

5 minutos (obra teatral de INCLASSIFICÁVEIS, Brasil): entre a história e a memória

Marília Carbonari¹

*J'aime les gens qui doutent
Les gens qui trop écoutent
Leur coeur se balancer²*
Anne Sylvestre

Resumo

Este trabalho expõe, através de núcleos reflexivos, o processo de criação e permanente construção da peça teatral *5 minutos*, de Inclassificáveis, Brasil.

Como artista-pesquisadora, pretendo desenvolver um relato que, embora parta de uma experiência coletiva da qual fui parte criativa, tenta se distanciar e apresentar uma reflexão crítica sobre a própria criação. Para isso, dividiremos a exposição em cinco partes, iniciando com uma pequena introdução contextualizando os temas transversais da peça, logo uma parte chamada de *Escuta e ressonância*, na qual apresento o material impulsionador da criação e como esse material foi recebido e apontou caminhos no processo criativo. Depois teremos uma parte denominada *Linguagem: processo de criação da peça*, onde busco mostrar o caminho de transformação do material escolhido, apreendido como “conteúdo” da peça, no processo de criação cênica ao expor, no próprio ato de compartilhamento teatral, uma forma que mantenha a relação de criação coletiva, experienciada no processo criativo, também com o público. Na parte denominada *Fala: fragmentos e conversa*, teremos acesso a partes da própria peça como exemplo da forma teatral discutida anteriormente, e uma reflexão sobre os questionamentos que mantemos sobre o trabalho artístico e ainda se vê expresso na própria peça. Terminaremos o relato apresentando uma reflexão específica que permeia toda a peça acerca do amor idealizado, seja na relação pessoal ou revolucionária, e as contradições que as diversas construções sociais do “amor” revelam sobre nós mesmos como seres históricos.

¹Profesora de la carrera de Teatro en la Universidad Federal de Santa Catarina (UFSC). Doctoranda en el Programa de Posgrado de Teatro en la Universidad Estadual de Santa Catarina (UDESC)

marilia.carbonari@ufsc.br

Mesa 1. Arte, política y memorias.

² Trecho inicial da canção de Anne Sylvestre *Les gens qui doutent*. Tradução do trecho: Me gusta la gente que duda, la gente que escucha demasiado su corazón oscilar.

5 minutos (obra teatral de INCLASSIFICÁVEIS,³ Brasil): entre a história e a memória

Introdução

As formas teatrais sofrem as mesmas pressões narrativas que nossa vida cotidiana. A história que se difunde nos grandes meios de comunicação – os narradores “oficiais” – condicionam nossas narrativas pessoais.

O processo de criação de *5 minutos* parte exatamente da investigação de como as histórias do passado se fazem presente. Mas, mais que isso, como as memórias pessoais podem constituir fios de um tecido histórico diferente da narrativa “oficial” sem projetar sob “nossos fios de memória” alguma expectativa de imparcialidade sobre o “vivido”. Mas, ao contrário, reconhecendo a memória como fonte narrativa da história, buscou-se entender a apreensão da chamada “história” também nas narrativas pessoais, expondo, desta forma, as contradições das narrativas históricas interpeladas por nossas próprias contradições.

O isolamento de uma parte da história de nossos países latino-americanos que viveram ditaduras civil-militares nos pareceu provocador para pensar tanto a solidão de ser humano quando desprovido de sua memória social, quanto de como a separação da história em “episódios” – por exemplo: “a ditadura” – também contribui para uma leitura fragmentada de nossa história e acaba gerando uma maneira específica de criar história (em português, com *e*, mas em espanhol seria a história *ficcional*), ou seja, como a narrativa histórica se ficcionaliza em formas específicas de se escrever “A” história.

Escrever e refletir hoje, em setembro de 2017 — depois de um *impeachment* no Brasil, com Santiago Maldonado desaparecido aqui na Argentina e os casos de repressão tão conhecidos em nosso continente americano — sobre uma peça que buscava expor uma outra história nos parece uma tarefa difícil, pois a realidade parece expor nossas próprias limitações de apreensão desta. Somos ignorantes, e quanto mais buscamos, mais descobrimos o quanto nos é negado. O que nos falta, na prática, nos cria como seres humanos mutilados, um povo sem memória, e uma pessoa que desconhece sua história como ser social está condenada não somente a repeti-la, mas, com o avanço do isolamento das relações sociais, repeti-la em condições pioradas; cada vez mais, portanto, a possibilidade de uma vida livre se oculta na subsunção real da vida social ao capital.

