

ENRIQUE BUENAVENTURA E O “TOMAR POSIÇÃO” NA PEÇA *HISTORIA DE UNA BALA DE PLATA*: UMA NARRATIVA DA AMÉRICA LATINA E DO CARIBEJuliana Caetano da Cunha (UFRJ/UFRGS)¹

Resumo: Leitura da peça de teatro *Historia de una bala de plata* (1979), de Enrique Buenaventura, do Teatro Experimental de Cáli, com base nos conceitos de história de Walter Benjamin, assim como de teatro dialético de Bertold Brecht e, principalmente, no “tomar posição” de Didi-Huberman. A peça é comparada a outra do mesmo, intitulada *A tragédia do rei Cristophe* (1961). As peças abordam o processo de independência do Haiti. O trabalho do autor se insere no movimento Novo Teatro Colombiano. Observa-se o desenvolvimento de temas relativos ao colonialismo e ao decolonialismo ainda atuais.

Palavras-chave: Enrique Buenaventura; América Latina; Teatro político.

Historia de una bala de plata (1979), é uma das obras teatrais mais conhecidas do dramaturgo colombiano Enrique Buenaventura, que fundou em 1963 o Teatro Experimental de Cali (TEC), tendo sido seu diretor até falecer (em 2003, aos 78 anos). Sua escrita se deu em meio ao processo de encenação como criação coletiva (cf. CARBONARI, 2014), assim como a da maioria das obras de Buenaventura. A peça recebeu o Prêmio Casa de las Américas e é uma das mais importantes também do Novo Teatro Colombiano (cf. JARAMILLO, 1992), movimento que teve seu auge nos anos 1970².

O Novo Teatro Colombiano inaugurou naquele país uma nova fase, que se consistiu em o teatro passar a se ocupar de ter identidade nacional, com a sua própria gente e a sua própria história, promovendo cada vez mais produções autorais e coletivas, além de adaptações de obras consagradas que favorecessem o debate de questões importantes àquela população, a partir de suas subjetividades e cultura. Não se trata, obviamente, de um nacionalismo supremacista; muito pelo contrário, trata-se da busca por uma identidade roubada pelo processo de colonização e dominação econômica-cultural que impera sobre nosso território desde a chegada dos espanhóis (e posteriormente outras nações europeias) e da escravatura.

¹ Doutoranda em Letras: Estudos da Literatura (UFRGS). Mestre em Letras: Ciência da Literatura (UFRJ). Graduada em Letras: Português/Francês (UFRJ). Servidora da UFRJ. Contato: julianacae@gmail.com.

² O outro grande expoente desse movimento é o grupo La Candelaria (de Bogotá), fundado e longamente dirigido por Santiago García, talvez um pouco mais conhecido no Brasil. Os dois grupos trabalham com a “criação coletiva”, ainda que tenham concepções diferentes dela. Duas peças do La Candelaria também ganharam o prêmio Casa de las Américas, também nos anos 1970: *Guadalupe años sin cuenta* (1976) e *Los diez días que estremecieron al mundo* (1977).

É preciso considerar duas chaves teóricas de compreensão do que influenciou e constituiu tal movimento. A primeira delas é o conceito de tempo e história de Walter Benjamin (2012). Ficou evidente para esses grupos que não era mais o momento de retratar a história dos vencedores, ou de reproduzir a literatura das elites e dos colonizadores, mas, sim, de questioná-las, redescobri-las, fazendo que estas se abrissem aos personagens antes silenciados ou injustiçados em seus feitos (cf. também LÖWY, 2005).

No caso de *Historia de una bala de plata*, o olhar é para o passado, mas temas contemporâneos foram abordados por Buenaventura, imbuído da mesma concepção de que se faz necessário colocar a realidade em cena sem “encerrar” o que dela se depreende, sem fazer do teatro uma resposta confortável e pronta, mas, novamente, uma pergunta, que gere respostas e se transforme em intervenção nessa mesma realidade por parte do público que assiste – e é convidado a pensar.

Com isso chego ao segundo pressuposto fundamental, que é o teatro dialético, desenvolvido por Bertolt Brecht (1977). Esses grupos desenvolvem um trabalho que, especialmente no processo criativo é dialético e coletivo. São usadas estruturas e estéticas épicas em algumas obras, existe um desmascaramento da “ilusão” que vinha do teatro clássico, mas o mais importante da influência brechtiana no Novo Teatro Colombiano é a originalidade e o “pé no chão”, no seu próprio chão. Segundo um estudioso de Enrique Buenaventura, Vásquez Zawadski (1992, p.15), isso aparece como “preocupação constante, crítica e autocrítica, e dentro de uma práxis dialética que exige que todo questionamento do trabalho teatral se resolva sobre e a partir da cena”, quando Buenaventura se pergunta sempre “que tipo de teatro devemos fazer?”.

