontrar o entusiasmo dos primeiros dias. A Assembleia Colonial concede todos os direitos aos mulatos esclavagistas, mas enforca diàriamente vinte ou trinta negros em volta da caveira de Boukman. Enforca escravos fiéis e os rebeldes que se rendem.

Toussaint – É uma razia enorme. Quando os patrões vão tão longe é porque já não têm esperança.

Marmelade – Entre nós acontece o mesmo. É o desespero. Todas as plantações queimadas...

Toussaint – Tu eras proprietário?

Marmelade – Não se faz guerra sem uma razão.

Limonade – Fazemos a guerra para conquistarmos a liberdade.

Toussaint – Como vai o teu negócio de compra de armas aos brancos pobres com o dinheiro roubado aos ricos?

Limonade – Vai de vento em popa, senhor doutor.

Toussaint – Não sou doutor. Curo com ervas e é tudo.

Dessalines – (*folheando os livros*) Ainda não cheguei a compreender o interesse que isto tem para um escravo rebelde.

Toussaint – (*voltando o livro*) Tem-lo ao contrário...

Dessalines – Não preciso dele. Trinta anos de escravatura bastam-me. Os brancos escreveram-me tudo isso nas costas, a chicote. Lê-o. Lê aqui como se luta pela liberdade! Tu nunca foste verdadeiramente escravo!

Toussaint – Nunca! Tive alguns privilégios, pude adquirir alguns conhecimentos, o que me permite agora...

Dessalines – O que te permite agora não teres ódio suficiente, seres mole, aceites compromissos...

Jean-François – General!

Dessalines – Almirante!

Jean-François – Podeis ir.

(*Dessalines sai e vai sentar-se para receber as chicotadas de Hyacinte. Ruge de cólera a cada golpe*).

³ Abade Guilherme de Raynal, historiador e filósofo francês (1713-1796), autor de “Histoire philosophique et politique des établissements et du Commerce des Européens dans les deux Indes”, em que tomava posições claramente anticolonialistas. (N. T.)

A França envia comissários republicanos. Oferecem a liberdade aos chefes da revolta.

Marmelade – Também oferecem terras.

Toussaint – Quem as há-de cultivar?

Marmelade – Escravos, claro. Só que, connosco, serão melhor tratados.

Limonade – E depois teremos o direito de comércio. É preciso refazer a economia da ilha.

Jean-François – Conservaremos os nossos postos militares.

Toussaint – E tudo isso em troca de quê?

Jean-François – Do fim da revolta.

Toussaint – Se os brancos conseguem isso, não é só a liberdade que perdereis, nem os postos militares... é a cabeça.

Jean-François – Quantos homens tens?

Toussaint – Seiscentos. Mais seiscentos soldados regulares.

Jean-François – *(depois de uma pausa)* Há outra proposta: passar para os espanhóis. Conservaremos os nossos postos.

Marmelade – Mas mais nada. Não teremos terras.

Limonade – Nem comércio.

Toussaint – Mas haverá uma trégua. Poderemos organizar um exército regular.

Jean-François – Os espanhóis tratam-nos como homens.

Toussaint – Enquanto se servirem de nós contra os franceses...

Jean-François – Seremos súbditos de um rei. A república é uma merda!

Marmelade – Viva o rei!

Toussaint – Viva o rei enquanto nos servir para alguma coisa. Quando os republicanos reflectirem e promulgarem a abolição, então gritaremos: “abaixo o rei!”

Jean-François – Os gritos de liberdade e igualdade não lhes dão tempo de reflectir. *(ri)*

Toussaint – *(pegando numa espingarda)* Enquanto não abandonarmos isto, não terão outro remédio senão reflectir. Entretanto, ganhamos tempo, organizaremos um exército. Mas lembrem-se bem disto: ou liberdade para todos e abolição total da escravatura, ou cadáveres de pendurados à volta da caveira de Boukman. Não há outra alternativa.

Jean-François – *(vendo que Toussaint apanha os livros)* Vê lá se os perdes.

Toussaint – *(depois de sair)* Os espanhóis vão permitir-nos formar bons soldados, bons oficiais e artilheiros... E então utilizaremos de outra forma as balas e canhões. E quem sabe se teremos de os utilizar contra eles...

Cena 2

(Hotel de La Couronne. Christophe, o Padre, Vastey, Coidovi e sua filha. Christophe casa-se com a filha de Coidovi.)

Padre – Henry Christophe, queres receber por legítima esposa Ametista Coidovi, aqui presente, segundo o rito da Santa Madre Igreja?

Christophe – Quero.

Padre – Ametista Coidovi, queres receber por legítimo esposo Henry Christophe, aqui presente, segundo o rito da Santa Madre Igreja?

Ametista – Quero.

Christophe – Que fique bem claro que o meu padrinho é Toussaint Louverture, representado aqui pelo meu criado Vastey. Não te esqueças disso, Vastey.

Vastey – Com muito prazer.

Padre – O senhor Toussaint não está lá muito de acordo com as tuas ideias, Vastey... Agora é partidário da monarquia absoluta dos espanhóis.

Vastey – Aguardaremos algum tempo. Tenho confiança em Toussaint Louverture.

Coidovi – Tudo isso são histórias. Agora tu és livre e proprietário do hotel ao casares com a minha filha. Tens o que querias. Toussaint é general do rei de Espanha e adeus revolução.

Vastey – Toussaint continua a lutar pela liberdade dos escravos.

Coidovi – Tu nada sabes dos escravos. Nascestes livre e mulato.

Vastey – Mas luto contra os mulatos ricos e proprietários de escravos.

Coidovi – Porque ainda não assentaste ideias... Quando tiveres ganho uns bons patacos como contabilista do hotel também hás-de comprar escravos.

Vastey – Senhor Christophe, eu não admito que...

Coidovi – E não deixarás de ter razão. Os negros são animais supersticiosos feitos para viverem como escravos.

Christophe – Somos.

Coidovi – Tu e eu, e talvez esse Toussaint, somos exceções. O que foi a luta pela liberdade? Um horroroso massacre e o incêndio das plantações. Biassou bebe todos os dias sangue de brancos.

Christophe – Toussaint é fiel à causa dos negros, mesmo que agora esteja a seguir um caminho errado.

Ametista – Acabemos a cerimónia.

Christophe – A cerimónia continua.

(Um negro chama Vastey, que sai)

Padre – *(Pondo as alianças)* Adjutorium nostrum in nomine Domini.

Coidovi – Qui fecit caelum et terram.

Padre – Domine, exaudi orationem meam...

Coidovi – Et clamor meus...

Vastey – Notícias frescas... Desculpem mas é importante. Robespierre e La Montagne conseguiram que a Revolução decretasse a total abolição da escravatura.

(Ametista começa a chorar)

Christophe – Não é ocasião para chorar. Abre o champanhe, sogro.

Coidovi – Os colonos nunca aceitarão isso.

Christophe – Abre o champanhe.

Coidovi – Lá vai, lá vai... E em França os armadores ricos e os grandes comerciantes de Nantes também o não aceitarão. E foram eles que fizeram a Revolução.

Christophe – Abre o champanhe!

Vastey – Os camponeses e os trabalhadores escaparam-se-lhes das mãos e os camponeses e trabalhadores são tão escravos como os negros.

Christophe – Abre o... *(a rolha salta)*.

Coidovi – *(servindo)* Tudo isto durará o tempo que dura esta espuma nos copos e depois virá de novo a escravatura.

Christophe – Bebo pela abolição da escravatura!

Todos *(excepto Coidovi)* – Bravo!