³ Os integrantes desse trabalho e mais informações estão em nossa página: www.inclassificaveis.org.

Porém, para apresentar uma reflexão sobre o processo de criação da obra *5 minutos*, gostaríamos de compartilhar o impulso criativo que chamamos de escuta, este momento onde ainda nada está feito, mas tudo engendra um porvir.

Escuta e ressonância

Oswald de Andrade, poeta e escritor brasileiro, dizia que “A gente escreve o que ouve, nunca o que houve” (em espanhol seria: “Nosotros escribimos lo que oímos, nunca lo que hubo”, mas em português a semelhança fonética cria um jogo de sentidos das palavras). Literalmente, no caso de *5 minutos*, a escrita e criação da encenação partiu de uma escuta. Da escuta da canção *Te recuerdo Amanda*, minha primeira escuta foi em 2008 em um CD presenteado por um amigo chileno, a segunda vez, para esse trabalho, em 2014, onde *5 minutos* começou). Canção e cantautor tão conhecidos na América hispânica, no Brasil é preciso ter acesso a muitos mediadores até chegar à produção cultural latino-americana. Infelizmente nossa educação cultural está de costas para nosso continente. Tanto o isolamento brasileiro, quanto sua aproximação com os demais países latino-americanos em determinados períodos, denotam processos históricos que não conseguiremos abordar aqui.

A questão é que escutar *Te recuerdo Amanda* inaugurou um caminho de intersecção entre histórias e memórias: a possibilidade de encontrar dois Manuéis nos pareceu quase um gesto social da história de nossas ditaduras, um através do personagem da canção de Victor Jara, e outro na história de tortura e morte de Manoel Fiel Filho, operário brasileiro preso pela ditadura. A canção também nos remetia a um encontro da história pessoal com a história social. Assim como nosso isolamento e solidão, enquanto criadores, em um determinado momento de nossas histórias de vida. Tentaremos, então, mostrar aqui como a arte que se faz da matéria vida expõe determinadas contradições que nos constitui como ser social em momentos específicos da história.

Marx, em seu "Prefácio para a Contribuição à Crítica da Economia Política", nos explica como nosso ser social, ou seja, nossas relações materiais de produção da vida humana, determina nossa consciência (Marx, 2008: 45), e que para produzirmos nossa existência material somos metidos em relações sociais contra nossa vontade. Já Vigotski traça a relação entre esse ser social e a arte, dizendo: “A arte é o social em nós, e, se o seu efeito se processa em um indivíduo isolado, isto não significa, de maneira alguma, que suas raízes e essência sejam individuais” (Vigotski, 1996: 315).

A ressonância histórica da escuta de *Te recuerdo Amanda* não podia ser mapeada em um primeiro momento, não acessava toda a história que me chegava em canção, mas sentia que o que ouvia era meu. Mas por que era meu? A brevidade do encontro de Manuel e Amanda? A determinação de um acontecimento histórico-social sob a vida pessoal, íntima?

Hoje, três anos e meio depois do início de sua criação, já não conseguimos mais, como grupo, fazer essa distinção, e talvez exatamente o entrelaçamento do “pessoal” e

“social” exposto na música é o que tenha nos encantado. Algo nesse espaço entre eles e eu, entre Manuel e Amanda, acessava um tipo específico de relação que me afetava profundamente e me impulsionou a começar o trabalho.

Apresentei a canção para o grupo, em cada um aquela emissão fônica chegou de uma forma, sentíamos que havia uma que queríamos acessar, mas não seria também uma memória? De um continente? De um povo? E assim buscamos algo que, posteriormente, poderia se chamar uma “tradução” cênica de uma linguagem oral histórica musical para uma linguagem (composta, sempre) teatral. Tentávamos reconstituir, como aponta Benjamin em seu texto "A tarefa do tradutor" (Benjamin, 2011) algo que poderíamos chamar de história a partir dos cacos de memória de Victor, de nós mesmos, do que houve e do que ouvimos. Seria possível?

Escolhemos assumir o “objeto” de partida, o “estímulo” criativo, como desestabilizador de nós mesmos. Perguntávamos: quem somos? O que é ser brasileiro? Ser latino-americano? O que aconteceu no Chile? Por que não falamos do Brasil?

Decidimos derrubar a cordilheira, o Manuel de Victor encontrou nosso Manoel Fiel Filho, e esses Manuéis nos trouxeram uma história que queríamos ouvir e contar.

Partimos de um processo de ressonância, entender como todo o material ressoava em nós. Porém quem somos nós? O entendimento de um ser social e histórico pressupõe acesso e consciência de um movimento de produção cotidiana das nossas vidas que nos define e que está em processo de mudança permanente. Vimos o quanto não conhecíamos a história das ditaduras de nossos países e, principalmente, como o “episódio” ditadura na verdade se constituía de um processo de lutas prévio. Assim, esse “acontecimento” revelou-se, através do que estudávamos, como uma necessidade histórica para garantir a reprodução e expansão das relações capitalistas em nossos países. Sobretudo no caso do Chile, se evidenciava a necessidade de um controle imediato da economia sem mediações.

Então a nossa história, história dos vencidos — mais uma vez Benjamin falando sobre a história (Benjamin, 1994: 228) — é a prova do roubo, do furto, da restrição, do contingenciamento da memória⁴. É concreto e material a base sob a qual se ergue a forma do mundo que vivemos hoje: sob o silêncio do desconhecido.

Brecht já dizia, na "peça didática de Baden Baden sobre o acordo", que a “humanidade é dividida em duas (classes sociais): Exploração e ignorância” (BRECHT, 1988: 211).

Éramos ignorantes! (e ainda somos). Sentíamos que precisávamos estudar ainda mais como era a vida das pessoas naquela época, como a diferença de quase 10 anos entre um golpe e outro pode indicar os motivos da diferença da forma da intervenção militar. Victor Jara escreveu essa música em qual contexto cultural? Por que ele usava esses nomes? Quem eram Manuel e Amanda? Então vieram livros, ensaios, filmes e memórias. Victor Jara tinha uma mãe chamada Amanda (e uma filha), seu pai, Manuel havia deixado a mãe com os filhos pequenos. Como seria se Manuel (da canção) tivesse

⁴ O roubo, o contingenciamento, não é total, sempre possui brechas, vozes que persistem e, mesmo através de “cacos” ressoam e nos instigam a seguir, como ocorreu nessa criação.

se casado com Amanda? Manoel Fiel Filho era um operário da periferia de São Paulo, que foi preso já quase no final da ditadura, quando quase todos os líderes populares haviam sido mortos. Ele não era um líder, era um militante de base, numa época de clandestinidade, por que o mataram? Como Manoel vivia? Como chegou ali?

Já não podíamos somente contar a história, não queríamos escrever o que houve, queríamos falar da forma como esses fragmentos nos chegavam, de como essas vozes ressoavam, vozes que haviam sido enterradas na memória de outras pessoas, antes de nós, vozes negadas à nossa geração.

Linguagem: processo de criação da peça

Uma pessoa, presa, conta os dias, tenta se lembrar do que houve, tenta ouvir e se comunicar com o mundo lá fora.

Esse era o lugar da nossa fala, daí falaríamos sobre o que ouvimos e tentaríamos construir algo, mesmo disforme, algo que poderia ser uma memória, em relação com uma história. Tínhamos na imagem dos fragmentos-memória uma relação dialética com a história, aquilo que se forma de cacos, que se pretende ter uma forma, um discurso, mas que é tão múltiplo, fluido e disforme como tudo o que é feito do elemento tempo. Então nos colocamos um desafio sobre a forma que queríamos desenvolver na peça: fragmentos de memórias, cacos de história que iam se unindo e formando algo translúcido. Como uma jarra de vidro, que poderia ser cheia de algum líquido, limpo ou sujo, transparente como água ou vermelho como sangue, que talvez não conseguisse detê-lo. Como um jarro que ainda possui fissuras, mas que deseja manter visíveis as rachaduras, os remendos, como uma cerâmica kintsugi (técnica japonesa de reparar rachaduras com ouro deixando-as mais visíveis e revelando a beleza da história do material trabalhado). Também queríamos mover a estrutura, como se esses fragmentos não tivessem apenas uma forma de se apresentar: um jarro também poderia ser uma bacia, um copo, o movimento da forma movimentava o conteúdo das memórias-história e cria relação com o presente.