Para dizer uma última palavra sobre o Novo Teatro, vale pontuar que este foi um momento importante de desenvolvimento do teatro de grupo, independente, crítico e político, que desenvolveu métodos da criação coletiva, tendo inclusive estabelecido diálogos com outros grupos que, em países vizinhos, estavam na mesma busca. Tanto o Teatro Experimental de Cáli como o La Candelaria, de Bogotá, continuam em atividade; o primeiro desde 1955, e o segundo desde 1966, os dois com suas sedes próprias e acervos, subsidiados parcialmente por financiamento público. Não são os únicos; depois deles, outros vários grupos no país alcançaram a mesma condição de trabalho.

Outra característica da atividade dramaturgical de Buenaventura, além dessa escrita perpassada pela direção e pela experimentação em sala de ensaio, é a reescrita e a reflexão sobre o próprio trabalho. O autor mantinha diários de trabalho e eventualmente retomava temas (cf. BUENAVENTURA, 1992; 2009; 2014). No caso de *Historia de una bala de plata*, temos uma versão mais ficcional do que havia anteriormente sido trabalhado drama histórico: o processo de independência do Haiti.

A primeira peça sobre o tema chamou-se *A tragédia do rei Cristophe* (BUENAVENTURA, 1973[1961]), que aborda objetivamente o reinado de Henri Christophe no Haiti, anteriormente denominado Santo Domingo, em princípios do século XIX: Cristophe foi o primeiro rei negro do Novo Mundo, passou de escravo a liberto, de liberto a general, de general a rei e, finalmente, a tirano, que acabou cometendo suicídio. Reza a lenda que se matou com uma bala de prata porque se acreditava impenetrável por uma bala comum.

Santo Domingo (ou Ilha de São Domingos) era colônia francesa na sua parte ocidental, ainda que tivesse sido descoberto por Colombo e até nomeada em tempos remotos Hispaniola (ou La Española). A parte oriental manteve esse nome até tornar-se a República Dominicana; o nome Haiti foi recuperado das línguas dos povos originários.

Essa parte ocidental da ilha foi por muito tempo um dos lugares mais prósperos do Novo Mundo, graças à produção, por mão de obra negra escrava, de açúcar, cacau e café. Ocorre que, em 1794, aí mesmo tem lugar a primeira revolta de escravos, que tornou o Haiti o primeiro país do mundo a abolir a escravidão. Não de um único golpe, muito pelo contrário, foram inúmeros levantes, deposições, execuções, guerras e resistências, em busca da independência (cf. LAFERRIÈRE, 2017).

Na peça, narra-se a trajetória de Henry Cristophe, vê-se o primeiro levante, aparece Toussaint Louverture, ex-escravo que foi nomeado Governador Geral pela Coroa (1801), que posteriormente é preso e assassinado por ela mesma. Atribuem-se a Louverture as principais ideias de independência e igualdade, que seguem animando a luta do povo negro na Ilha.

Vê-se também (Jean-Jacques) Dessalines, que organizou o exército e finalmente derrotou os franceses em 1803. No ano seguinte, foi declarada a independência, de modo que o Haiti se tornou o segundo país a se tornar independente nas Américas (precedido pelos EUA, em 1776). Dessalines proclama-se imperador. Na peça, a personagem

proclama: “Faremos aqui um Estado livre, um Estado negro, e o chamaremos Haiti, como se chamava antes de os brancos chegarem. Viva o Estado negro e livre de Haiti” (BUENAVENTURA, 1973[1961], p.24). Esse processo rendeu 60 anos de bloqueio ao Haiti por parte dos países escravagistas europeus.

A peça revela como os ingleses e espanhóis tentavam influenciar a disputa de poder no Haiti, buscando sempre se favorecer em acordos comerciais. E como a ameaça do retorno à escravidão estava sempre no ar. Com a justificativa de consolidar essa nação negra, sem senhores colonizadores e escravagistas, os líderes vão mudando de posição, fazendo acordos e, finalmente, após o assassinato de Dessalines por rivais em 1806, Henry Cristophe chega ao poder, autointitulando-se rei.

Questionado por apoiadores, a personagem de Henry se justifica: “A independência legou-nos um país arruinado, um deserto carbonizado. Não, ainda não haverá liberdade, Clairveaux. Haverá uma mão de ferro para reconstruir a indústria, para levantar fortalezas e cidadelas, para desafiar todos os colonialistas”. [...] E em outra fala: “...devemos andar pra frente. Temos de produzir mais açúcar e mais café do que no tempo da colônia. Temos que ser invencíveis na terra e no mar...”. E o amigo Clairveaux responde: “Então estas condecorações ganhas na luta por um ideal são inúteis!” (BUENAVENTURA, 1973[1961], p.37). É quando Cristophe manda prendê-lo, representando as tantas mudanças de mãos do autoritarismo de Estado que vai e vem na América Latina.