Vastey – Outra novidade: os ingleses invadi-o sul da ilha. Os velhos colonos passam-se alegremente para os ingleses.

Christophe – Os ingleses já não falam de abolição.

Vastey – Aos negros, falam de abolição, aos colonos, de restauração. E muitos negros deixaram-se convencer.

Christophe – Mas Toussaint não vai deixar-se enganar.

Coidovi – Os ingleses e os espanhóis marcham juntos. Se ele está com uns também está com outros.

Vastey – Pois está enganado. Toussaint abandonou os espanhóis e Jean-François e proclamou-se de novo republicano. Neste momento resiste a Ingleses e a espanhóis à frente de trinta mil homens.

Christophe – Acaba lá com a cerimónia. A minha hora chegou.

Padre – Dominus vobiscum.

Coidovi – Et cum spiritu tuo.

Padre – Oremus...

Christophe – *(interrompendo a cerimónia)* Acabou-se! Podem sair *(a sua mulher chora)*.

Não chores. Já disse que podiam ir-se embora. Vastey, arranja as minhas coisas... e uma farda de general. Toussaint vai nomear-me general.

Vastey – Parto contigo.

Christophe – Partimos amanhã. *(Para a mulher)* Tomarás conta do hotel com o teu pai.

Padre – Levas-me contigo? Eu sou republicano. Bati-me em França pela República.

Christophe – Levamos-te connosco...

(Preparam-se todos para sair. O padre despe os paramentos e sai com a caldeira da água na mão)

Que pensas do “vaudou” e dos fetiiceiros negros?

Padre – São superstições bárbaras...

Christophe – Não acreditas que de vez em quando digam a verdade?

Padre – Como é que podia acreditar?

Christophe – Adiante. Tanto faz.

(Põe uma cadeira em cima da mesa que servia de altar, cinge uma toalha como se fosse um manto real e um utensílio de cozinha a fazer de coroa).

Um rei Ibo

um rei Achanti

um rei negro

a reinar até sobre os próprios colonos brancos...

Cena 3

(Dois grupos, um à direita, outro à esquerda. O da direita é formado por: Velho Colono, Capitão Negriro, Mulato e Clairveaux. O da esquerda, por: Christophe, Dessalines, Marmelade, Limonade e Vastey. Entre os dois grupos, avança um pregoeiro público tocando tambor. É escoltado por dois soldados brancos da República Francesa).

Pregoeiro – “Cidadãos, em nome da República Francesa, o comissario da colónia de S.

Domingos, Santhonax, nomeia comandante do exército colonial e governador de S. Domingos

o general de brigada Toussaint Louverture, em reconhecimento da sua luta heróica contra o inimigo inglês e pelos seus leais serviços para com a França”⁴.

Grupo da esquerda – Bravo! Viva Toussaint! Viva Santhonax! Viva a liberdade!

Grupo da direita – (*murmúrios*).

Vastey – Mas as notícias de França são más...

Velho Colono – Apesar de tudo, as notícias de França são animadoras.

Vastey – Robespierre está morto. Os ricos armadores de Nantes e os velhos aristocratas começam a mexer-se...

Velho Colono – A repugnante população que tinha dominado a França com as suas mãos sujas começa a perder terreno. Parece que vai voltar a ordem e a ponderação.

Mulato – O reino dos negros não vai durar muito tempo.

Vastey – Se em França o poder cai nas mãos dos colonos, dos aristocratas e dos ricos, São Domingos cairá de novo na escravatura.

Velho Colono – A ordem será restabelecida na colónia de São Domingos e, com a ordem, a prosperidade.

Clairveaux – Mas por trás dessa ordem não estará escondida a escravatura?

Velho Colono – Chut! Há certas palavras que se não devem dizer... Mas não há dúvida de que isso será o fim do poder dos negros.

Clairveaux – Se os negros não tiverem o poder, será de novo a escravatura.

Velho Colono – Porte-se como um general francês, senhor.

Clairveaux – Eu nasci nesta ilha, senhor.

Velho Colono – De pai francês, não africano. Você é um mulato com sangue branco suficiente para compreender...

Clairveaux – Eu só compreendo uma coisa: a liberdade e a igualdade.

Velho Colono – Há palavras que com tempo e reflexão mudam de sentido.

Clairveaux – Para mim nunca hão-de mudar.

Christophe – Creio que sabe o que se passa, general.

Clairveaux – Aconteça o que acontecer, estarei sempre ao lado da liberdade e da igualdade.

Christophe – Bravo, general!

Dessalines – Toussaint confiou demais nos republicanos. Ele nunca foi verdadeiramente escravo: nunca foi chicoteado.

⁴ Toussaint - Louverture, nascido no Haiti em 1743 foi chefe dos revoltosos da ilha entre 1796 e 1802. Capturado pelo General Brunet, foi enviado para França, onde morreu (1803) na prisão do Forte de Joux. (N. T.)

Clairveaux – Os republicanos decretaram a abolição.

Dessalines – Pois decretarão de novo a escravatura, os filhos da puta!

Marmelade – As terras voltarão outra vez para a posse dos colonos, e as grilhetas aos nossos pulsos e tornozelos.

Limonade – Eu estava para comprar um barco. Mas preciso de estabilidade para me meter nesse negócio. Que é que você acha? As coisas estão assim tão mal?

(Toussaint entra pelo fundo. Os dois grupos rodeiam-no)

Velho Colono – Bom dia, general.

Toussaint – Bom dia.

Velho Colono – Aqui estão os papéis que prometi mostrar-vos. O governo decretou a restituição das terras e das plantações aos colonos. Vós que destes a paz a São Domingos, dai-lhe também a prosperidade.

Toussaint – Farei tudo que for possível.

Velho Colono – Os meus direitos são legítimos.

Mulato – Os nossos também. Ganhámos estas terras durante a guerra contra os ingleses.

Toussaint – Está bem. Toma nota.

(Um secretário branco recolhe os papéis e toma notas)

Christophe – Que diz das notícias que chegam de França?

Toussaint – Não se preocupem. A França sabe que derrotámos os ingleses.

Dessalines – A França de hoje não é a França de Robespierre e La Montagne. A França de hoje pode mandar um exército.

Toussaint – Não, não o hão-de fazer. Seria uma loucura. Amanhã tenho uma reunião com os emissários chegados de França e tudo se há-de arranjar.

Dessalines – Não se fie neles, general. São capazes de tudo.

Christophe – Irei consigo.

Toussaint – Não vale a pena.

Velho Colono – Cidadão general, viva a liberdade!...

(Toussaint sai. O pregoeiro volta à boca de cena)

Pregoeiro – “Em nome da França, o governador da colónia de São Domingos, cidadão general Toussaint Louverture, nomeia governador da província do Norte o general Henry Christophe, e das províncias do Sul e Oeste o general Dessalines”.

(Os dois grupos permanecem estáticos. Entretanto, o pregoeiro vai ao fundo, toca o tambor e volta à boca de cena)

“Napoleão Bonaparte, tendo tomado o poder em França, enviou uma expedição a São Domingos. O governador Toussaint Louverture foi feito prisioneiro e enviado para França.”
(O pregoeiro vai ao fundo e toca tambor. Os grupos ficam estáticos um momento; depois...)

Grupo da direita – Viva a Liberdade! Abaixo a tirania dos negros!

(Saem atrás do pregoeiro, ao ritmo do tambor)

Grupo da esquerda – Viva a liberdade! Viva a igualdade!

Dessalines – General Christophe, ide incendiar a cidade de Cap. Eu vou para as montanhas.

(para Marmelade) Dai-me a bandeira, general. Rasguemo-la assim: tiremos-lhe o branco.

Faremos aqui um Estado livre, um Estado negro e chamar-lhe-emos Haiti, como se chamava antes dos brancos chegarem. Viva o Estado negro e livre de Haiti.

Cena 4

(Do lado direito: Dessalines, Mister Martin, Limonade e Marmelade)

Mr. Martin – Bom dia, general.

Dessalines – Bom dia.

Mr. Martin – Tenho más notícias. O general Toussaint Louverture morreu na prisão de Fort-de-Joux, em França, a três mil pés de altitude. Não faz ideia, neste paraíso, o que é o inverno lá em cima. Foi por instruções pessoais de Napoleão Bonaparte que lhe reduziram a alimentação e a ração de água. *(tosse)* Desculpe, é a minha asma *(o escravo negro que o serve vaporiza-lhe a garganta)* Peço-lhe que guarde um minuto de silêncio à memória do insigne general Toussaint *(o negro vaporiza-lhe remédio)*.

Dessalines – Não podemos fazer calar os canhões um minuto que seja. Nós sabemos quem era o homem que morreu... e vocês, os ingleses, também o sabem. Vamos aos factos.

Mr. Martin – Você sabe quanto simpatizamos com a vossa causa. Fomos nós, os ingleses, quem primeiro falou de abolição...

Dessalines – Mas serão os últimos a aceitá-la. Também simpatizam muito com os vossos escravos da Jamaica?

Mr. Martin – *(para o criado)* Diz o que os escravos pensam da sua sorte na Jamaica.

Negro – Oh! very well, very well...

Dessalines – Poupe-me a essa estupidez e vamos a factos, Mr. Martin.

Mr. Martin – *(faz um gesto rápido e o negro vaporiza-lhe a garganta)* Bom, bom... nós queremos colaborar... a pólvora, as armas e as munições que pediram já cá estão.

Dessalines – *(para Limonade)* Tem aí o dinheiro?

Limonade – Sim, mas...

Mr. Martin – O dinheiro... mas não há pressa. Nós queremos colaborar... Derrotarão os franceses em pouco tempo, mas depois vão ter necessidade da protecção da Inglaterra.

Dessalines – Prefiro pagar a pronto. *(para Limonade)* General!

Limonade – Excelência, deixe-me negociar...

Mr. Martin – E eu trago-vos aquilo de que me havíeis encarregado. Envia-o Sua Majestade Britânica. *(O escravo traz um embrulho e abre-o)* Olhe para esta coroa e para este manto! *(Põe-lhe a coroa e o manto)*. Dar-vos-emos armas e vamos reabastecer-vos com a condição de liquidarem todos os republicanos franceses. Que não fique nenhum francês em São Domingos. Um imperador negro é um imperador negro. Viva o Imperador Dessalines!

Todos – Viva o Imperador!

(Do lado esquerdo, um grupo de negros assiste a um combate de galos. Ao fundo vê-se uma sentinela e mulheres que limpam armas e canhões, cantando suavemente a seguinte canção:)

Ao ataque, granadeiro,

o que morre está no seu posto.

Esquece a tua mãe,

esquece o teu pai.

Ao ataque, granadeiro,

o que morreu está no seu posto.

(O círculo anima-se com o combate de galos que termina brusbruscamente. O vencedor é aclamado. O general Capois-la-Mort levanta-o e, segundo o ritual, asperge-o (com a boca) com aguardente. No fim pega no galo morto e levanta-o).

Capois – Bateu-se como um valente. Desde o princípio do combate que tinha os olhos raiados de sangue; lutou como um desesperado, recorrendo a todos os golpes. Mas o outro foi-lhe direito à garganta, rasgando-lhe o papo com as garras. *(Levanta outra vez o galo morto)*. Isto é o exército francês. É cego! É constituído por soldados que fizeram a Revolução Francesa, por escravos brancos que se revoltaram contra os seus senhores. Tal exército sabia, então, aquilo por que lutava. Morta a Revolução; assassinada por um tal Bonaparte. E esses mesmos soldados são mandados para aqui restabelecer a escravatura. E então ficaram cegos como este galo, não sabendo já por que se batiam. Essa cegueira foi a nossa arma principal, bem melhor que os canhões. Agora façamos com este galo, saltemos-lhes à garganta e rebentemos-lhes o papo com as nossas garras...

(Os soldados cantam canções e pegam nas armas. As mulheres dão-lhes espingardas e munições)

(Centro da cena: entra o pregoeiro, guardado agora por dois soldados negros)

Pregoeiro – “O exército francês foi derrotado e o general Jean Jacques Dessalines coroou-se imperador do Haiti”⁵

(Vai ao fundo, tocando tambor. Entretanto, os dois grupos refizeram-se de cada lado da sala, constituídos de maneira diferente: À esquerda: Christophe, Clairveaux, Vastey; À direita: Marmelade, Limonade, César, Rouge. O pregoeiro volta, tocando tambor)

Pregoeiro – “Por ordem do imperador, todos os franceses do Haiti pagarão com a vida a traição da República e os massacres cometidos pelos generais Leclerc e Rochambeau”.⁶

(Volta ao fundo, batendo o tambor, cujo som se perde lentamente. Quando deixa de se ouvir, os grupos põem-se em movimento, dirigindo-se para o centro).

Christophe – É um crime estúpido!

Vastey – Pessoas que combateram conosco desde o princípio foram assassinadas.

Limonade – Sem isso não teríamos a protecção da Inglaterra.

Christophe – Nós não queremos a protecção da Inglaterra. Queremos ser respeitados como um país civilizado.

Limonade – O comércio com a Inglaterra é-nos indispensável!

Christophe – Tanto é indispensável a nós como à Inglaterra.

Clairveaux – As ideias de Toussaint foram calcadas.

Christophe – Nós temos necessidade da ciência e da técnica dos brancos. Temos de refazer a nossa economia, de levantar muralhas até aos céus para nos defendermos. E, todavia, semeamos o caos com crimes absurdos. General César! *(para todos)* Aqui está o general César. Não o conhecem porque ele se bateu no Sul ao lado dos mulatos. Mas abraçou resolutamente a nossa causa. General Rouge! Este conhecem-no. Primeiro, conspirou contra o governador francês, depois contra Toussaint. Toussaint perdoou-lhe a vida. Creio que nos poderá vir a ser útil... Eu vou ao palácio. Se precisarem de mim, procurem-me lá.

(sai).

⁵ Jean-Jacques Dessalines, nascido na Guiné (1758) e trazido escravo para o Haiti, derrotou os franceses e, expulsando da ilha o Governador Rochambeau proclamou-se imperador do Haiti (1804), sendo assassinado por rivais em 1806. (N. T.)

⁶ Leclerc e Rochambeau, generais-comandantes da expedição punitiva francesa ao Haiti. Leclerc, todavia, morreria aí com febre amarela. Rochambeau regressa a França, terminada a expedição que ficou célebre pelos massacres violentos a que recorreu. Donatieu Rochambeau, filho deste, é feito Governador do Haiti. Donatieu Rochambeau seria expulso do Haiti pela revolta vitoriosa de Jean-Jacques Dessalines. (N. T.)

Clairveaux – Eu também vou. O simples nome de imperador me repugna. A vingança e a tirania andam sempre lado a lado.

(sai).

César – Bom, receio que tenhamos de agir depressa, antes que seja tarde demais. Os mulatos tornam-se cada dia mais fortes e há muitos entre eles que são escravagistas. Vejamos: quem é por Christophe? Todos? *(Todos se mostram mais ou menos de acordo)*. Ide então, general Rouge.

(Dá a Rouge uma bolsa, Rouge olha, conta e retira-se para um canto, escondido pelo capote. Os grupos refazem-se de novo de cada um dos lados. À esquerda: Christophe, Limonade, Marmelade e Vastey. À direita: Clairveaux, Florez e o Mulato. Dessalines entra sem ver Rouge. Um criado branco segue-o, levando um cofre, um espelho sem vidro e um manequim de Napoleão vestido de imperador. Põe o espelho à frente de Dessalines e o manequim atrás do espelho).

Christophe – Já escolhi o lugar para construir uma grande fortaleza. Lá ao fundo, vêm? No monte La Ferrière, o mais alto possível.

Mulato – É preciso acabar com este bruto.

Clairveaux – É um soldado da Revolução.

Dessalines – A minha casaca! *(olha através do espelho para o manequim e compõe a casaca)*.

Criado – Sim, sire.

Limonade – Como vai conseguir levar para lá todo o material? É muito alto...

Christophe – Como vencemos os ingleses e os espanhóis? Como conseguimos derrotar Napoleão?

Florez – É preciso acabar com estes escravos que nem sabem falar francês.

Clairveaux – A união é a única hipótese de salvação.

Dessalines – O meu bicórnio!

Criado – Sim, sire!

Vastey – E tu crês que ainda podemos pedir mais sacrifícios ao povo?

Christophe – E se os não pedimos ao povo, a quem os vamos pedir?

Mulato – General, eu compreendo a união como um governo civilizado, não com um governo de orangotangos.

Clairveaux – Os escravagistas eram pessoas civilizadas, mas foram os orangotangos que se bateram pela liberdade. E eu bati-me com eles.

Dessalines – As minhas condecorações!

Criado – Sim, sire!

Marmelade – Se você governasse, general, a quem daria a terra?

Christophe – Ao Estado!

Marmelade – A que Estado? E o que é o Estado?

Dessalines – (*gritando*) As minhas luvas!

Criado – Sim, sire.

Florez – Isto não é um país! (*suspirando*) Ah! a França...

Christophe – O Estado, como disse um rei francês, sou eu!

(*Rouge dispara sobre Dessalines, que cai de joelhos*).

Dessalines – (*para o manequim*) Maldito! (*avança para o manequim e fá-lo cair sobre si*).

Criado – Sim, sire.

ACTO III

Cena 1

(Florez, mestre de cerimónias. Em Sans-Sousi. Christophe, Marmelade, Lmonade, Clairveaux e Padre Hilário).

Florez – Aqui será a sala de recepções. Acolá fica um grande retrato de Sua Majestade, executado pelo melhor retratista inglês.

Christophe – Eu ainda não sou “Sua Majestade”, Florez...⁷

Florez – Mas hás-de sê-lo... Que mundo este!... Lembra-se do Hotel de La Couronne?

Christophe – Lembro.

Florez – Embora este país me desagrade... Sim, confesso, desagrada-me, mas devo reconhecer que no Haiti não temos tempo para nos aborrecermos. Passam-se aqui tantas coisas! E com tal rapidez!...

Christophe – Naturalmente preferirias Paris...

Florez – *(com um suspiro)* Ah! Paris!...

Christophe – Mas ficarás aqui. Temos necessidade de pessoas como tu. Organizarás as representações teatrais e serás o meu mestre de cerimónias. Não te hás-de aborrecer, Florez.

(entra Clairveaux)

Clairveaux – General, acabo de ser posto ao corrente da vossa decisão. Decidiste romper com a Assembleia Nacional e coroar-vos rei do Haiti?

Christophe – Exactamente, Clairveaux.

Clairveaux – E as ideias pelas quais combatemos? As ideias de Toussaint, general? As que ele nos lia nos livros do Abade Raynal. Aliás ele ensinou-nos a gritar “viva o rei”, quando é necessário.

Clairveaux – Uma vez independentes já não é necessário.

Christophe – A independência legou-nos um país arruinado, um deserto carbonizado. Não, ainda não haverá liberdade, Clairveaux. Haverá uma mão de ferro para reconstruir a indústria,

⁷ Henry Christophe, (1767-1820), nascido nas Antilhas inglesas foi vendido em Haiti, como escravo. Participando activamente na luta pela independência, governou o Haiti, com o título de rei, de 1811 a 1820. (N. T.)

para levantar fortalezas e cidadelas para desafiar todos os colonialistas. Vastey, lê a carta que me mandou Luís XVIII, rei de França.

Vastey – Leio o último parágrafo: “Porque você tem um raciocínio claro e um espírito excessivamente desperto para não estar satisfeito em servir como grande senhor e general da augusta dinastia de Bourbon que aprovou à Providência conservar no trono da nossa França bem amada, não duvidamos que preferirá ser um ilustre servidor do soberano governo francês a continuar no cargo de chefe de um punhado de escravos rebeldes...”

Christophe – Que tens a dizer agora?

Clairveaux – Se a França recua é razão para nós recuarmos também?

Christophe – Não, nós devemos andar para a frente. Temos de produzir mais açúcar e mais café do que no tempo da colônia. Temos de ser invencíveis na terra e no mar...

Clairveaux – Então estas condecorações ganhas na luta por um ideal são inúteis!

Christophe – (*lançando-se sobre ele*) Se pensas que são inúteis, deita-as fora! (*arranca-lhas*)

– Senhores, o general Clairveaux, do exército negro, está morto. General, está preso!

(*Clairveaux é levado por César*) Florez, esta noite ensaiaremos a cerimônia da minha coroação no alto do monte La Ferrière. Prepara tudo.

Florez – Sim, sire.

Cena 2

*Monte La Ferrière, em frente da fortaleza em construção*⁸

Christophe – Barré, o nosso arquitecto negro, é um génio, Vastey... Discreto, silencioso... Está a caminho de fazer uma obra prima. E não discute a liberdade: constrói muros para a defender!

Vastey – Com isto também se constrói a liberdade, general.

Christophe – O que é?

Vastey – As leis que me mandaste preparar. A terra será distribuída pelos camponeses e vamos lançar as bases de uma grande indústria... Os ingleses vender-nos-ão máquinas...

Christophe – Mais tarde, Vastey. Por agora todo o nosso esforço se deve orientar para a produção de açúcar e café e na construção de meios de defesa.

⁸ La Ferrière, Sans-Sonsi, Deste palácio restam apenas ruínas. A Fortaleza de La Ferrière, segundo Alejo Carpentier (cpr. “Literatura e Consciência Política na América Latina”, pág. 112, ed. Publicações D. Quixote) existia ainda intacta em 1943. (N. T.)

Vastey – O plano das construções é vasto... Se queres pedir tamanho esforço ao povo, é preciso dar-lhe qualquer coisa em troca.

Christophe – Escolas. Escolas onde se explique que é necessário fundar um grande Estado negro.

Vastey – As explicações não chegam, general...

Christophe – Têm que chegar. É preciso que eles compreendam! Além disso, as medidas que propões iriam assustar os meus generais, os ingleses e os franceses.

Vastey – É preciso escolher com quem queres construir tudo isso...

Christophe – Com todos, Vastey, com todos...

Vastey – E quem será proprietário da terra, general?

Christophe – O Estado, Vastey, e os meus generais administrá-la-ão com contratos... maleáveis... arditosos...

Vastey – Mas então porque me mandaste elaborar todos estes planos?

Christophe – Para os ter preparados. Talvez mais tarde... Para já, só podemos fazer promessas...

(entra Florez)

Florez – *(sem fôlego)* Ouf! É terrível, é muito alto, sire... É preciso deixar os cavalos lá em baixo e chegamos aqui com a língua de fora e os olhos desorbitados.

Christophe – Mas aqui ninguém verá o nosso ensaio. Está tudo pronto?

Florez – Tudo, sire. Para começar, criará a Ordem Real e Militar de Saint Henry (*lê*): “Henry, pela graça de Deus e pela lei constitucional do Estado, Rei do Haiti, soberano da ilha da Vaca, da Torta, da Gonava e de todas as ilhas adjacentes, vencedor da tirania e primeiro monarca coroado do Novo Mundo cria e institui a Ordem Real e Militar de Saint Henry e nomeia os seus generais negros nobres e cavaleiros”. Tal qual como em França.

Christophe – Perfeito!

(Entram Marmelade e Limonade com o Padre. Este traz uma coroa e um manto de circo)

Padre – *(para Florez)* Está um calor horrível. Foi tudo o que encontrei na tenda de um saltimbanco que acaba de chegar de França.

Florez – Serve, isto é só um ensaio *(olha para os apetrechos)*. Um ceptro de palhaço... Ah! Ah!

Christophe – Que se passa?

Florez – Nada, sire. Está... tudo em ordem.

Marmelade – Aqui trabalha-se, hein? As paredes estão quase acabadas.

Christophe – E ainda trabalharemos mais quando nos organizarmos melhor. Reparem, lá em baixo: toda a contra-encosta foi talhada como se fosse um cogumelo. Aí ficarão as cisternas, os celeiros, as cavalariças. Aqui será o nosso quartel general. Lá em cima, a sua capela, padre, e os salões de recepção. Além, a torre de menagem e, ao lado, a torre norte. Será uma das maravilhas do mundo. Poderemos albergar quinze mil homens bem fornecidos e capazes de resistir durante anos a qualquer exército estrangeiro.

Marmelade – E os canhões?

Christophe – Duzentos canhões, lá em cima nas torres e nas fortificações circundantes. As potências europeias olhar-nos-ão com respeito. Ficarão espantadas com aquilo de que são capazes de fazer os antigos escravos.

Limonade – E como chegarão os canhões lá acima?

Christophe – Depois verão. Vamos, Florez. Ensaieiros.

(Florez traz um tamborete e duas cadeiras douradas e forradas de veludo vermelho. Bate as mãos. Uma rapariga entra, trazendo nas mãos um coxim vermelho com uma chave dourada)

Florez – É a cena da vossa entrada na cidade de Cap.

Rapariga – *(ajoelhando, recita com voz de colegial)* Ilustre general Christophe, do exército de libertação do Haiti, eu, a cidade de Cap, chamada a partir de agora Cap-Henry, prosterno-me aos vossos augustos pés e entrego-vos as chaves das minhas portas...

Florez – Muito bem! Sempre acabaste por aprender! Sabes o resto?

Rapariga – Sei. *(Rápido)*: Nesta cidade foste vendido como escravo, há trinta e dois...

Florez – Está bem, chega...

Rapariga – *(triste)* ...anos...

Florez – Chega. Podes sair. *(ela sai)*. Agora, a chegada à catedral.

(O padre põe a mitra e segura a cruz. Christophe sai da cadeira e ajoelha-se à frente do Padre)

Christophe – Ainda não decorei a oração. Não tive tempo...

Florez – Não faz mal. Rezará mentalmente, sire.

(Limonade e Marmelade rodeiam Christophe)

Padre – Te Deum laudamus.

Florez – Te Dominum confitemur.

Padre – Te aeternum patrem...

Florez – Et caetera... Em seguida, a Santa Unção. Por aqui, padre. Agora é no palácio.

Christophe – Onde?

Florez – Em Sans-Souci. Vamos *(correm para o outro lado da cena)*.

Padre – Eu te unjo com os santos óleos...

Florez – Et caetera... Agora as vestes reais... A camisa, a túnica (*mima*) e o manto real (*põe-lho*).

Padre – (*mimando a colocação do anel*): Tomai o anel, símbolo da Santa Fé e da firmeza do reino...

Florez – Perfeito. Agora a invocação dos doze pares de França como nas cerimónias da coroação, em Reims. Que faremos em lugar disso?

Christophe – Vastey pensou nisso.

Vastey – Como não temos pares, invocaremos doze generais negros. Por exemplo: nobre general Toussaint Louverture, sêde presente neste acto; nobre general Jean-François, sêde presente neste acto; nobre general Capois-la-Mort...

Florez – Et caetera... A coroação! Todos seguram a coroa, assim...

Padre – Que Deus te coroe de glória, de justiça, de honra...

Florez – Já está! Viva o rei, para sempre!

Todos – Viva o Rei, para sempre!

Cena 3

(*No alfaiate do palácio*)

Alfaiate – Vire-se, senhor Duque.

Marmelade – Soa bem, não? Senhor Duque!...

Limonade – Gostava do colarinho um pouco mais subido... Não sei se...

Alfaiate – Os colarinhos desceram este ano, senhor conde. É a moda Restauração.

Marmelade – (*indo ao espelho*) Senhor Duque de Marmelade!... É o meu título, Mr. Martin. Lembra-se da última vez que nos encontramos?

Mr. Martin – Foi com o imperador Dessalines, que repouse em paz!

Limonade – Deve estar no inferno a conspirar contra o diabo. A rendilha não pode ser mais comprida?

Alfaiate – É o estilo Luís XVIII, senhor conde de Limonade.

Limonade – Ah! é? Então está muito bem assim.

Marmelade – Ouf! Esta peruca é terrivelmente quente...

Alfaiate – Procurei escolhê-la o mais leve possível.

Limonade – Não duvido.

Mr. Martin – É um alfaiate inglês!

Limonade – Que diz às minhas propostas?

Mr. Martin – Aceito-as.

Limonade – Todas? A taxa do nosso açúcar será superior à da Índia?

Mr. Martin – Em troca de todas as importações de que lhe falei...

Limonade – Naturalmente... Não tem uma peruca mais loura?

Alfaiate – Experimente aquela ali.

Marmelade – Os franceses não se resignam a perder esta colónia. Não acha que eles tentarão aproveitar-se de um levantamento contra Cristophe?

Mr. Martin – Vocês terão toda a protecção da Inglaterra... Mas aceitem o nosso novo processo de refinação do açúcar. É excelente.

Marmelade – Porque é que Christophe não o aceita?

Mr. Martin – Ele quer que tudo se produza na ilha, mas isso é impossível.

Marmelade – Tanto quanto percebi, a Inglaterra é uma ilha, não é?

Alfaiate -A Inglaterra é a Inglaterra, senhor!

Mr. Martin – Ele quer dizer que temos séculos de experiência. Têm algum apoio para o levantamento?

Marmelade – As minhas tropas estão prontas. Aguardo só que o general Paul Roman, príncipe de Limbé, me dê garantias.

Limonade – Diga o que disser a casaca está curta.

Alfaiate – As casacas subiram este ano.

Limonade – Ao que parece, este é o ano das grandes transformações!

Alfaiate – Sem dúvida, senhor. (*olha-os*) Os acontecimentos no mundo foram extraordinários!

Marmelade – Mas que fique bem claro que, se o rei cair, eu continuarei a ser o duque de Marmelade!

Limonade – E eu o conde de Limonade!

Marmelade – O príncipe de Limbé não é louco. Prometeu a terra aos generais. Nada de administração estadual das terras.

Mr. Martin – É lógico. Foi o que fizeram há séculos os reis da Inglaterra e da França.

Marmelade– Era isso que eu pensava. Muito bem, Mr. Martin, então estamos de acordo.

Alfaiate – Permitam-me, senhores (*entrega-lhes a conta*).

Marmelade – O que é?

Alfaiate – Está em francês.

Marmelade – *(entregando-lhe o papel)* – Está bem, mas o que é?

Limonade – Permita-me. *(Pega na conta)* Mas é enorme!

Alfaiate – Preço inglês, senhor.

Limonade – Está... está bem... As contas devem ter aumentado este ano. Vamos.

Marmelade – Deus vos guarde, mr. Martin.

Limonade – Até breve.

Mr. Martin – Boas noites, senhores.

Alfaiate – Brr! Cheiram mal!

Mr. Marin – É o que têm de pior!...

Cena 4

(No monte La Ferrière. Vêm-se já as paredes do castelo. Uma fila de trabalhadores arrasta um enorme canhão e outra fila passa tijolos de mão em mão. Vêm-se velhos e mulheres entre os trabalhadores e aguadeiras dão-lhes de beber. Cantam.)

Cantor – Avança, negro, dobra a espinha.

Coro – Yé, yé, oh, yé, yé.

Cantor – Não há tempo para respirar.

Coro – Yé, yé, oh, yé, yé.

Cantor – Livre hás-de dobrar espinha

Coro – Yé, yé, oh, yé, yé.

Cantor – como a dobraste quando eras escravo.

Coro – Yé, yé, oh, yé, yé.

Cantor – A pesada cadeia foi quebrada.

Coro – Yé, yé, oh, yé, yé.

Cantor – Mas ficaram os bocados.

Coro – Yé, yé, oh, yé, yé.

Cantor – E cada um de nós recebeu

Coro – Yé, yé, oh, yé, yé.

Cantor – Para o prender, um anel

(Entra Christophe com César e Vastey)

Christophe – Para a frente, irmãos. O mundo inteiro tem os olhos postos nos antigos escravos trazidos da África a construir a primeira nação de raça negra, um país igual ao dos brancos.

Vastey – Isto assemelha-se demasiado à escravatura.

Christophe – Cala-te.

César – Em Port-de-Paix, Gonaives e no palácio de Sans-Souci trabalha-se no mesmo ritmo.

Christophe – É preciso acelerar o ritmo... Mais rápido, tambores.

Cantor – A pesada cadeia foi quebrada.

Coro – Yé, yé, oh, yé, yé.

Christophe – Sim, sim, a pesada cadeia foi quebrada e estes canhões impedirão que ela se solde outra vez.

Cantor – mas ficaram os anéis

Coro – Yé, yé, oh, yé, yé.

Cantor – continuamos presos.

Coro – Yé, yé, oh, yé, yé.

Christophe – Que cantam eles?

Vastey – Não ouves?

César – Calai-vos! Trabalhai em silêncio.

Christophe – Mais depressa esses tambores. A História não espera, o mundo tem os olhos postos em nós... Vou dar-vos uma ajuda! Anda, Vastey.

(Tira o capote e o bicórnio e ajuda a puxar. Vastey e César imitam-no)

Para a frente, para a frente. Já está quase!

(Na outra fila, um homem escorrega e ajudam-no a levantar. Christophe corre para ele)

Que é que tens tu? Coragem! É preciso fazer muralhas até ao céu. Em pé! Ninguém tem o direito de cair, ninguém pode ficar para trás.

(Agarra numa vara e chicoteia o homem)

Em pé! Em pé, negro!

Um trabalhador – Está morto, Majestade!

Christophe – *(endireitando-se)* Bem, então deixem-no. Vamos, Vastey.

(saem)

Cena 5

(Palácio de Sans-Souci. Em frente do rei, da rainha e de Mr. Martin, Florez representa uma farsa, utilizando como actores: Marmelade, Limonade, e outros nobres, o padre e pessoas do povo. Já estão todos em cena quando Florez entra com as máscaras do Rei Violento e do Rei Clemente. O padre entra com o manto real e o ceptro de circo. De um lado estão Marmelade,

Limonade, etc., disfarçados de nobres extravagantes de uma côrte de fantasia: um bobo e uma grande dama, dois sábios com livros enormes. Do outro lado, o povo esfarrapado, coberto de chagas, etc....)

Padre – Eis a farsa do rei Violento e do rei Clemente.

Isto passou-se há muitos anos numa terra distante.

(Florez põe a máscara do rei Clemente)

Eis o rei Clemente I

Era um rei de bondade

que aos súbditos dava

tudo o que tinha.

Cantor do povo – Um rei perfeito

o nosso bom rei.

Não queremos outro rei

viva Clemente I.

(O povo mima esses sentimentos ao ritmo dos tambores)

Bobo – *(para a côrte)* É um rei fraco

Corrompido pela bondade

acabará por nos arruinar.

Não o queremos para reinar!

O rei Clemente

não pode ser daqui para a frente

o nosso rei!

(A côrte mima ao som dum realejo. Do grupo do povo sai uma velha esfarrapada com um cesto)

Velha – Oh! nobres senhores meus

falar não serve de nada

e vós, plebeus, ó plebeus mal cheirosos

fechai-me essas bocas

que já não temos nada

nem uma migalha de pão.

Mas eu peço-vos,

nobres e plebeus,

que seja rainha, a carne

(mostra-a)

que seja rei, o peixe *(mostra-o)*

e viva a rainha bem grelhada

e viva o rei bem seco e fumado!

Padre – Vai para o teu lugar, velha feiticeira! Respeita a Ordem e a Dignidade! Se tens queixas a fazer, dirige-as por escrito ao Ministro das Queixas! *(a velha volta para o seu lugar)*. O rei decidiu ouvir a côrte. Quis fazer uma experiência e converter-se num rei enérgico.

(Florez põe a máscara do rei Violento, acompanhado por tambores. Mima o gesto de bater no povo com o ceptro)

Homem do povo – Ai! Ai!

Mas que fiz eu?

Capturado em África

vendido na América,

porquê? Que fiz eu?

Coro do povo – Comeste peixe seco!

Bobo – Este será o nosso rei,

porque é um verdadeiro rei!

Não queremos outro rei, Viva Violento I.

Cantor – Este não é o nosso rei;

não é um pai para nós

como era o rei Clemente

Venha já o nosso bom rei!

(O mesmo jogo do povo e da côrte para os últimos versos)

Padre – O rei ficou pensativo e pesaroso... Foi consultar os sábios...

(Os sábios não encontram solução para o problema. A velha mostra de novo a carne e o peixe)

Velha – Olha para o livro, rei!

O livro vermelho da carne,

o livro branco do peixe!

Homem do povo – Vem ler aqui, rei!

vem ler no meu corpo

o que me escreveu com fogo
quem me vendeu como escravo.

Velha – ó rei, anda ler,
Recomendo-te o livro vermelho

Coro do povo – da carne!

Velha – Ó rei, anda ler,
recomendo-te o livro branco

Coro do povo – do peixe!

Padre – E ninguém conseguia resolver o problema. De repente, o rei teve uma ideia. Ser os dois reis ao mesmo tempo. Misturar Clemente I e Violento I para ser Clemente-Violento e Violento-Clemente.

(Florez põe as duas máscaras. A de Clemente do lado do povo, a de Violento do lado da côrte)

Cantor – Vêde! Encontrámos, de novo
o nosso bom rei!
Não queremos outro rei,
viva Clemente I.

Bobo – O nosso rei é outra vez o mesmo
é sempre severo e firme.
Nós não queremos outro rei,
viva Violento I.

Cantor – *(tentando ver a outra cara do rei)*
Nós pensámos que o tínhamos encontrado
mas o nosso rei já não é o mesmo.
Qualquer coisa mudou nele
que nos repugna.

Coro do povo – Qualquer coisa mudou nele
que nos repugna!

Bobo – *(mesmo jogo)*
Está sempre no seu posto
o nosso rei Violento I
mas qualquer coisa mudou nele
que nos desgosta.

Coro da côrte – Qualquer coisa mudou nele

que nos desgosta.

Cantor – Porque não havemos de levar

o nosso bom rei?

Vamos separar-lhe

o que tem de bom

do que tem de mau

(o povo puxa de um lado)

Bobo – Porque não havemos de levar

o nosso bom rei?

Vamos separar-lhe

o que tem de bom

do que tem de mau

(a côrte puxa do outro lado)

Padre – E puxaram, puxaram, cada um para o seu lado, cada vez com mais força. *(Os*

tambores marcam a tensão).

Não façam isso, meus filhos. Ides perder o vosso rei. Cuidado, meus filhos, não sacrifiquem o vosso rei.

Cantor – Eu quero o meu!

Bobo – Eu quero o meu!

(O rei parte-se em dois e cada grupo fica com uma metade do rei)

Padre – Tinha-vos prevenido! Se não ouvem a voz da razão, como querem ser felizes?

Mr. Martin – Tem muita graça... é muito subtil, bravo, Florez!

Vastey – Conseguiu o que pretendia!

Christophe – Tem muita graça, Florez. Demasiada... para os meus negros grosseirões.

Precisamos de coisas mais construtivas. Estamos a construir um grande país onde só havia escravos e tu não sabes compreender esse esforço... Perdes-te com subtilezas... Não haverá representações públicas e daqui para diante procura fazer coisas mais... construtivas. Vamos.

ACTO IV

Cena 1

(Palácio de Sans-Souci. Christophe, César, Vastey e o Padre)

César – Sire, as notícias são cada vez mais graves. O duque de Marmelade revoltou-se em Saint-Marc, o príncipe de Limbé mobilizou o oitavo regimento em Plaisance. Um procura a ajuda da República do Sul e, naturalmente, Pétion aceitará. O outro procura ajuda nos espanhóis.

Christophe – São trinta mil de um lado e quarenta mil do outro. E que fazem o 5º e o 6º regimentos?

César – Até agora não se sabe nada. Mandei estafetas.

Christophe – E o povo de Cap e os camponeses?

César – Mantêm-se fiéis a Vossa Majestade.

Vastey – Ainda temos tempo de...

Christophe – É altura de atacar. Os mapas? Podemos isolá-los e empurrá-los para o Norte.

César – Não é tudo. Esta manhã mandei prender o arcebispo. Também está com os conspiradores.

Christophe – Que apodreça na prisão. Padre Hilaire, nomeio-te arcebispo do Haiti.

Padre – Protector noster aspice Deus...

Christophe – Amem, amem, senhores conspiradores amem; senhor secretário, amem; povo de... *(dobra-se em dois, sobre a mesa)*.

César – Sire!

Vastey – Henry!

Christophe – Não é nada, não é nada.

Vastey – O médico tinha-te prevenido...

Christophe – *(endireitando-se)* Não é nada... já passou. Tragam-me os mapas. Continuamos no meu quarto.

(ajudam-no a sair)

Cena 2

(No campo dos rebeldes. Soldados deitados a repousar. Ao fundo, a silhueta de Marmelade que faz um discurso. No primeiro plano, camponeses – homens e mulheres – escutam sentados.)

Uma velha – Que diz ele?

Um velho – Sempre a mesma coisa. Viva o rei! Viva a República! Uns sobem outros descem... Nós ficamos sempre por baixo.

Uma velha – Em África como era?

Um velho – Não sei, nasci aqui.

Outra velha – Estás pronto? Os corpos devem estar a chegar. Aí vem um...

Um homem – Os mortos são sempre dos nossos...

(Ouve-se o “REL”, grito penetrante e ritmado pelos tambores que anuncia a morte no Haiti. Entra um morto numa padiola. A tia e a mulher do morto fazem café e servem-no, lamentando-se)

A Tia – Oh! Délivrance, meu doce sobrinho. Dei cinco filhos à guerra e agora vai-me o único sobrinho que restava!

Todos – Oh! oh! ohhh!

A tia – Aqui te deixo comida, Délivrance Negele, e a tua “totuma” de rum e a cabaça de mel, para que lá em baixo possas comer e beber um pouco...

Todos – Oh! oh! ohhh!

Um velho – Sobrinho Délivrance, corto-te uma mecha de cabelo e meto-a neste vazo de terra cozida, para que a tua alma seja livre e possa voltar para a África-Guiné que abandonámos acorrentados.

Todos – Oh! oh! ohhh!

A mulher – Deixo-te uma lâmpada acesa, Délivrance, para que saibas que homem algum jamais se deitará sobre mim, meu Délivrance bem amado. Assim como vivi feliz, debaixo do teu corpo, assim hei-de matar a sede na tua recordação. Oh! Délivrance Négélé, homem da cabeça aos pés!

Todos – Oh! oh! ohhh!

Um velho – Guêdê, deus dos mortos, grande rei das cinzas

Todos – Oh! Guêdê!

Velho – Faz da podridão semente

Todos – Oh! Guêdê!

Velho – Que a minha voz ecoe

na tua caveira morta

Todos – Oh! Guêdê!

Velho – Deus seiva, deus essência,

deus esqueleto, deus cinza.

Todos – Oh! Guêdê!

Velho – Deus de tudo o que morre

deus de tudo o que germina

Todos – Oh! Guêdê!

Velho – Guêdê, pai, vaudou, guêdê

Todos – Oh! Guêdê!

Velho – Origem da vida, semente,

útero bendito...

Todos – Oh! Guêdê!

Velho – Guêdê, ó pai vaudou!

Todos – Oh! Guêdê!

Cena 3

(Fortaleza La Ferrière. Christophe está sentado numa cadeira, com a cabeça apoiada nas mãos.)

Vastey – Adormeceu. Este frio da madrugada atravessa-nos até aos ossos. Maldita fortaleza vazia, parece um cemitério. Eu compreendo que nos era necessário um regime forte, compreendo mesmo que tínhamos necessidade de um rei... Sei que temos necessidade das tuas qualidades e dos teus defeitos para sairmos da lama... Mas não me deste atenção. Só o povo te podia apoiar, mas o povo está cansado...

César – *(saindo da sombra)* O rei não anda bem, Vastey.

Vastey – Eu sei.

César – E ficará ainda pior quando souber que os trabalhadores desertaram da forta-

Vastey – Também sei disso.

César – Não terá muito mais tempo, Vastey.

Vastey – Não teremos muito mais tempo, César.

César – Não quis que eu fosse combater os rebeldes... Que acha que isso significa? Muita confiança ou muito pouca?

Vastey – No seu lugar, teria feito o mesmo.

César – Que quer dizer? Explique-se.

Vastey – Nada, a não ser o que já disse.

Christophe – Que se passa? Porque gritam?

César – Sire, o senhor Vastey...

Christophe – Cala-te. Tens tempo para ladrar. Que horas são? Porque me deixaste adormecer, Vastey?

Vastey – Há tanto tempo que não dormias...

Christophe – Sabes o que sonhei? Uma coisa ao mesmo tempo fantástica e ridícula. Eu estava mergulhado no cimento da fortaleza, tinha todo o corpo enterrado no cimento... só a cabeça de fora... E então vi dirigirem-se para mim milhares e milhares de monstros que me queriam matar. Estavam armados e gritavam enquanto subiam a encosta. Eu não me podia mexer...

Os feiticeiros e os “bokors” que vivem entre os camponeses dizem que os sonhos são mais reais que a realidade... Que é que pensas disso?

Vastey – Superstições.

Christophe – Que é isto? Porquê este silêncio? Ninguém trabalha na fortaleza?

Vastey – Todos os trabalhadores partiram. Puseram-se a andar...

Christophe – César!

César – Dei ordem aos guardas para disparar, mas eles recusaram-se.

Christophe – De modo que enquanto eu dormia vós deixais...

Vastey – Isto não podia continuar...

Christophe – Mas a rebelião sim, ela pode continuar.

Vastey – Não a conseguirás vencer com a tirania.

Christophe – Tirania, Vastey?!

Vastey – Sim, é assim que se chama o teu modo de governar: tirania! Onde estão os princípios de Toussaint?

Christophe – Enterrados em França, Vastey. Ele nunca acreditou que os republicanos estabeleceriam a escravatura e pagou com a vida a sua ingenuidade.

Vastey – Talvez ele tivesse previsto tudo isto, embora confusamente. Dessalines e a sua vingança cega, tu e a tua tirania...

Christophe – César... o senhor Vastey divaga perigosamente. Prende-o!

(César bate as mãos e dois soldados saem da sombra, prendem Vastey e levam-no)

Vem, César, deita-te aos meus pés. Hoje não te deixei uivar muto, hein?

César – Mas que faria Vossa Majestade sem este cão fiel e vigilante?

Christophe – Tu és o meu cão. Um lobo para os meus inimigos, um bom animal para o teu dono... César... Eu não estou bem... Quero ouvir-te uivar... Ladra, ladra! Uiva!

César – Ouauuuuuu...

(Christophe ri brutalmente, dobra-se em dois e cai de joelhos).

César – Sire!

Cena 4

(Quarto de Christophe, em Sans-Souci. Dois soldados trazem Vastey)

César – O rei insistiu muito em vos ver, senhor Vastey.

Vastey – Como está ele, César?

César – Sempre na mesma.

Vastey – Que dizem os médicos?

César – Não lhe dão nenhuma esperança.

Vaste – Quem é aquele?

César – Um “bokor”, um feiticeiro das montanhas...

Vastey – Isto é absurdo!

César – Ele quer experimentar tudo... Nos seus delírios chama por Toussaint... diz que se ele estivesse aqui o poderia curar com as suas ervas.

Vastey – Que dizem os oficiais e os soldados que lhe são fiéis?

César – Só lhe resta a sua fiel guarda daomey. Sabem que ele está doente, mas não sabem que está paralítico, que nunca mais sairá da cama. Por outro lado, a morte de Pétion deu-nos um pouco de esperança. Os rebeldes não chegaram a acordo com Boyer, o seu sucessor... Você poderia explicar-lhe a verdadeira situação.

Vastey – Para quê?

César – Para ele se pôr a salvo. Ainda é tempo. Há um barco inglês que o espera...

Vastey – Ele nunca abandonaria o Haiti...

César – Sim, eu sei... Ele ouve trabalhar na fortaleza, ouve o clamor dos que disparam os canhões, ouve ranger os troncos das árvores debaixo dos pedregulhos.

Voz de Christophe – César!

César – Faz-se transportar por todo o palácio numa padiola. Não suporta estar quieto. Ei-lo.

(Christophe aparece deitado numa padiola transportada por dois soldados).

Christophe – Vastey

(Faz um esforço violento e cai da padiola. Afastando César e os soldados que o querem ajudar, ajoelha-se aos pés de Vastey).

Vastey – Henry!...

Christophe – Tu sabias que eu estava doente, parálítico e não vieste... Porque não vinhas?

Estava sozinho, sem amigos e a apodrecer como um velho tronco de árvore...

Vastey – Ah! meu grande rei, meu pequeno rei, Christophe!... Pobre grande louco!... Pequeno homem que foi quase um monstro...

Christophe – Agora ficarás comigo, Vastey, a rainha deve partir... Organizaremos a defesa, acabaremos La Ferrière...

(Todos o ajudam a subir para a padiola)

Vastey – Tu nunca queres ver a verdade...

Christophe – Mas onde está essa maldita verdade, Vastey? Sabes o que podemos fazer? Onde estão os planos das reformas que preparaste?

Vastey – Já não sei...

Christophe – Então para que diabo me serve ter um secretário? Vamos distribuir a terra... rodear-me-ei de camponeses, farei à minha volta uma muralha de enxadas, de picaretas e de forquilhas...

Vastey – Bem, vou procurar esses papéis...

César – As tropas rebeldes cercam-nos, essa é a realidade.

Christophe – Cala-te, cão. Tu construístes à minha volta um círculo de ódio. Um círculo de fogo que alimentaste pouco a pouco, fazendo-me crer que acendias velas a um deus. Vai-te! Vai-te daqui! *(César sai)* Se ao menos eu pudesse montar a cavalo... Diz-me, Vastey, não poderemos nunca fazer um grande país negro?...

Vastey – Podemos. Mas não com Marmelades e Limonades...

Christophe – Com quem, então?

Vastey – Com os cortadores da cana de açúcar, com os trabalhadores das plantações, com os operários...

(ouvem-se gritos lá fora)

Voz – Viva a República! Abaixo a tirania!

Vastey – Levem-no para o quarto da rainha.

Christophe – Levem-me lá para fora! Hei-de mostrar-lhes...

(levam-no)

Vastey – *(olhando na parede o brasão e o retrato de Christophe)* O brasão do Haiti... e o rei!... E se tudo isto não passasse de um pesadelo?

PANO

EPÍLOGO

(Como para o prólogo, algumas personagens avançam para a ribalta, para dar explicações.

São Vastey, Houngan e um cantor)

Vastey – O rei Christophe suicidou-se com uma bala de prata na cabeça: estava convencido de que só uma bala de prata o poderia matar. Sepultaram-no na fortaleza de La Ferrière. O seu cadáver sumptuosamente vestido foi enterrado na massa viscosa do cimento. Assim se cumpriu a sua última vontade. Vastey, o personagem que eu representava, foi fuzilado pouco depois pelos rebeldes. O general César arranjou maneira de se conciliar com o novo governo.

Houngan – Guêdê, dono dos cemitérios, e tu, barão Samedi, coveiro e espantalho, recolhei os ossos do nosso rei Christophe e fizeti com que a sua carne rebelde feita poeira e resignação, volte até nós.

Cantor – E por detrás das traições

e dos erros

fica uma rosa selvagem

na sombra escura,

um fogo de pétalas de sangue

ao sabor do vento.

Da mão de ferro

e da mão de osso

e da mão de pedra

e da mão de sangue

do nosso grande rei

do nosso pequeno rei

ficou a semente.

As suas cinzas hão-de ficar

para sempre

feitas semente.

O vento espalha a cinza

à nossa volta

mas o povo guardará para sempre

a semente.

PANO

ANEXO B

Autorização de publicação com fins acadêmicos de
História de uma bala de prata e A Tragédia do Rei Cristophe

Cali (Valle del Cauca) junio 21 de 2023

Señores (as):

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)
Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGLet)
Doutorado em Estudos de Literatura

Cordial saludo:

Por medio de la presente me permito comunicarles nuestra autorización para traducir y publicar, con fines académicos, las obras *Historia de una bala de Plata* y *La tragedia del rey Christophe* de Enrique Buenaventura como parte de la tesis doctoral *Enrique Buenaventura e o Teatro Experimental de Cáli: estilhaçar e remontar a história* de Juliana Caetano da Cunha, orientada por la doctora Karina de Castilhos Lucena.

Atentamente:



JACQUELINE VIDAL

Directora

Fundación Teatro Experimental de Cali Enrique Buenaventura