Começamos a questionar o que permanecia da ditadura nos dias de hoje. Trouxemos Amarildo⁵ para a sala de ensaio, a Ocupação Pinheirinho⁶, outras músicas

⁵ Amarildo Dias de Souza (Rio de Janeiro, 1965, desaparecido em 2013), pai de Carlos Fal, é um ajudante de pedreiro que ficou conhecido nacionalmente por conta de seu desaparecimento, desde o dia 14 de julho de 2013, após ter sido detido por policiais militares e conduzido da porta de sua casa, na Favela da Rocinha, em direção a sede da Unidade de Polícia Pacificadora (UPP) do bairro. Seu desaparecimento tornou-se símbolo de casos de abuso de autoridade e violência policial. Os principais suspeitos no desaparecimento de Amarildo são da própria polícia.

⁶ Pinheirinho foi uma ocupação de moradia na cidade de São José dos Campos iniciada em 2004. A reintegração de posse do Pinheirinho foi uma operação realizada em janeiro de 2012 na comunidade. O número de habitantes era estimado entre 6 e 9 mil moradores (no começo de 2010, esse número era de 5 534), que ocupavam a área abandonada desde 2004. O bairro, cuja área era três vezes maior que a do

da época das ditaduras, nossas relações pessoais, nossos encontros e desencontros, as contradições e as pressões que causam explosões na vida, nas ruas e como é difícil forjar um caminho diferente, ouvir e aprender algo com o que aconteceu em outros tempos e lugares.

Era isso o que queríamos: criar atrito (conosco e com tudo), e, assim, talvez, encontrar algo.

Assim encontramos a primeira forma de *5 minutos*: Manuel reconstituiria os cacos de sua memória e as histórias (ouvidas e “havidas”) e, em um momento, isso seria tão penoso, tão doído, que ele perguntaria “Para quê?” “Por quê?” “É preciso fazer isso?”. Não saberia dizer, mas era preciso de alguma maneira falar daquilo que ficou esquecido atrás do que foi dito ou ouvido. De alguma forma fazer teatro, colocar em cena sem uma forma pronta, acabada, parecia uma necessidade de elaboração histórica e social de nossa história pessoal e coletiva através de uma linguagem específica que resgatava em nós, talvez, o impulso humano de fazer arte.

E assim começamos a apresentar a peça, mas com a sensação de que não havíamos ainda descoberto todas suas formas. Sentíamos que os caminhos apontados pela dramaturgia ainda precisavam encontrar na encenação e na atuação também uma outra forma, um tipo específico de conexão, talvez uma nova técnica de atuação que evidenciasse a criação compartilhada.

Mais de dois anos depois de iniciada a segunda versão com o atual ator, fazendo pequenas temporadas em Florianópolis e agora na Argentina, acreditamos que encontramos o que buscávamos. Foi um processo de muita persistência, duvidamos muito e em muitos momentos. Quando a direção pensava em “resolver” os problemas formais que sabia que a peça tinha, a atuação insistia que poderíamos esperar um pouco mais e tentar encontrar o que queríamos no próprio processo de compartilhar com o público. E vice-versa.

5 minutos hoje se apresenta como o que acreditávamos: uma co-criação, uma verdadeira criação coletiva. Se é verdade que inicialmente a dramaturgia e a “comissão” responsável pela encenação detinha de alguma forma a compreensão da busca de tecer a história da peça através da memória das personagens e pessoais dos próprios criadores, hoje a atuação de Leandro consegue, com um trabalho permanente de politização e exposição a desafios, algo que juntos sonhávamos: alinhar nossos trapos em cena, aos

Vaticano (1,3 milhão de metros quadrados), contava com associações de moradores, sete igrejas, estabelecimentos comerciais, espaços de lazer e uma grande praça chamada Zumbi dos Palmares. O terreno supostamente pertence a uma massa falida da Selecta SA, que tem como proprietário Naji Nahas. Iniciada no dia 22 de janeiro de 2012, a desocupação contou com conflitos entre moradores e autoridades, além de denúncias que tiveram repercussão nacional e internacional. A decisão de reintegração de posse foi tomada em meio a um imbróglie jurídico, tendo a justiça federal suspenso a ação no dia 20 e a justiça estadual ignorado tal suspensão. A legitimidade e a validade jurídica da determinação estadual foram questionadas pela OAB; pela Procuradoria Federal dos Direitos do Cidadão e pelo Conselho Federal de Psicologia. No entanto, o STJ validou a desocupação através de uma liminar emergencial que só foi anunciada horas após o começo da operação. Mais tarde, foi requisitado que o STF julgasse a competência da justiça federal no caso, mas o presidente do tribunal, Cezar Peluso, negou-se a acatar esse pedido por motivos técnicos.

olhos do público, em um estado de exposição e entrega tão profundos que, ao mostrar sua memória como nosso Manuel, revela as mãos invisíveis que traçam nossas histórias fragmentadas e apresentam tecidos “oficiais” impostos por outras mãos que tentam permanentemente ocultar e desqualificar o trabalho das nossas.

Fala: fragmentos e conversa

Como forma de compartilhar um pouco da peça e poder avançar em algumas reflexões, faremos um pequeno resumo e apresentaremos alguns trechos para exemplificar aspectos formais já discutidos.

A peça *5 minutos* começa com um homem sozinho em cena, tudo escuro, apenas a luz de um lampião, uma cadeira e uma mesa. Ouve-se um trecho de uma fala de Victor Jara sobre o amor, o homem sentado parece estar amarrado, começa a se movimentar como se estivesse sendo forçado a confessar algo, rompe a movimentação e reage como se tivesse sendo acordado de um sonho. O homem pega o lampião na mão e busca em uma parede imaginária registro dos dias que se passaram:

“Hombre: Día 5396: casa, camino, lluvia... no... Día 7896.... no puedo más.... 3576: Mi nombre es.... Día 5656: Recuerdo de João en la cocina de la casa.... Día 15768: Mi nombre es....

Día 10474: Hoy recordé el día en que te escribí la primera carta.”⁷

A partir desse momento, começa a “viver” seus cacos de memória, todos fragmentados, alguns voltam várias vezes, outros são interrompidos no meio, percebe-se que há dois Manuéis, ambos operários, um que ainda está aprendendo a escrever no Brasil, outro que trabalha em alguma fábrica ocupada nos cordões industriais de Santiago. Ambos se relacionam com uma mulher chamada Amanda. Os fragmentos vão se juntando ao longo da peça através de um alinhavar de acontecimentos históricos. Em alguns momentos há narrativa direta, porém um dos recursos utilizados encontra-se exatamente em fazer uma quebra que gere dúvida sobre a memória e a narrativa:

“Hombre: No Guille, espérame, mira, no hay otra manera, hoy tenemos que hablar de los camiones..

(quiebra) No, no fue así, yo me recuerdo que nosotros teníamos todo organizado (escribiendo en la pared) comida, materias-primas, pero entonces ellos convencieron a los choferes a pasar directo por Santiago e ir al puerto (pared) todo iba directo para los Estados Unidos. Aquellos hijos de puta.”⁸

Como vemos no trecho acima, Manuel está falando com Guille, um dos responsáveis pela fábrica no Chile, em uma de suas memórias. No meio dessa memória,

⁷Trecho da peça *5 minutos*, dramaturgia Marília Carbonari.

⁸Trecho da peça *5 minutos*, dramaturgia Marília Carbonari.

Manuel rompe a “cena” e atua sobre sua memória, a completa e expressa reflexão sobre ela. Ao fazer isso, a peça ganha camadas narrativas e cria atrito entre elas. Cada vez que Manuel se lembra de algo, pode realizar essa lembrança “vivendo-a”, narrando-a ou interagindo com ela e recontextualizando.

O Manuel da peça escreve nas paredes suas memórias como forma de manter-se vivo. Mas o isolamento, a solidão e o próprio exercício de lembrar e re-viver a lembrança se mostram insuportáveis. No trecho abaixo veremos como esse movimento vivido pelo personagem também sofre uma quebra e provoca a exposição do próprio ator provocando o discurso direto com um interlocutor que pode ser o público:

“Hombre: Día 10945: No aguanto más Amanda.

(Se sienta. Trata de masturbarse, siente dolor. Corre, trata de pegarse contra la pared. Cae em el piso.)

Yo quiero morir, yo quiero morir Amanda.

(“Duerme”. Escucha ruido y despierta)

¿Hay alguien ahí?

Alguién???? (camina hacia una bacia com agua, se moja, empieza a hablar)

Amanda, y si yo hubiera vuelto a la fábrica, y si nosotros nos hubiéramos casado, y hubiéramos tenido 5 hijos, y si un día uno de nuestros hijos cantase, y si él se llamase Víctor, y si lo pillasen, y si descubriesen que él era quien tocaba las músicas del pueblo, y en el Estadio lleno le dijese: Canta ahora”. Y si el cantase, y si todos los presos con él cantasen y por eso lo matasen...Porque ahora no se trata de cambiar un presidente será el pueblo que construya un Chile bien diferente... (cae como si estuviera borracho)

(sentado, habla como borracho)

Ah, Amanda, haz algo para que esos niños paren de llorar, no aguanto más escuchar este llanto, hazlos callar o te doy una ostia o te voy a pegar mujer, dudas, quieres que me vaya, yo me voy, te quedas aquí con esos niños y un día Víctor va a escribir una canción sobre otro padre, otro hombre y vas a llorar Amanda, tu no existes Amanda, yo te odio, tú no puedes existir.

(Voltease para la mesa y vuelve a escribir)

Día 10945: Yo no aguanto más Amanda...

(Para todo, levanta de la silla, sientase em la mesa, quiebre total)

No, para, yo necesito hablar, no puedo seguir, ¿y ahora que hago? Mi nombre es Leandro (nombre del actor), pero me llaman Manuel, Victor, dime ¿porque estoy aquí? Todo este tiempo. Este dolor que no pasa, parece que oigo las mismas voces, nuevos gritos, mismo dolor, yo no entiendo Víctor, ¿eres tú? Somos 5 mil aquí en esta pequeña parte de la ciudad. Yo me acuerdo, un Estadio, lleno de cuerpos muertos, torturados, y ahora, en los sótanos de la sierra, de los barrios alejados, todavía escucho la misma voz maltratada

Ahhhh esa maldita voz, repetida, insistida, destrozada....

Me acuerdo, me olvido, Cidade Tiradentes, Heliopolis, Rocinha, La Yaguita Del Pastor, La Ciénaga, ¿es eso Víctor? ¿Es aquí que vives y no me dejas morir? ¿Para qué? En el sótano del Estadio, podrías haber escrito para su mujer, para tus hijas, pero escribiste para nosotros, siempre los 5 mil, siempre las 10 mil manos atadas. Y yo, estaré aquí para siempre?

Esa misma lluvia, hace 50 años”⁹

Nesse momento os cacos são expostos como partes de um todo que não consegue se recompor. O Manuel preso expõe possíveis caminhos de uma história, a memória do próprio pai do Victor ou de qualquer outro Manuel, bêbado, que não pode mais continuar. Nem Manuel, nem o ator conseguem mais prosseguir. É necessário parar, mas como parar de ouvir as vozes? Não há outra saída senão abrir o diálogo com os presentes através daquele que atravessou o tempo em forma de canção. Não há somente um interlocutor, pois não há somente uma história. Os cacos de memória parecem não conseguir conformar uma única forma. Então o que segue é a exposição das possíveis histórias contadas nos cacos.

A partir desse momento, as rupturas se dirigem à encenação, a própria disposição do público na sala é alterada. A camada narrativa do ator ganha força na interlocução direta com o público. A ligação entre os cacos de memória e a história se revela na interlocução direta do ator, expondo cada vez mais os planos da encenação e da dramaturgia. O ator revela-se como único condutor da peça, não pelas palavras ditas, nem pela movimentação cênica, mas por seu grau de comprometimento consciente com o que significa dar vida e voz para aquela história. A consciência política, portanto histórica, do ator torna-se a base para criar uma nova qualidade de atuação que não pode ser restrita ao critério da “presença” cênica. Uma forma específica de apropriação do material impulsionador vai se revelando durante toda a peça: nosso desejo de dar vida aos que vieram antes de nós. Uma memória reivindicada, não para contar a história, mas para atualizá-la como força de luta em nós.

⁹ Trecho da peça 5 minutos, dramaturgia Marília Carbonari.

A peça termina com esse homem dizendo: “*Yo no he muerto, hace 18650 días y yo no he muerto, yo estoy aquí, si alguien, alguno de ustedes me escucha, yo puedo contar que todo eso tiene más que 20 mil días...*”¹⁰

O amor

Porém, se é verdade que a peça fala sobre memória e história, não é menos verdade que tanto uma como outra possui um ponto de intersecção em *5 minutos*: o amor. O amor pela vida que leva a humanidade a lutar contra a exploração de classe. O amor pela classe que nasce quando a história se impõe como luta de classes. E o amor pessoal e íntimo, tão determinado pela história e pela luta como qualquer outra produção humana, e tão cheio de ilusões e esperanças como a humanidade se produzindo a si mesma nas contradições de sua história.

O amor que nos conecta com a história de um outro que sentimos como nosso. E as nossas memórias e histórias de amor pelo outro e pelos outros.

Assim começa *5 minutos*, com Victor Jara falando sobre o amor em um programa da TV estatal peruana¹¹, dia 17 de julho de 1973 (meses antes do golpe e de sua morte):

“Bueno, nosotros somos porque existe el amor, y queremos ser mejores porque existe el amor, y el mundo gira, crea y se multiplica porque existe el amor, nosotros, a los que nos dicen cantantes de protesta, creemos que el amor es fundamental. Y la relación de amor de un hombre con una mujer, una mujer con un hombre, o de un hombre con su semejante, con sus hijos, con su hogar, con la patria, con el instrumento de trabajo es vital, es la esencia y la razón de ser del hombre. Por eso que no puede estar ausente de la temática de un cantor popular.”¹²

E nossa peça termina falando: Eu sou Manuel Victor Jara, Manoel Fiel Filho, Manuel Amarildo Souza (desaparecido pela polícia brasileira em 2015) e, agora, infelizmente, Manuel Santiago Maldonado. Depois nos lembramos de Amanda e declaramos o quanto nos lembramos e precisamos dela, e assim, através dos olhos de Manuel, vamos com eles caminhando e cantando (e por que não dizer amando?) pelas ruas. O ator desaparece ao virar o quarteirão e nós ficamos com Victor cantando.

Começa com amor e acaba com amor.

Mas qual amor? O único amor que nos parece possível, um amor histórico e historicamente determinado, com as possibilidades e contradições de nosso tempo, um amor e seu tempo. Como a esperança de transformação também só existe se está em seu tempo, com seu tempo, é possível algo de outra forma? O amor da peça se constrói na peça, na relação do ator com o público.

¹⁰ Trecho da peça *5 minutos*, dramaturgia Marília Carbonari.

¹¹ Programa completo: <https://www.youtube.com/watch?v=UhXBrp3oAIM>.

¹² Música: <https://www.youtube.com/watch?v=GRmre8ggkcY>.

Assim, agora nos perguntamos: o amor do qual pensávamos falar quando criamos a peça ainda é o amor que sentimos/falamos agora? Todo o processo de criação, de exteriorizar esse sentimento, trabalhá-lo e, assim, socializá-lo, nos fez olhar e senti-lo diferente. Perceber suas/nossas contradições. Elaborar em nós o social que havíamos introjetado e, ao expressá-lo, mostrava que o amor não pode ser uma ideia, uma projeção, o amor é uma construção social.

Nesse sentido, a peça também apresenta contraponto entre o amor idealizado e a relação concreta entre pessoas, nessa sociedade. Manuel se relaciona com Amanda, com Beto, com Guille, com suas condições de vida, com a necessidade de transformar suas condições de vida, com a dificuldade de realizar seus desejos diante das limitações de seu tempo histórico e os acontecimentos que o interpelam. Manuel é um sobrevivente que se recusa a aceitar o que lhe foi tirado. Os Manuéis da peça possuem momentos que quebram qualquer possibilidade de idealização de uma Amanda angelical e perfeita. Existem fragmentos de saudades, fragmentos de devaneios sobre o que seria a relação se eles pudessem ter ficado juntos, fragmentos dele feliz e impulsionado para a vida e para a luta por conta de também estar feliz no amor, como casal com Amanda. O amor vai se apresentando na peça através das relações que os personagens-memória estabelecem.

Porém, também mostramos a crueldade em que pode se transformar um amor que pretende se manter vivo apenas das memórias; a repetição das memórias como modo de continuar vivo traz uma solidão ainda maior para Manuel. Nesse sentido, a forma de narrar a história a partir de episódios da memória pode levar-nos à mesma solidão. O isolamento pode ser uma armadilha que, ao nos privar do desgaste e enfrentamento diário com as contradições da nossa realidade em nós “refletida”, nos leva a construções idealistas de nós mesmos. Mesmo que fosse para ver algo pior, mesmo que seja para enfrentar a incerteza do futuro ou a certeza da morte, era importante para nós dizer o quanto estávamos cansados da nossa solidão, do nosso isolamento.

Da mesma forma que o amor romântico expresso na esperança/expectativa do casal pode colocar obstáculos para a construção da relação no real, o amor revolucionário, como um tipo de fé na revolução, sem a construção na vida concreta de uma nova forma de entender a vida e a história humana, pode ser o obstáculo para a realização da revolução.

A peça vive no risco do drama, mas não o realiza. Pois a todo momento a concretude das relações se revela. A estrutura fragmentada não garante um distanciamento épico, mas é na atuação que a dramaturgia aposta para desestabilizar a relação dramática. Nem a forma escolhida nem o conteúdo resolvem as questões aqui apresentadas. Escolhemos, e acho que conseguimos, apenas criar um movimento que permanece: a exposição.

A arte só existe quando a gente se expõe. Eu sempre neguei ser artista por motivos, julgava eu, políticos. Mas é exatamente na fresta, nesse choque em qualquer coisa que eu possa fazer, que a obra adquire sentido.

O choque com nossas próprias ilusões só é possível quando as expomos, só com a exteriorização (Vigotski, 2001) é possível o confronto. O conflito então não é drama nem dramático. Entre a elaboração subjetiva da expressividade individual do ator-personagem e a memória épica da luta de classes nos períodos dos golpes, o ideal romântico se revela tanto do ponto de vista pessoal quanto político. E essa contradição não gera síntese, a peça não apresenta solução. A opção de romper com as convenções teatrais e com o espaço de conforto joga ator e o público para a rua, para um presente que gesta os mesmos problemas, os Manuéis se multiplicam, choram e reclamam vida... Já o Manuel de Amanda reclama sua companheira e seu criador, se liberta para um caminhar que segue em nossas ruas, em nossa memória.

Considerações finais: fala à história e fala na história

A compreensão dos processos históricos-políticos nos ajuda a buscar caminhos e forças para enfrentar os ataques do capital à vida humana diariamente. Porém, tal ajuda tem limitações, que se expressam em nossas relações humanas, permeadas pela penetração do individualismo gerado pela forma das relações produtivas, acentuando o isolamento e a sobrecarga laboral dos trabalhadores. As consequências pessoais podem ser percebidas tanto nas rupturas/quebras de vínculos de solidariedade de classe, como nas relações familiares ou íntimas. Nossa humanidade é extraída pela expansão e reprodução das relações capitalistas de produção. Não só a memória, mas a própria vida se apresenta em fragmentos e cacos, essa percepção se exprime na esfera psicológica-emocional e, portanto, no desenvolvimento dos nossos sentidos. Que, por sua vez, constituem-se nessas quebras.

O trabalho sobre os sentidos humanos, sua construção social, é o campo da linguagem artística (Vigotski, 2001). Especificamente o teatro, como arte dedicada ao compartilhamento do espaço-tempo, traz a possibilidade de romper o tempo cronológico e realizar, em cena, algo semelhante a provocação de Victor Jara na canção *Te recuerdo Amanda*, mostrar vidase décadas de história em alguns (55) minutos.

Se, no encontro de dois operários em apenas cinco minutos diante da porta da fábrica, toda uma vida podia ser vivida, as relações concretas às quais somos submetidos diariamente, podem, igualmente, fazer de 5 *minutos* cinco décadas, de uma história não-contada, ou talvez, sequestrada.

Bibliografia

Benjamin, Walter. 2011 *A tarefa do tradutor*. In: Escritos sobre mito e linguagem. (São Paulo: editora 34).

_____. 1994 *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. (São Paulo: Brasiliense).

Brecht, Bertolt. 1988 *A peça didática de Baden-Baden sobre o acordo*. In: Teatro Completo, volume 3. (Rio de Janeiro: Paz e Terra).

Marx, Karl. 2008 *Contribuição à crítica da economia política*. (São Paulo: Expressão Popular).

Vigotski, L. S. 2001 *Psicologia da arte*. (São Paulo: Martins Fontes).