O novo monarca ex-escravo vai se tornando cada vez mais autoritário. *A tragédia do rei Cristophe* (BUENAVENTURA, 1973[1961]) conta essa história a partir do que seria a grande obsessão dessa personagem, a construção de uma fortaleza impenetrável, num alto, que foi de fato construída e da qual permanecem em pé as ruínas hoje em dia, depois de dois séculos, terremotos e vendavais: Cidadelle Laferrière, Sans-Sonci (inaugurada em 1813). A peça traz cenas da construção do forte, onde os negros cumprem o mesmo papel de escravos ao que antes eram obrigados, agora como “cidadãos”. Chega-se ao ponto em que a próprio personagem de Henry Cristophe açoita um velho que cai de tanto trabalhar. Cai morto.

O desenvolvimento da tirania, com algum toque de loucura, vai encerrando essa personagem em seu castelo e o afastando de sua origem e de seus propósitos, assim como, evidentemente, das expectativas construídas pelos revoltosos na luta pela independência. Na peça, o rei se mata quando se vê abandonado por todos: povo, amigos, armadas.

Em *Historia de una bala de plata* (BUENAVENTURA, 2013[1979]), o protagonista se chama Louis Poitié, inspirado evidentemente em Henry Cristophe, e neste caso é verdade que só uma bala especial, de prata, pode derrubá-lo. Trata-se do mesmo processo de luta por independência da colônia, mas a partir daí a reescritura vai se justificando, ou seja, refazendo-se com novas perspectivas.

Agora estamos numa ilha qualquer do Caribe (porque o Haiti poderia ser muitos lugares), em que diversas forças operam num tempo de revolta dos escravizados e de falência do domínio colonial na América Latina, no caso, por parte da Coroa francesa. A peça revela contextos e conflitos que se estenderam pelo continente, quando o imperialismo norte-americano começa a construir suas bases nas ex-colônias, ou “futuras ex-colônias”, ou ainda futuras neocolônias latinas.

Manipulações, jogo de poder, disputa de mercado e lutas por libertação e justiça dão o tom do texto, que emite luz sobre a complexidade de nossa história sempre esquecida e apagada pelos donos do poder e da história oficial. O que lemos é uma realidade passada ainda presente, marcada pela exploração colonial, pelo extermínio indígena e pela escravização dos negros, posteriormente substituída por falsa alforria. O mito do imperador ou rei negro, como uma primeira grande vitória dos despossuídos destas terras, converte-se em mais uma revolução derrotada, sendo contado a partir de uma narrativa destoante dos moldes tradicionais.

A personagem de Loius Poitié chega a essa ilha imaginária das Antilhas, que não se sabe onde é, nem muito bem quando, levado por um magnata chamado Smith, diretamente dos EUA, onde Poitié estava sendo perseguido pela polícia e, antes, pela Ku Klux Klan (movimento reacionário e supremacista branco que teve sua primeira aparição nos EUA na década de 1860, tendo sumido e reaparecido algumas vezes até o século XX, agrupando neonazistas). Smith o leva para ser imperador, com a intenção de dominar a Ilha, porque precisa de um negro para fazê-lo. Atrás deles, vêm Marta, a esposa de Poitié (que na peça anterior mal aparece, representava apenas o momento da alforria, em que Henry casou-se e passou a ser dono do estabelecimento que era propriedade do sogro). Marta representará ao longo desta obra uma lucidez política que falta ao marido.

Poitié vai sendo levado pelos diferentes grupos de interesses, servindo sem perceber a diversos senhores, até ser renegado pelos outros negros em luta (aparecem quilombos e levantes). Ele ganha mais traços de conflito interno, de dúvida, de humanização, mas é

tragado pelo sistema e finalmente assassinado com uma bala de prata numa emboscada, quando sua mulher diz: “Nem sequer soubeste por que morrias, Louis Poitié” (BUENAVENTURA, 2013[1979], p.76). Merece destaque a personagem de Marta, definitivamente, que em vários momentos da peça aponta que o “lugar” das mulheres na política e nas batalhas já é outro. Um lugar ganho certamente na história recente, após a entrada do feminismo na operação da política e da constituição da subjetividade dos sujeitos modernos.

E o mais importante: o mundo já é outro, em que pese continue o mesmo. O que faz Buenaventura é dar essa dimensão à história da independência do Haiti, expandindo seus fatos para um tempo em que a questão racial e da terra permanecem estruturantes das relações econômico-comerciais e de trabalho nas Américas, atualmente com a forte presença imperialista dos EUA. O prólogo não deixa dúvidas:

Smith: As cores têm, nesta peça, singular significado. No alto da pirâmide social estão os brancos.

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

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

Suzana: E nesse mundo alegre e miserável, decadente e cheio de tentadoras riquezas, entraram os norteamericanos. (BUENAVENTURA, 2013[1979], p.19)

A escravidão como cicatriz de um povo que conjuga alegria e miséria, dividido em pirâmide de base larga e negra, subjugado aos interesses dos EUA, é o que conhecemos bem. Os “pardos e mulatos” representam uma classe mediana (e obviamente mestiça, às vezes herdeira dos colonizadores, que já nasceu livre) que não se entende negra e que tenta ocupar o lugar da branca dominadora, preocupando-se mais com seus interesses individuais que com a luta coletiva. