



RESENHAS

CENAS, CORPOS E CLAUSURAS URUGUAIAS

Gabriel Felipe Jacomel

Mestrado em História - UFSC

gabrieljacomel@yahoo.com.br

MIRZA, ROGER. *La escena bajo vigilancia – Teatro, dictadura y resistencia – Un microsistema teatral emergente bajo la dictadura en el Uruguay*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2007. 377 páginas.

A cena teatral pensada tanto como integrante quanto como produtora do imaginário coletivo inerente à sociedade. É dessa maneira que Roger Mirza, professor titular e diretor do *Departamento de Teoría y Metodología Literarias de La Facultad de Humanidades*, na *Universidad de La República* (Uruguai), entende a produção de microsistemas engendrada pelo teatro uruguaio em meio à ditadura militar que se fez presente no país entre os anos de 1973 e 1985. Em “*La escena bajo vigilancia – Teatro, dictadura y resistencia – Un microsistema teatral emergente bajo la dictadura en el Uruguay*”, o autor se coloca perante uma problemática que tem suscitado diferentes recortes e narrativas no que concerne às ditaduras militares que eclodiram nos países do chamado Cone Sul americano a partir da década de sessenta: a interação entre a prática teatral nestes países e o contexto de limitações específicas ligadas aos Estados ditatoriais. É baseado nessa correlação que Roger Mirza tece sua historicização do teatro uruguaio no período abordado, lembrando aqui que, já no início do texto, o autor situa os limites do que está analisando como “teatro uruguaio” em seu livro: o teatro falado a adultos, excluindo assim as demais performances cênicas possíveis, tais como teatro infantil, pantomima, óperas, circo, etc.

O livro, publicado no Uruguai em fins de 2007, trata-se de uma adaptação da tese de doutoramento de Roger Mirza em Filosofia e Letras na Universidade de Buenos Aires. Defendida em junho de 2004, a tese “*Teoría de la representación teatral – Un microsistema emergente durante la dictadura en el Uruguay – Transformación del lenguaje, el espacio y el héroe*”, é resultado de uma extensa investigação acerca do teatro uruguaio, levada a cabo na *Universidad de la República* através de uma pesquisa dirigida há anos por Mirza. Cabe lembrar que este também se dedicou, desde o ano de 1979, a uma intensa atividade de crítico teatral em seu país, o que fez com que tenha frisado a parcialidade de seu relato, altamente permeado pelas suas vivências no período da ditadura militar uruguaia. Dessa forma, traz consigo um diferente arcabouço de fontes de pesquisa que não

se limita apenas às dramaturgias e biografias sobre autores de peças teatrais, fontes estas que se tornaram objeto único de algumas das principais pesquisas sobre a História do teatro uruguaio. Ocorre que Roger Mirza procura enfatizar em sua obra tanto as condições de emissão quanto as condições de recepção das peças teatrais do período, recorrendo a uma gama diversa de registros textuais, sonoros e iconográficos do período tematizado - programas das peças, cadernos de direção, críticas em periódicos, registros fotográficos, gravações em áudio e em vídeo, entre outros. Essa ampliação do leque documental a ser utilizado como fonte de pesquisa tem sido de extrema importância para a historiografia contemporânea do teatro. É através dos recentes questionamentos frente a documentos anteriormente desvalorizados pela historiografia que as problematizações atuais sobre o espaço cênico têm ganhado matizes outras, ampliando inclusive as possibilidades de entendimento do texto que compõe a dramaturgia.

Uma das hipóteses centrais de *“La escena bajo vigilancia”* é a de que a atividade teatral do período galgara um espaço legítimo de militância, bem como forjara um discurso alternativo em relação ao discurso hegemônico veiculado pelos organismos estatais. Assinala, então, modificações concernentes à linguagem teatral, ao espaço cênico, à definição das características das personagens e à interação entre atores e platéia como traços fundamentais da constituição de um microsistema de resistência política frente às opressões desencadeadas pelo regime militar. Foi importante para o autor o estabelecimento de séries comparativas que o auxiliaram a relacionar a prática teatral do período com o contexto uruguaio, dentro de uma noção de imaginário coletivo, entendido como uma rede simbólica de imagens que instituem o social. O teatro teria se configurado como um espaço privilegiado de elaboração do imaginário coletivo, modificando as possibilidades de experiências coletivas e individuais de então.

Ciente das limitações da significação acadêmica em relação a um passado que sempre nos escapa, Mirza ressalta a importância de se focalizar tanto a permanência quanto a ruptura serial dentro dos estudos históricos. No decorrer dos onze capítulos de seu livro, denota a emergência de um teatro militante no Uruguai em tempos anteriores ao golpe militar assim como identifica traços do teatro desenvolvido durante a ditadura nos anos de posterior redemocratização. Nota-se uma vontade do autor em localizar muito bem a sua fala, a ponto de dedicar o primeiro capítulo do livro a uma insistente delimitação de especificidades da prática teatral. Diferencia o texto literário (texto dramático) do texto teatral (texto espectacular), colocando que, dentro da teoria e semiótica do teatro, as particularidades do texto espectacular vêm sendo reivindicadas desde a primeira metade do século XX. Estas particularidades seriam o que interliga este texto às ações dele repercutidas, como a organização em atos, rubricas, descrições de figurino, cenografia, etc. A partir

daí, destaca no decorrer do capítulo outras diferenciações, como a copresença entre emissor e receptor – ator e platéia – no jogo cênico, bem como a dissolução das fronteiras entre os mesmos a partir de variadas experiências nas artes cênicas, a exemplo dos *happenings*, em que se procura borrar as fronteiras entre real e fictício na quebra de uma contratualidade teatral que de maneira geral delimita o espaço do “ator” e do “espectador”.

Roger Mirza também dedica um capítulo para o aprofundamento de suas noções de microsistema, subsistema e sistema que aparecerão no decorrer do trabalho. Defende que a eclosão da ditadura militar no Uruguai gerou no sistema teatral uruguaio, em contrapartida, a emergência de um microsistema de resistência com características específicas. Maior utilização de alusões e metáforas em decorrência da censura; mudanças nas figuras dos heróis, passando a ocorrer com maior frequência as personagens passivas e degradadas; e reapropriação do espaço cênico, geralmente diminuindo a distância entre ator e público para que fosse criado um clima de maior cumplicidade entre ambos. O autor frisa que também percebera esta maior cumplicidade entre ator e espectador em outros países que estavam sob ditadura militar durante os anos setenta, como Brasil, Argentina e Chile.

Considera-se na obra que o sistema teatral uruguaio atinge sua consolidação na década de cinquenta, com a maturidade das peças apresentadas pela Comédia Nacional e com um efervescente subsistema do Teatro Independente que mantinha vários grupos em contato entre si. Assim, Roger Mirza costura a esse panorama uruguaio das décadas de cinquenta e sessenta uma crescente mobilização social em organizações esquerdistas, o fluxo de uma literatura internacional que suscitava à transformação do *status quo*, além de uma latente modernização das práticas teatrais que redimensionaram a articulação entre sociedade e espaço cênico.

Nesse sentido, o autor elenca três microsistemas que incidiram de forma decisiva nessa citada modernização do teatro no Uruguai: o microsistema do teatro realista reflexivo, herdeiro de técnicas naturalistas e costumistas, porém acentuando o compromisso social do teatro frente a seu contexto político; o microsistema do teatro do absurdo ou de neovanguarda, trazendo temas que vinham a questionar as certezas humanas, tematizar o *nonsense*, a angústia, a massificação e automatização dos corpos em sociedade, mas não necessariamente abandonando o vínculo com o realismo; e o microsistema do teatro épico-didático brechtiano ou realismo épico que, concebendo o teatro como arma na luta política e ideológica, frequentemente se utiliza da quebra do ilusionismo cênico para que o espectador se perceba como tal. Tais influências compartilharam um contexto (entre fins dos anos sessenta e início dos anos setenta) em que o teatro militante de cunho esquerdista nunca vira maior agitação. Agitação que em muito refluía no pós-golpe, principalmente entre os anos de 1974 e 1977, época chamada pelo autor de ‘apagão cultural’, em decorrência das ações censórias do governo militar uruguaio.

Propõe, então, uma periodização do microsistema de resistência em três momentos. A primeira fase (1973 – 1978) coincide com os primeiros anos de ditadura civil-militar (aqui, me utilizando do termo preferencialmente usado pelo autor), caracterizados por Mirza como os anos de maior repressão no país. Além das influências dos microsistemas supracitados calcados no realismo reflexivo, no realismo épico e no teatro do absurdo, é interessante notar como os grupos teatrais da época se utilizaram de textos clássicos espanhóis para poder ressignificar as mensagens destes com uma roupagem das urgências políticas do momento, algo que também notei como prática de grupos brasileiros em minha pesquisa sobre as apropriações do teatro produzido em meio à ditadura militar no Brasil.

Como características desta primeira fase estão as tentativas de criação de um espaço de comunidade, uma aproximação baseada na empatia entre público e personagens (protagonistas debilitados, mais próximos do anti-herói) os quais eram remetidos a um contexto social específico ao qual o espectador estivesse familiarizado. É nesse sentido que o desenvolvimento dramático está minimamente adaptado ao realismo, no intuito de denunciar determinadas violências praticadas pelo regime militar. Aposta-se também em cenários mais claustrofóbicos, ameaçadores e angustiantes; pouca atividade cênica; intertextualidade estilística remanescente de eixos consolidados na década anterior; e um predomínio de poucos atores no espaço teatral proposto.

Para Mirza, é na segunda fase do microsistema de resistência (1979 – 1984) que se produzem os textos mais paradigmáticos em relação aos traços característicos comentados acima. O repertório torna-se mais decididamente nacional, contendo referências implícitas ou explícitas a sujeitos reconhecíveis dentro do panorama social uruguaio, colocados em situações não abordadas nos anos passados ou abordadas de forma velada e demasiadamente metafórica – como a tortura, os abusos de poder, a perseguição, a prisão e os desaparecimentos. É possível notar também o surgimento de uma representação cujo impacto é mais direto e primário em termos emocionais do que nos termos da linguagem articulada, no que o autor considera uma tendência de substituição do discursivo pelo gestual e visual no fazer cênico.

