

PARA QUE NÃO NOS SEQUESTREM A DIFERENÇA: ENTRE A POÉTICA E A POLÍTICA NO TEATRO CONTEMPORÂNEO LATINO-AMERICANO

Héctor Briones Vásquez¹

Resumo: O artigo propõe um ponto de vista acerca do teatro latino-americano contemporâneo, indagando entre a sua aposta poética e política. Discute-se sobre uma virada cênica que se dá nesse teatro, principalmente, na década de 1980, em pugna com uma noção didática dessa arte. Revisa-se essa pugna, considerando-se o âmbito da cultura e da história, em que termos como 'montagem', 'lapsus' e 'desacato' poderão ajudar a perceber, em nosso contexto socioeconômico neoliberal, a força crítica dessa cena na atualidade.

Palavras-chave: Teatro latino-americano; Cena contemporânea; Política; Montagem; Pedagogia.

So that don't kidnap us the difference: between the poetic and the politics in the contemporary Latin-american theatre

Abstract: The article proposes a point of view about contemporary latin-american theatre, inquiring between its poetic and political bet. It is discussed about a scenic turn that takes place in this theatre, mainly in the decade of 1980, struggling with a didatic notion of this art. This struggle is reviewed, considering the scope of culture and history, in which terms like "montage", "lapsus" and "contempt" can help to realize in our neoliberal socioeconomic context, the critical force of this scene today.

Keywords: Latin-american theatre; Contemporary scene; Politics; Montage; and Pedagogy.

Penso os meus processos de criação, seja na dramaturgia ou na encenação, sempre a partir da raiva. Isso para mim é importante, falar a partir da raiva.²

Alexis Moreno.

¹ Universidade Federal do Ceará (hectorbriones@ufc.br)

² Trecho da fala do dramaturgo e encenador chileno, Alexis Moreno, em uma mesa redonda realizada no III Seminário Internacional das Artes e seus Territórios Sensíveis, organizado pelo Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará, em 2016, na cidade de Fortaleza.

Algo a considerar nos meus processos de criação em arte, em performance e neste workshop, é o livro *O Mestre Ignorante do Rancière*, esta é uma referência que dou para vocês.³

Emílio García Wehbi.

Os dois comentários da epígrafe permitem pensar em um terceiro termo que se agita entre o teatro e a política, pelo menos, no contexto do teatro latino-americano contemporâneo. Este artigo quer indagar esse terceiro termo, que não deixa de ser um teor, uma força, uma agitação, cuja marca, e é isto que se quer desenhar, é a do desacato, no plano das artes e do seu mover-se no mundo. O que pode significar isto?

*

Des-a-cato, que etimologicamente é o mesmo que dizer — inversão da ação (des-), aproximação (a-), agarrar (cato-) —, ou seja, aproximo-me para me desagarrar, para me desmarcar, ou, em outra acepção possível, tornar-me íntimo do desgarre.

DA PERSPECTIVA POÉTICA PARCIAL

Se há um termo que pode caracterizar a cena latino-americana contemporânea, pelo menos desde meados da década de 1980, é o que o pensador teatral argentino, Jorge Dubatti, chamou de ‘cânone da multiplicidade’, o qual, segundo ele, “se caracteriza pela atomização, a diversidade e a coexistência pacífica, não beligerante, de micropoéticas e microconcepções estéticas [da cena]” (1999, p. 31, grifo do autor, tradução nossa). Esse cânone pode se constatar no âmbito teatral, não só nacional (nesse caso, argentino), mas mundial, pois, para Dubatti, “é uma manifestação planetária, sincrônica em todos os grandes centros culturais do mundo” (1999, p. 33, tradução nossa) ou nas “grandes capitais do teatro mundial” (2004, p. 14). Esse autor não está, assim, delineando uma hierarquização estética existente, e sim dando visibilidade a um tipo de teatro que está pensando a própria vida e convivência social. Nesse cânone, para Dubatti, há “uma absoluta liberdade estética” (1999, p. 34, tradução nossa), sobretudo, pela “necessidade de dar conta, de múltiplas maneiras, de um

³ Trecho da fala do artista visual, performer e dramaturgo argentino, Emílio García Wehbi, durante um workshop realizado no Porto Itacema das Artes, na cidade de Fortaleza, em outubro de 2016.

estado de perplexidade perante a realidade argentina e internacional” (1999, p. 34, tradução nossa).

Esse ‘cânone da multiplicidade’ pode ser relacionado com o que a pensadora teatral brasileira Sílvia Fernandes (2010) comenta do ‘teatro pós-dramático’. Tal termo, famoso na época, foi cunhado pelo pesquisador teatral alemão Hans Thies-Lehmann (cujo livro foi publicado no Brasil em 2007), para lançar, segundo ele, uma ‘orientação’ e não cair em um arquivamento sem fim e vazio da multifacetada prática cênica contemporânea, que pela sua “variedade heterogênea corrói as certezas metodológicas que deveriam possibilitar a afirmação de causalidades amplas no desenvolvimento artístico” (LEHMANN, 2007, p. 23, grifo nosso). Para Lehmann, estamos longe da estética clássica e o seu conceito universal de arte. Ele publica o livro em 1999 e centra a sua análise, maiormente, em exemplos do teatro europeu e norte-americano.

Para Fernandes, o termo pós-dramático “vem juntar-se a uma série de nomeações que, há pelo menos três décadas, tenta dar conta da pluralidade fragmentária da cena contemporânea” (2010, p. 43). De fato, ela afirma, “a síntese desse teatro é tão problemática quanto a aspiração a uma exegese sintética, [o que] demonstra, no trato com seu objeto, que apenas as perspectivas parciais são possíveis” (2010, p. 49). É neste intuito, de ‘perspectiva parcial’, que se quer pensar uma terceira força na relação teatro e política. Mas não ‘parcial’ no sentido de uma insuficiência, e sim de uma força em movimento, inacabada, capaz, talvez, de reprocessar e recolocar essa relação. Algo a considerar, porque o teatro latino-americano ficou conhecido, especialmente entre as décadas de 1960 e parte de 1980, um período no qual boa parte do continente estava submerso em violentas ditaduras, pela sua aposta poética ancorada em um risco altamente político.

De fato, o mesmo Lehmann, no escasso momento em que aborda o teatro latino-americano, parece percebê-lo como um teatro político próximo ao europeu das primeiras décadas do séc. XX (o *agitprop*), caracterizado por uma abordagem política direta e contestatária. Reconhecendo a sua impossibilidade de analisar melhor esse tipo de teatro, esse autor declara que:

Na maior parte das vezes, o teatro político não passava de um ritual de confirmação para aqueles que já estavam convencidos. Hoje em dia, numa época em que o discurso político ocupa todos os âmbitos, não é diferente — pelo menos nos países da Europa central. É difícil avaliar a partir daqui como funcionam politicamente, em contextos inteiramente diferentes, o Grupo de Teatro Macunaíma do Brasil, o Market Theatre de Joanesburgo e

muitos teatros latino-americanos, africanos ou asiáticos. Parece ser certo apenas que na Europa central essas formas quase não têm nenhuma base de efeito (LEHMANN, 2007, p. 409).

Além da generalização desse autor, algo exagerado, na sua abordagem sobre o teatro não europeu (catalogado desse modo e de uma vez só) e do vago reconhecimento de que esse tipo de teatro possa ter alguma ‘base de efeito’ fora da Europa Central, ele erra ao colocar o Teatro Macunaíma como exemplo desse tipo de teatro político. Antunes Filho, diretor desse grupo, ao estreiar Macunaíma em 1978, já experimentava uma poética que certamente teria muito a desdobrar e dar a pensar acerca do que esse autor chamará, mais de vinte anos depois, de pós-dramático. O mesmo se poderia perguntar, talvez, sobre o *Market Theatre*. Contudo, também é possível pensar que essa aversão de Lehmann ao teatro político é um estratagema para definir outros modos de abordagem crítica da cena, afastando-se do tradicional teatro político europeu. Ele chega, até mesmo, a tomar como exemplo, de um outro tipo de teatro político possível, um artista latino-americano, já que páginas depois, comenta sobre dois trabalhos do mexicano Guillermo Gómez-Peña,⁴ da década de 1990, indagando aspectos interculturais e críticos do artista. Inclusive, esse autor sugere aspectos que são de interesse para um outro entendimento do que seja a força política do teatro quando comenta, por exemplo, que: “não é pela tematização direta do político que o teatro se torna político, mas pelo teor implícito do seu modo de representação” (LEHMANN, 2007, p. 414) e mais adiante diz que o “engajamento político [do teatro] não se encontra nos temas, mas nas formas de percepção [...] a política do teatro é uma política da percepção” (LEHMANN, 2007, p. 424). Que tipo de força política da cena se abre aqui? O que se move nesse binômio poético-político?

*

Em um artigo que Lehmann publica no Brasil, comenta da surpresa que significou para ele a repercussão do seu já citado livro na América Latina:

Para minha surpresa, críticos, especialistas e profissionais do Japão, América Latina, Austrália, Polônia, Espanha e da região dos Balcãs consideram e continuam considerando o livro útil. Traduções continuam a ser publicadas (quinze até agora), e há uma ampla recepção e discussão do termo e do livro, mesmo em áreas onde

⁴ Refere-se a “Dois Ameríndios não descobertos visitam a Espanha” (1992), com a cubano-americana Coco Fusco e a “Fronteirama” (1995), com o chicano Roberto Sinfuentes (2007, p. 413).

eu não esperava haver qualquer interesse: Brasil, Argentina, Chile e Colômbia, por exemplo (LEHMANN, 2013, p. 871).

O livro foi publicado na Alemanha no mesmo ano em que Dubatti lança na Argentina o seu livro “El teatro-laberinto: ensayos sobre teatro Argentino” (1999), no qual elabora termos que ajudam a pensar a cena contemporânea na sua valiosa e múltipla aposta poética e que ele mesmo nomeia de ‘micropoética’. Dubatti (1999) dá a entender, em seu estudo, que um outro estatuto da cena se abre em direta relação com o seu contexto, assim, “se faz necessário sair do campo específico e delimitado da atividade teatral e ingressar em um território mais vasto: o da cultura” (DUBATTI, 1999, p. 30, tradução nossa). A partir daqui, poder-se-ia entrar em uma discussão, por exemplo, comparativa, diversa e até mesmo crítica do teatro dramático, complementando, contrastando e/ou verificando diferenças dos estudos de Lehmann ou de qualquer outro autor.

Ampliando esse paralelo, o teatro pós-dramático desenvolve uma ‘dramaturgia do espectador’, seguindo um movimento que, segundo Lehmann, “já foi estabelecido nas artes visuais há décadas. A polêmica notória de Michael Fried (1998) contra a teatralidade na arte moderna visava exatamente essa questão: a dependência do trabalho em relação ao espectador” (LEHMANN, 2013, p. 877). Vale lembrar que Josette Féral (2008), pesquisadora teatral franco-canadense, replicou o termo pós-dramático para cunhar o termo – também famoso no Brasil – teatro performativo. Ela partiu exatamente dessa polêmica levantada por Michael Fried nas artes visuais (deplorando um teor teatral que percebia no minimalismo). Por sua vez, a pesquisadora méxico-cubana Ileana Diéguez (2014) levanta uma crítica contra Fried e a sua percepção de que a arte degenera quando entra na teatralidade, para defender e elaborar a sua teoria liminal da cena.

Este excerto se propõe como um perguntar-se acerca de nossas práticas pedagógicas nas escolas de teatro do país, sobretudo universitárias. Ainda reconhecendo que boa parte desses autores tem hoje artigos publicados em revistas teatrais brasileiras, é impossível desconhecer a assimetria que impera na distribuição do saber teórico/prático teatral, evidenciando perspectivas basicamente eurocentradas. Prova disso é o lançamento do primeiro livro de Dubatti no Brasil (2016), no qual, a crítica Beth Néspoli comenta:

Passei a perseguir os seus escritos [de Dubatti] e penso que o verbo é adequado, tal a dificuldade de encontrá-los. Não havia traduções para o português e, mesmo em espanhol, era praticamente

impossível conseguir as suas obras nas livrarias nacionais. Ausência no mínimo intrigante, sobretudo quando se sabe da vastíssima bibliografia [...] desse crítico e teórico, incluindo os três volumes de filosofia do teatro, sua obra mestra, entre outros estudos específicos. (In: DUBATTI, 2016, p.11).

O pensador dos estudos da dança e da performance, André Lepecki, é quem vai decididamente pensar a entrançada relação arte e política. Em um artigo de 2011, Lepecki refere que nesses últimos anos tem-se tornado notória uma recuperação, por parte da filosofia política e da teoria crítica, dessa relação. A partir do pensamento de Giorgio Agamben e Jacques Rancière, indaga em um embaralhamento e redistribuição do sensório, provocado tanto pela arte como pela política, chegando a definir um teor corporal desse binômio (arte/política), no qual há uma constante invocação “do corpo e suas capacidades, do corpo e suas potências [...] cuja função é a de perturbar a formatação cega dos gestos, hábitos e percepções” (LEPECKI, 2011, p. 44).

Há uma potência sensória, material, na arte da dança, que também se encontra no teatro, especialmente quando este assume a sua carga eminentemente cênica – contra o textocentrismo –, evidenciando a sua potência imagética, sonora, espacial, gestual e, até mesmo, coreográfica. É impossível desconhecer todo o desdobramento corpóreo e performativo que a arte da atuação tem vivenciado nas últimas décadas, maiormente, por práticas e teorias que, na atualidade, retomam, desdobram e reinventam práticas teatrais de inícios do século XX. O teatro latino-americano está inteiramente inserido nesses fluxos estéticos, principalmente, a partir de uma decisiva virada poética que dá em relação ao teatro que lhe precede, que é justamente o reconhecido teatro didático-político latino-americano de filiação brechtiana.⁵ Comentar tal virada permitirá desenhar esse terceiro termo, que diz de uma singular força pedagógica existente entre o teatro e a política na cena contemporânea do continente.

DAS DIATRIBES POLÍTICAS DA CENA

Nessa conjuntura, foi significativa a presença do grupo dinamarquês Odin Teatret e do seu diretor, o italiano Eugenio Barba, pelo deslocamento que produziu em uma parcela importante do teatro latino-americano da época. A pesquisadora teatral cubana, Magaly Muguercia, comenta acerca dessa influência já em um texto de 1987, a partir de um encontro de teatros de grupo ocorrida no

⁵ Outros referentes, na época, foram o realismo-psicológico, teatro do absurdo, teatro da crueldade, estes dois últimos com menor amplitude.

Peru. Ela escreve: “o encontro de Teatro de Grupos celebrado em Ayacucho, Peru, em 1978, sob o apoio da UNESCO, poderia ser tomado como um marco. Dez anos depois, aquela onda barbeana que ali se iniciava tem realizado evidentes progressos” (MUGUERCIA, 2008, p. 17, tradução nossa).⁶

O encontro ocorreu dentro do Festival Mundial do Teatro das Nações, no qual grupos peruanos, até então muito influenciados pelas experiências do Teatro do Oprimido, da criação coletiva, do teatro didático de Brecht e o seu impulso político de esquerda (GUERRERO, 2008), iniciam uma virada poética. Iniciam o que Muguercia (2008) irá denominar de ‘viagem à subjetividade’, indagando em um teor antropológico (do qual Barba é um dos principais expoentes) cujo interesse se dava pelo

comportamento teatral em diferentes culturas, principalmente orientais [...] Daqui, têm-se derivado aproximações a técnicas do ator não ocidental que estão modificando muitos dos conceitos sobre a atuação de base mimética e psicológica que predomina no ocidente (MUGUERCIA, 2008, p. 19, tradução nossa).

Na análise de Muguercia (2008) é, justamente, esse alento que levará diversos grupos do continente a desdobrar outros modos de entender o trabalho da atuação e da cena, incorporando aspectos culturais – ou melhor, multiculturais – da vida local, como um vasto arcabouço de manifestações tradicionais a serem retomadas nas suas poéticas. Vale, nesse âmbito, destacar o emblemático grupo peruano Yuyachkani – tomado por Muguercia como modelo das transformações vivenciadas pela cena continental – o qual passa de uma poética, até então, marcadamente política e contestatária, a complexar a sua dramaturgia, incorporando aspectos do intrincado substrato cultural do seu país.⁷ Esse grupo, refere a autora:

Tem descoberto e incorporado raízes andinas ao texto cênico e atualmente [ela escreve em 1990] investiga os novos mitos e códigos mestiços e urbanos que a desbordada migração em direção a Lima tem feito surgir nestes últimos anos. Nas complexas e fraturadas soluções dramáticas dos seus espetáculos mais recentes, em uma sorte de ecletismo estilístico que ali se reconhece,

⁶ Boa parte dos artigos de Muguercia sobre a cena latino-americana, de fins da década de 1980 e início de 1990, foram compilados em uma publicação única, em 2008 (ver referências bibliográficas), mas no corpo do texto serão citados os artigos com os seus respectivos anos de publicação, na tentativa de dar a perceber um percurso histórico desse teor político da cena.

⁷ *Adiós Ayacucho* (1990) é uma peça do Yuyachkani que exemplifica esse diálogo com a tradição peruana, em uma retomada desse saber ancestral com a contingência política.

aparecem refratados [...] os muitos e intrincados conflitos da sociedade peruana (MUGUERCIA, 2008, p. 78, tradução nossa).

Yuyachkani não cai no perigo de exotizar a sua multiculturalidade, e sim, com ela, adentra nas feridas históricas que atravessam o Peru. A mesma Muguercia (2008), desde o início de suas investigações, já percebe o potencial poético-crítico do teatro antropológico, mas argui que em relação à teoria teatral barbeana, “há que se prevenir contra a sua incorporação mimética, contra o universalismo que mitifica o originário e contra a tendência de opor arte e política” (MUGUERCIA, 2008, p. 21, tradução nossa). Inclusive, Miguel Rubio, um dos fundadores e diretor do Yuyachkani, comenta na época sobre seu espetáculo “*Encuentro de Zorros*” (1986): “nós não buscamos uma leitura sociológica ou documental da obra, por isso propomos uma narração deliberadamente de pesadelo, para evitar os limites do realismo didático”. (RUBIO apud MUGUERCIA, 2008, p. 76, tradução nossa).

Que nuances poéticas da cena são essas? Decerto, dizem respeito a um tom autoritariamente didático da cena, que começa a ser questionado, em um momento em que democracias neoliberais emergem no continente, em franco processo de globalização. Nesse contexto, é sintomática a fala do dramaturgo Gianfrancesco Guarnieri (ligado ao emblemático Teatro de Arena), em uma mesa redonda em Cuba, em 1988, na qual comentou que era necessário “discutir as coisas de outra forma, a esquerda tem mil problemas, é uma esquerda de classe média. Sinto nostalgia daqueles tempos nos quais as coisas eram mais visíveis, mais nítidas” (GUARNIERI apud MUGUERCIA, 2008, p. 51, tradução nossa). Por que esta fala é sintomática?

Ainda que alguns grupos de filiação brechtiana tenham deslocado suas poéticas a uma marca antropológica (no dizer de Muguercia) é inegável que o que está em jogo nessa ‘viagem à subjetividade’ é uma crítica àquele teatro político. Dificilmente, pesquisadores da cena latino-americana estariam em desacordo com as incisivas palavras do pesquisador teatral Gustavo Geirola, quando, em sua crítica, diz que no teatro de esquerda: “o subalterno pode agora falar [...], pode aceder à cena, contanto que tenha passado pelo filtro do olhar do intelectual” (2000, p. 246, tradução nossa).⁸ O que se revela aqui é uma problemática ético-política, na qual a exigência dessa iluminista ‘nitidez’ não só tornou o povo em uma entidade “estática e genérica” (MOSTAÇO, 1982, p. 60), como se arvorou

⁸ Mas, também, nessa mesma época, existiram exceções, artistas que já anunciavam o cânone da multiplicidade, como José Celso Martinez, Eduardo Pavlovski, Griselda Gambaro, Jorge Díaz, Alberto Kurapel, entre outros.

como algo necessário para um desafio colossal, que era o de enfrentar, no caso de muitos desses artistas, a força bruta de uma ditadura, cuja signa se dava, em todos os planos da vida social, pela turva instância da catástrofe. Tal sentido é percebido pelo dramaturgo e diretor teatral chileno Ramón Griffero, quando escreve que: “o teatro de esquerda havia perdido a sua verdade cênica, por conseguinte, a capacidade de assombrar. Era necessário reelaborar uma poética política que voltasse a provocar os espectadores no meio de uma realidade estremeecedora” (2000, p. 134, tradução nossa).

Essas críticas abalaram todo o estatuto didático e até progressista do teatro de esquerda, deslocando todos os seus planos poéticos, o que terminou gerando o que Dubatti denominou, no cânone da multiplicidade, de micropoéticas. Nesse abalo, o qual pode ser tomado como um lapso, uma falha, abre-se a possibilidade de uma terceira força no entre teatro-política e, inclusive, tais termos delimitam seu modo de operar. Dessa forma, essa raiva, apontada por Alexis Moreno, assim como o interesse por um mestre ignorante de García Wehbi, remete-nos a uma falha, dir-se-á aqui, a um lapsus pedagógico, ou melhor, a uma pedagogia lapsária. Nesse contexto, a singular prática teatral de Griffero pode ser, do mesmo modo que para Muguerca é o Yuyachkani, tomado como exemplo chave, sobretudo, pela sua assumida marca pós-moderna.⁹

DA CENA MÚLTIPLA

Griffero cria um espaço clandestino em plena ditadura chilena, El Trolley, em 1983, no qual se dá a evidência de outras realidades minoritárias que impediam que a realidade se fechasse no pensamento monolítico e autoritário dos militares. El Trolley, localizado entre bordéis e um quartel da polícia de investigações em Santiago, era habitado por travestis, punks, minorias indígenas, performers, poetas, rockeiros, entre outros. Para Griffero e o coletivo de artistas que habitavam El Trolley, emergia uma arte pós-moderna no Chile da época, que não se reconhecia na arte de esquerda e muito menos na cultura oficial do estado ditatorial.

Essa arte, para Griffero, estava atrelada a toda uma mudança em relação aos códigos de percepção, “como um reordenamento ou desestruturação de uma herança cênica e ideológica” (1990, site, tradução nossa) e, particularmente, esta

⁹ Ainda que ‘teatro pós-moderno’ seja um nome a mais para referir a cena contemporânea, é retomado aqui pelas características que este assumiu em Griffero e porque foi um termo operativo na teoria teatral latino-americana contemporânea.

emergia “no meio de um estado de polarização social, à sombra de um regime autoritário, repressivo, monolítico” (1990, site, tradução nossa). Por conseguinte, quando esse artista critica o teatro de esquerda por ter perdido a sua verdade cênica, não o faz reivindicando uma outra verdade, mas abrindo como um leque um sentido esquizoide das poéticas teatrais. Griffero (1993) comenta:

A verdade cênica já não está centrada em modelos uniformes e dogmáticos, tornou-se esquizofrênica. Instante predileto, pois quebra os limites impostos por estas e permite o desenvolvimento de uma autoria teatral e não da reprodução de cópias ou técnicas artísticas doutrinárias. (GRIFFERO, 1993, site, tradução nossa).

Para Griffero, toda a tradição, a herança estético-teatral ou artística em geral, pode ser reprocessada, de forma a dialogar livremente com o seu tempo e território. Também Muguercia (1992) comenta sobre uma marca pós-moderna da cena que, para ela, é concomitante à marca antropológica. Ainda que similares, pelo fato de lançar mão do fragmento, do gestual, em definitiva, de um modo expandido de trabalhar a cena, estas marcas se diferenciam para essa autora:

O teatro antropológico mantém um chamado de transcendência, a forte presença de um horizonte utópico. A cena pós-moderna, pelo menos em suas manifestações procedentes da Europa e dos Estados Unidos, parece proclamar a ‘derrota do pensamento’, já não precisa da radicalidade e parecia não aspirar à transcendência (MUGUERCIA, 2008, p. 83, tradução nossa).

É preciso entender melhor essa posição de Muguercia, já que ela mesma comenta da necessidade de não entregar o pós-modernismo a um pensamento conservador. Tem-se por certo que essa derrota do pensamento corresponde, na nossa história recente, a uma série de fins, como o proclamado fim da história, o fim, na realidade, de toda uma percepção e entendimento da vida social que não resiste mais a uma visão total, universal, ficando difícil a obtenção de parâmetros estáveis de compreensão do mundo. É o famoso fim das grandes narrativas que se abriu com o/como pós-modernismo. Mas é evidente que esse ‘fim’ é tremendamente conflitivo e problemático, acima de tudo, em nossas democracias atuais, gerando um saber tecnicista e instrumental que atravessa todo o estamento social, político e educacional. O que dizer, por exemplo, do fim da memória histórica? E o que a arte teatral tem a dizer nessa conjuntura?

Para Muguercia, a arte pós-moderna, na sua aceção mais conhecida, dá-se como um jogo ensimesmado, que “proclama uma espécie de neutralidade diante

a pretensão de instituir significações [...] se confessa mais atenta à escritura do que à realidade mesma” (MUGUERCIA, 2008, p. 83). Mas, também reconhece que em uma latino-américa tão socialmente desigual, essa arte pós-moderna adquire nuances, até mesmo, críticas, e se pergunta, em um artigo de 1992:

Onde termina a modernidade e começa a pós-modernidade de Antunes Filho, do chileno Andrés Pérez, de Marco Antonio de la Parra em *La secreta obscenidad de cada día*, das produções mais recentes do grupo Yuyachkani, de Rosa Luisa Márquez y Toño Martorell, em Puerto Rico, de Ricardo Bartís e Eduardo Pavlovsky na Argentina? (MUGUERCIA, 2008, p. 102, tradução nossa).

Efetivamente, o interesse pós-moderno de Griffero pela ‘escritura’ da cena se dá pelo íntimo vínculo que ele percebe entre esta e outras escrituras sociais, nas quais pode indagar dinâmicas de poder. Da sua emblemática trilogia,¹⁰ estreada em plena ditadura, vale aqui citar *Cinema Utoppia*, de 1985, na qual Griffero propõe uma cena múltipla, cujo cenário é uma enorme e antiga sala de cinema, típica dos anos de 1940, com personagens da época e algo melodramático, os quais assistem a um filme, que passa na tela desse cinema. No espaço dessa tela, que é também um espaço cênico, projeta-se um filme da década de 1980, sobre um exilado chileno que vive nos subúrbios de Paris e que febrilmente lembra de uma amiga desaparecida pelas forças da ordem policial. Tal recurso provoca uma constante bifurcação do olhar do espectador, replicando uma bifurcação temporal, que é a desses seres da década de 1940 olhando um enigmático filme de um exilado em 1980. O Chile estava assistindo a um filme que não entendia. É justamente esse não entendimento, esse lapso, que começa a mostrar sua força política.

O que há em *Cinema Utoppia* é uma justaposição de planos espaciais que geram uma dramaturgia de imagens, cruzando diversas artes: cinema, literatura, arquitetura; ou diversos referentes: melodrama, pesquisas espaço-temporais da Bauhaus, music-hall; constituindo um excepcional jogo de montagem (termo que será destacado mais adiante).

*

Nesses reprocessamentos poéticos, o que fica patente, considerando os estudos do crítico de arte norte-americano Hal Foster, é “uma relação complexa

¹⁰ A trilogia foi composta por: *Historias de um galpón abandonado* (1984); *Cinema Utoppia* (1985) e *99 la Morgue* (1987). Imagens e outras informações sobre as obras no link: <https://www.griffero.cl/drama.htm>

de antecipação e reconstrução” (2014, p. 32). Foster (2014) elabora toda uma genealogia para conectar a neovanguarda norte-americana com as vanguardas históricas europeias, contestando Peter Bürger, um importante crítico alemão, para quem esta última é pura de origem e a norte-americana é nada mais do que “repetição espúria [...] fútil e degenerada” (2014, p.30-31). Essa é uma problemática poética na qual também está implicada a cena latino-americana — a antropofagia de Andrade aqui é chave, assim com o ‘creacionismo’ de Huidobro, entre outros — pois, nesse sentido pós-moderno do teatro, o que menos há é uma cópia servil, subjugada a uma origem. O que há são derivações, retomadas, metapoéticas críticas, pelo modo como esses artistas latino-americanos agenciam suas materialidades imagéticas, sonoras, espaciais, de alcance, sobretudo, sensorio, corporal, performativo, o que as abre a um devir interpretativo. A polissemia abre então uma indeterminação que nada tem, na realidade, de neutra, pois impede qualquer olhar autoritário que domine a significação, indicando uma chave que porá em questão um sentido, que tem sido compreendido, como pedagógico da cena.

*

Na própria reestreaia dessa obra, já em tempos democráticos no Chile, no ano de 2000, a crítica teatral não despercebeu o vínculo intensamente sensível que *Cinema Utopia* tinha não só com a história recente do país, mas com o seu próprio presente. Para o crítico teatral Juan Antonio Muñoz, por exemplo, todo esse jogo de planos remetia a uma lógica cênica que ativava sensorialmente uma multitemporalidade, na qual o Chile assistia ao seu ‘passado-presente-futuro’, pois “tal como ocorre com as personagens-espectadores — os quais situados nos anos de 1940 assistem a um filme futurista — o público real novamente se enfrenta com temas que não acabam, que não estão fechados e que preocupam” (2000, p. C 16, tradução nossa). Muñoz se refere a toda uma lógica de consensos democráticos e, sobretudo, neoliberais,¹¹ que insistiram, e insistem ainda, em um aparentemente suave e doce, mas, na realidade, indecente e perverso modo de apagar a memória traumática.

¹¹ Não obstante a conquista popular recente do povo chileno pela ‘convenção constituinte’, já há apontamentos que esta será uma longa e árdua tarefa. Ver link: <https://www.pagina12.com.ar/301655-chile-voto-por-enterrar-la-constitucion-de-pinochet?fbclid=IwAR0zFCk8Xjut2YSaeSvgyI24JkiOEjIH0Lt3Miv5804ixRjWjD91T3o4mAI>

Nas palavras da crítica cultural Nelly Richard, o que se constituiu na transição democrática no Chile foi uma máquina oficial de esquecimento, verdadeiras “*tecnologias da desmemória* que, diariamente, submergem a conflitividade do social na massa festiva do publicitário e do midiático” (2000, p. 10, grifo da autora e tradução nossa). Dito panorama social ainda cruza e constitui nosso horizonte histórico e nele uma memória conflitiva se torna um remanente presente, abismal, de subjetividades e práticas

[...] que confessam seus desajustes com o idioma tecnicado de uma sociedade numerária; uma sociedade feita de dados competentes, de saberes operativos, de planificações executivas, de léxicos seriados e de audiências submissas aos vulgares estereótipos do mercado comunicacional (RICHARD, 2000, p. 11, tradução nossa).

Assim sendo, o que se esquece não é necessariamente o passado, e sim um outro presente que faz parte também do presente, como falha, como lapsus; e aqui se torna crucial o termo montagem. Termo que a pesquisadora teatral colombiana, Beatriz Rizk, em um estudo mais recente, propõe como chave para pensar a cena contemporânea do continente. O contexto sociocultural que ela delinea é o que chama de ‘estado pós-político’, no qual não resiste mais um teatro que simplesmente traga “para o presente o remoto de um passado, como parte de uma causalidade iniludível” (2016, p. 10) já que

Agora se trata de justapor em um mesmo espaço, o do presente, toda incursão retroativa, mas da perspectiva de uma realidade que não somente se converta em um objeto para ser contemplado, mas também que, na maioria dos casos, apele a categorias estéticas por cima de qualquer efeito estético, ou esteticista [... assim...] agora é a *montage*, demarcada pelos necessários *cuttings* para condensar espaço, o que se impõe – estratégia trazida, obviamente, da arte do celuloide – em várias produções contemporâneas (RIZK, 2016, p.10).

É possível derivar uma leitura benjaminiana desta citação de Rizk, já que esses *cuttings*, que se correspondem com esse lapsus já referido, dão-nos a entender outras temporalidades que se justapõem em um ‘tempo agora’, múltiplo, e nos remetem diretamente ao campo da história. Melhor seria dizer, ao fim da história e ao estado pós-político, sendo este, quicá, o seu projeto mais ambicioso. Os *cuttings*, assim sendo, operariam uma incursão retroativa, delimitando as justaposições da montagem, mas não só isso, eles são o lapso que impede que se feche essa cena. Mas como? Rizk cita, para exemplificar a sua

opção pelo termo montagem, a obra *Cineastas*, de 2014, do diretor argentino Mariano Pensotti. Nesta, o cenário é uma caixa cênica de dois andares, produzindo um efeito de *split screen*, na qual, no primeiro andar, transcorre a vida cotidiana dos personagens, entre eles, quatro cineastas, e, no segundo andar, ocorrem as cenas desses filmes. A obra levanta uma reflexão acerca da interferência do cinema no imaginário e na constituição da realidade e vice-versa; a partir das histórias de vida desses personagens. Interessa, na citada montagem, a ‘política da percepção’ que elabora e que se relaciona, justamente, com uma ambivalência gerada nesse jogo constante entre a imagem (filmes) e a realidade (vida cotidiana das personagens). Assim, as cenas, em *Cineastas*, “se dissolvem, se dobram, se multiplicam ou se desvanecem sem que se estabeleça uma relação entre o visível e seu significado” (RIZK, 2016, p. 11).

Aqui se abre esse terceiro aspecto entre o teatro e a política, no qual esse binômio se mostra, na prática, um trinômio: teatro-pedagogia-política. Mas de que maneira, já que foram alguns dos mesmos teóricos da cena teatral contemporânea, que ao indagar em seus efeitos de polissemia e ambiguidade, conceberam-no como um teatro sem vontade pedagógica?

DA PEDAGOGIA LAPSÁRIA.

O mesmo Dubatti comenta que no teatro micropoético se evidencia uma “opacidade, que as vezes chega ao hermetismo. [na qual] Desapareceu totalmente a vontade pedagógica, a redundância que tudo o clarifica, a literalidade evidente [...a linguagem...] escolar” (1999, p. 34). Por sua vez, a pesquisadora Josette Féral, forja uma crítica à pedagogia teatral em relação ao próprio processo criativo. Em uma entrevista, na qual é indagada acerca de processos de criação nos quais relações pedagógicas pudessem ser o motor deles mesmos (2009, p. 257), ela responde que “é a visão de teatro que impõe uma nova pedagogia e não o contrário. Pensar que uma nova pedagogia possa estar na origem de novas formas teatrais parece-me, portanto, problemático e pouco verossímil” (2009, p. 257).

Se o principal objetivo da vanguarda (europeia) é para Peter Bürger, comenta Hal Foster, “destruir a arte autônoma para reconectar arte e vida” (2014, p. 34), há que se perguntar, nesse contexto, então, segue Foster, “o que é arte e o que é vida” (2014, p. 34). A questão surge quando o crítico norte-americano, ao examinar a vanguarda (e a neovanguarda), percebe que a pretensão de criticar um sentido da arte idealista e autônoma, sem conexão nenhuma com a realidade, criou um outro sentido irrefletidamente inverso, a da sua conexão imediata com

a vida. Segundo Foster, para os artistas mais perspicazes — cita aqui o *ready-made* — não se trataria nem de uma negação abstrata da arte e nem de uma conciliação ingênua com a vida, “e sim, de um exame contínuo das convenções de ambas” (2015, p. 36). Em um plano distinto, mas análogo, por que não pensar nesse sentido a relação teatro e pedagogia? Remeter a pedagogia, no contexto artístico, a uma força absoluta capaz de respostas claras e objetivas, seja talvez ter deixado de revisar criticamente uma de suas convenções; ao modo como se fez, e vem se fazendo, por exemplo, com o sentido poético e político da arte na contemporaneidade. Vale ressaltar que tanto Dubatti como Féral são pesquisadores e pedagogos do teatro, assim, pode-se facilmente inferir que, mais do que uma crítica à pedagogia no teatro, estão insistindo em uma de suas convenções, que foi a criada por certo tom didático do teatro de esquerda. Seguramente, há outras diversas possibilidades para poder pensar essa pedagogia nesse panorama cênico, das quais se quer apontar pelo menos duas tonalidades do que vem se chamando, neste artigo, de pedagogia lapsária.

As duas tonalidades pedagógicas estão aludidas na epígrafe, uma relacionada à raiva (com Moreno) e a outra ao livro citado de Rancière (por Wehbi) e ambas, curiosamente, podem ser ligadas à ideia poética e, também, política, de montagem. A opacidade da cena — ou o que a mesma Féral comenta do teatro performativo, no qual “O espectador é confrontado com este fazer, com estas ações postas [colocadas], das quais só lhe resta, a si próprio, encontrar o sentido” (2008, p. 202, grifo da autora) — é análoga ao que Rancière descreve e pensa sobre a pedagogia de Joseph Jacotot, na França do século XIX, pós revolução francesa. O que Rancière tem em vista crítica, por meio e com Jacotot, é o mito da pedagogia, na qual há um mestre explicador e um aluno incapaz de aprender por si só, evidenciando uma diferença de inteligências, uma superior e outra inferior. É precisamente essa desproporção que gera, diz Rancière, o embrutecimento, que impede entender que não existe, na realidade, salvo para o mito da pedagogia, uma hierarquização das inteligências. Uma pedagogia do mestre ignorante, que pode ensinar o que até ignora, é estimular o aluno a usar a sua própria inteligência, incitar a sua vontade de saber e não como um ato de bondade, mas sim por perceber que somente se pode partir do princípio de que as nossas inteligências são e sempre foram iguais. É nesse sentido que a opacidade, a polissemia da cena, adquire um teor pedagógico: nem ela, nem os artistas, são superiores aos espectadores, sendo até mesmo esses últimos — podendo (ou não) dar sentido, significado, às obras, a partir de seus próprios imaginários — ativos na autoria dessas encenações.

O mesmo Wehbi, como artista, declara sua afeição à horizontalidade nos seus processos criativos, como uma dimensão ética e, afirma-se aqui, pedagógica, quando comenta:

Não me alio aos dispositivos majoritários, não por esnobismo nem por um olhar aristocrático, mas porque a massa é a articulação de um princípio fascista que é manipulável, que também procura um pai que o guie. Eu rechaço o pai e procuro a horizontalidade. [...] Eu não sou, se não for com outro (2018, p.3, tradução nossa).

Mas a igualdade não está dada de antemão, até se poderia dizer que nunca está dada, carrega uma outra temporalidade, com diz Rancière: “A igualdade é fundamental e ausente, ela é atual e intempestiva, sempre dependendo da iniciativa de indivíduos e grupos que, contra o curso natural das coisas, assumem o risco de verificá-la, de inventar formas individuais ou coletivas, de sua verificação” (2019, p. 16). Trata-se de um processo de revisão do naturalizado para dar a perceber outras realidades da mesma realidade, cujo procedimento é o da combinação, na qual

Aprendem-se frases e, ainda, frases; descobrem-se fatos, isto é, relações entre coisas e, ainda, outras relações, que são da mesma natureza; aprende-se a combinar letras, palavras, frases, ideias [e, até mesmo, no contexto da arte teatral, imagens, sons, movimentos cênicos, gestos, enunciações]... Não se dirá que adquirimos a ciência, [a arte], que conhecemos a verdade, ou que nos tornamos gênios. Saberemos, contudo, que, na ordem intelectual [e sensorial], podemos tudo o que pode [qualquer pessoa] (RANCIÈRE, 2019, p. 47).

Nada mais próximo da ideia de montagem que essa teoria combinatória, na realidade, uma *ars combinatória*, cujo alcance crítico é o de questionar, para o mestre ignorante, qualquer ordem estabelecida. Rancière cita, então, Jacotot: “Uma ordem qualquer, desde que não possa ser perturbada, eis o que são as organizações sociais, desde o começo do mundo” (apud 2019, p. 130). Se há um outro componente – talvez esta não seja a melhor palavra, mas nenhuma lhe faz justiça – que abre a dimensão crítico-pedagógica-poética é a indignação, a raiva. Alexis Moreno, nas suas montagens, declara que a raiva é um elemento chave para disparar os seus processos criativos:

emocionar e ser paternalista é próprio do mal teatro [...] não buscamos entregar mensagens nem premissas. O teatro não tem que entregar moralidade, não pretendemos ensinar nada a ninguém. Por que vou ter a superioridade moral de ensinar algo a

estes ignorantes? [...] o conflito existe por algo e é pela hipocrisia histórica do país [...] não preciso que me tratem como estúpido no teatro [...] e não é que não nos importe o que ocorre com o público, é que para nós o público é formado por pessoas que estão no nosso mesmo nível ou mais acima (MORENO, 2018, site de jornal, tradução nossa).

É desse modo que Moreno define o teatro que pretende realizar e no qual a raiva se torna ativamente poética. É desde a raiva que lança um olhar insubmisso, com um humor irônico e corrosivo, discutindo temas como a tensão entre indígenas e as transnacionais, defendidas pelo Estado (*Los Millionários*, de 2014), a pedofilia por parte da igreja católica (*Fé de Ratas*, de 2016), entre outros temas candentes para a sociedade chilena atual. Para o pensador e pedagogo Paulo Freire, a raiva é um importante disparador pedagógico, uma notável instância crítica. Ainda que Freire nos dê a advertência de que a raiva não pode se tornar ‘raivosidade’ — o que esvazia a sua força crítica — “Está errada a educação que não reconhece na justa raiva, na raiva que protesta contra as injustiças, contra a deslealdade, contra o desamor, contra a exploração e a violência um papel altamente formador” (1996, p.18). Essa raiva, do mesmo modo, diz de uma percepção de mundo, desse pensador, ligada ao risco. Ele comenta:

Não haveria cultura nem história sem risco, assumido ou não, quer dizer, risco de que o sujeito que o corre se acha mais ou menos consciente. Posso não saber agora que riscos corro, mas sei que, como presença no mundo, corro risco. É que o risco é um ingrediente necessário à mobilidade sem a qual não há cultura nem história (FREIRE, 2000, p. 16).

É significativa a menção à cultura e à história que Freire realiza, pois permite, de modo análogo ao que se discutiu com Rancière, pensar em uma pedagogia como *ars combinatória*, como montagem. Freire diz, “É percebendo e vivendo a história como possibilidade que experimento plenamente a capacidade de comparar, de ajuizar, de escolher, de decidir, de romper” (2000, p. 27). Para o pensador pedagogo, efetivamente, a raiva aqui tem um papel crucial: “Meu direito à raiva pressupõe que, na experiência histórica da qual participo, o amanhã não é algo “pré-dado”, mas um desafio, um problema” (1996, p. 30, grifo do autor). Em outro texto, também diz “É que na inteligência mecanicista, portanto, determinista da história o futuro é já sabido” (2000, p. 27). A pedagogia em Freire confronta, decisivamente, um estado pós-político, neoliberal, evidenciando a força crítica encarnada em uma pedagogia da igualdade, exatamente no ponto em

que esta se sabe intempestiva. O pensador chileno Pablo Oyarzún (2009) logra definir uma temporalidade pós-histórica, diferente da progressista e a sua cega aposta no futuro, nos dando a dinâmica das operações do fim da história no estado pós-político. O tom pós-, segundo ele, caracteriza-se por não se mostrar crítico e nem acrítico, inclusive, por ter a capacidade de incorporar essa temporalidade progressista, uma incorporação, óbvio, controlada:

poder-se-ia dizer, até, que a condição da sua própria possibilidade [a desse tempo pós-] é essa incorporação controlada. Poder-se-ia descrever esse tom ‘pós-’ como o tom da *administração*. Isso posto, a questão do ‘fim da história’ não significa obviamente que já nada mais possa ocorrer. Significa que tudo o que possa ocorrer ainda poderá ser administrado, e ainda mais (este seria o postulado administrativo por excelência), que é de antemão administrável (OYARZÚN, 2009, p. 33, tradução nossa).

A polissemia, a opacidade, que percorre a cena latino-americana contemporânea, prática, na sua política da percepção, uma evidente pedagogia da igualdade, cujo sentido poético extremo é o de produzir lapsus nessa ordem do administrável. O que Alfonso de Toro comenta, da obra de Griffero, delinea um agudo sentido de montagem e da sua marca poético-pedagógico-política. Ele comenta: “Os diversos códigos e gestos linguísticos [...] geram uma estrutura caleidoscópica [...] no sentido de um espetáculo ‘em devir’, no qual cada representação, cada espaço gera na produção e na recepção um espetáculo único, irrepitível” (1996, site, tradução nossa). Também Lepecki, a respeito da dança, comenta que nesta se agencia um “particular plano de composição, sempre à beira do sumiço e sempre criando um por-vir” (2011, p. 46). Este sumiço/por-vir é o que constitui essa pedagogia lapsária, calcada no que o crítico literário Raúl Antelo chama de pedagogias em desacato, contra toda administração neoliberal, sexual, educacional, ambiental, que quer anestesiar nossas sensibilidades, “imunizar toda prática simbólica alternativa que poderia questioná-la e mesmo abri-la ao imprevisto” (ANTELO, 2017, p.200) e que quer, em definitiva, sequestrar-nos a diferença. Nesse desacato, a sua força de desgarre tem pelo menos dois nomes, enredados na dinâmica vertiginosa dos abismos históricos que nos abre este difícil lapso, que são os de ‘emancipação’ (Rancière) e ‘boniteza’ (Freire).

REFERÊNCIAS

ANTELO, Raul. Pedagogias em desacato: atos de uma inteligência que não obedece senão a ela mesma. **Revista fragmentum**, n. 49, p. 197 - 211, jan./jun. 2017.

DE TORO, Alfonso. **La poética y práctica del teatro de Griffero: lenguaje de imágenes**. Leipzig, Alemanha: Centro de Investigación Iberoamericana, Universidad de Leipzig, 1996. Disponível em: <http://www.uni-leipzig.de/%7Edetoro/teatrolat/AdT%20Griffero.htm>. Acesso em: 06 ago 2016.

DIÉGUEZ, Ileana. (2014). **Um teatro sem teatro: a teatralidade como campo expandido**. Revista Sala Preta, v. 14, n. 1, p. 125-129, 2014. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/81758/85340>. Acesso em: 10 out. 2016.

DUBATTI, Jorge. **O Teatro dos Mortos**: introdução a uma filosofia do teatro. São Paulo: Ed. SESC São Paulo, 2016.

DUBATTI, Jorge. Argentina. **El canon de la multiplicidade**. Revista CELCIT de teatro, nº 11-12, Año 9, Buenos Aires, 1999. p. 30-36.

DUBATTI, Jorge. **El teatro laberinto: ensayos sobre Teatro Argentino**. Buenos Aires - Argentina: ed. Atuel, 1999.

FÉRAL, Josette. **Teatro Performativo e Pedagogia - Entrevista com Josette Féral**. Sala Preta, v. 9, p. 255-267, 2009. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57410>. Acesso em: 08 dez 2013

FÉRAL, Josette. **Por uma poética da performatividade: teatro performativo**. Revista Sala Preta, v. 8, p. 197-210, 2008. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57370>. Acesso em: 10 ago. 2016

FERNANDES, Sílvia. **Teatralidades contemporâneas**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2010.

FOSTER, HAL. **O retorno do real**: a vanguarda no final do século XX. São Paulo, Cosac-Naify, 2014.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Indignação**: cartas pedagógicas e outros escritos. São Paulo; Ed. UNESP, 2000.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Autonomia**: saberes necessários à prática educativa. São Paulo; ed. Paz e Terra, 1996.

GEIROLA, Gustavo. **Teatralidad y experiencia en política en América Latina: 1957-77**. Irvine, CA, USA: ed. Gestos, 2000.

GRIFFERO, Ramón. **El Teatro Chileno al Fin de Siglo**. In: ADLER, Heidrun e WOODYARD, George (Eds.) *Resistencia y Poder: Teatro en Chile*. Madrid - España, Ed. Iberoamericana, 2000, p.133 - 143.

GRIFFERO, Ramón. **La Esquizofrenia De La Verdad Escénica**. [1993] Na seção 'ensayos' da página web de Griffero. Disponível em: <http://www.griffero.cl/ensayo.htm>. Acesso em: 26 mar 2006.

GUERRERO, Manuel. **O grupo de teatro no Peru: a transformação dessa prática cênica nos últimos trinta anos**. In: BRIONES, Héctor; POVOAS, Cacilda. *Trânsitos na cena Latino-Americana contemporânea*. Salvador: EDUFBA, 2008.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro Pós-dramático, doze anos depois**. Rev. Bras. Estud. Presença, Porto Alegre, v. 3, n. 3, p. 859-878, set./dez. 2013.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. São Paulo, Ed Cosac Naify, 2007

MORENO, Alexis. **Entrevista a Alexis Moreno**. In: site AAL - Arte al Límite. Disponível em: <https://www.artellimite.com/2018/12/26/alexis-moreno-no-necesito-que-me-traten-de-estupido-en-el-teatro/>. Acesso em: abr. 2020.

MOSTAÇO, Edélcio. **Teatro e Política: Arena, Oficina e Opinião**. São Paulo: Proposta editorial, 1982.

MUGUERCIA, Magaly. **Teatro Latinoamericano: a fines del siglo XX**. 2008, Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/46421745/Libro-Teatro-latinoamericano-a-fines-del-siglo-XX>. Acesso em: 22 jun. 2011.

MUÑOZ, Juan A. **Hay Que Ver "Cinema Utoppia"**. Crítica teatral no Jornal El Mercurio, Santiago do Chile, 27 de mayo de 2000; Disponível em: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-83790.html>. Acesso em: 10 out. 2020.

OYARZÚN, Pablo. **Cuatro señas sobre experiencia, historia y facticidad.** In: BENJAMIN, Walter. *La Dialéctica en Suspense*. Santiago: Lom ediciones, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. **O Mestre Ignorante: cinco lições sobre a emancipação intelectual.** Belo Horizonte - Ed. Autêntica, 2019.

RICHARD, Nelly. (org.). **Políticas y estéticas de la memoria.** Santiago de Chile, Ed. Cuarto Propio, 2000.

RIZK, Beatriz. **Teatro Latino-Americano: incursões históricas e teóricas das últimas décadas a partir da contemporaneidade.** Revista O Percevejo online. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas/UNIRIO, V.8; n. 2; p. 1-27; dez 2016.

WEHBI, Emílio García. **“Rechazo la idea de familia, que es casi una parodia.”** Entrevista a Emílio García Wehbi. In: *Jornal Página|12*; Buenos Aires-Argentina, 26 de março de 2018. Disponível em: <https://www.pagina12.com.ar/103929-rechazo-la-idea-de-familia-que-es-casi-una-parodia>. Acesso em: set 2020.

Recebido em 31 de outubro de 2020.

Aprovado em 23 de março de 2021.