Gostaria aqui de chamar a atenção para um fenômeno que Roger Mirza denominou de “autoconsciência das mudanças no sistema teatral”, que só adquire as dimensões pontuadas no livro do autor uruguaio devido à heterogeneidade documental da qual Mirza se utiliza para compor seu estudo. Ele assinala que nesta segunda fase do microsistema de resistência circulam com maior ênfase metatextos e paratextos dissertando sobre a atividade teatral da época. São relatos, entrevistas, reflexões e comentários de críticos teatrais, atores, dramaturgos, diretores e demais envolvidos no debate cultural de então, que vêm a lançar luz

sobre as extensas redes de emissão/recepção das idéias em discussão na *práxis* teatral. “Autoconsciência” das mudanças no teatro uruguaio que veio a contribuir para a canonização e legitimação deste microsistema de resistência em fins da década de setenta.

“*La escena bajo vigilancia*” também destaca a importância de textos estrangeiros, selecionados, traduzidos e adaptados para os palcos Uruguaios. É frisado que tais montagens eram de uma maneira geral respeitadas em relação a suas propostas originais, mesmo porque a fidelidade acabava sendo controlada pela própria censura estatal. É interessante perceber como o autor nota o crivo da censura também como uma proteção, no manutenção da fidelidade em textos altamente contestatórios que acabaram tendo suas montagens permitidas. A propósito, as relações entre a censura e o teatro são aprofundadas no nono capítulo do livro “*Poder y censura bajo la dictadura*”. Inspirado nas análises sobre o sistema carcerário em Foucault, Roger Mirza encara o controle ditatorial como um sistema panóptico, gerando um medo frequente que interfere diretamente nas práticas sociais das pessoas.

Ainda ao analisar a segunda fase do microsistema de resistência, Mirza assinala um importante retrocesso das técnicas naturalistas e do teatro épico-didático, em parte devido à censura, mas também em decorrência da busca de novas linguagens cênicas (já apontadas por pensadores como Artaud, Grotowsky, Barba, Brook, o Living Theatre, Kantor, Mnouchkine, Bekett, Ionesco, Genet e Pinter no decorrer do século XX). Essas possibilidades outras de apropriação dos elementos cênicos alargaram a noção de espaço para a atuação política do teatro. Assim, o “*Teatro Barrial*” faz-se importante instrumento de interação com as classes tidas como menos abastadas.

Há ainda uma terceira fase do microsistema de resistência, situada a partir da restauração parcial da democracia no Uruguai em 1985. Talvez o principal diferencial deste último fragmento da periodização seja uma mudança na linguagem – reprodução de uma fala baseada no cotidiano da classe-média e diminuição drástica das figuras de linguagem e demais alegorias conotativas. O autor enxerga uma preferência atual pelos espaços mais abertos, indefinidos, e pelo abandono da anteriormente citada “cumplicidade” na relação entre ator e espectador. É com frequência que os intertextos neovanguardianos têm aparecido nas peças deste período, porém com algumas variações entre as encenações.

De modo geral, “*La escena bajo vigilancia*”, atenta para uma heterogênea produção discursiva de caráter alternativo em relação aos discursos hegemônicos produzidos por um Estado ditatorial. O teatro foi um mecanismo ativo de militância e resistência, sendo que a própria ação censória estatal permitira um debate e reformulação das concepções teatrais em voga no período. Roger Mirza é sujeito

ativo neste debate há décadas e a publicação deste livro de caráter historiográfico não deixa de ter a sua dimensão política no presente. Algo que não se dissocia da acuidade crítica de Roger Mirza que, através de um extenso levantamento documental, presenteou muitos pesquisadores com um apêndice contendo a cronologia completa (data; autor; título; tradutor; diretor; grupo; sala; e fonte) das peças que estrearam em Montevideu entre 1973 e 1984.

O projeto gráfico do livro é belíssimo. Apenas sente-se falta de um número maior de fotografias no interior do livro, além das seis presentes em preto e branco na capa. Creio que o levantamento iconográfico feito pelo autor no decorrer da pesquisa poderia render um ótimo anexo em edições futuras do livro. A diagramação é boa, mas o texto acaba por se repetir em demasia durante algumas passagens do livro – inclusive no que diz respeito a sentenças iguais usadas por Roger Mirza em diferentes trechos da obra.

A linguagem utilizada é bastante clara, transitando entre as diferentes disciplinas acadêmicas ligadas às artes e às ciências humanas sem soar pedante. Uma ótima leitura para pessoas interessadas em teatro e na História contemporânea da América Latina. Este livro é mais um dedo na ferida viva dos marcantes episódios de ditadura militar ocorridos em alguns desses países na segunda metade do século XX. Num palco que às vezes esquece que já foi clausura.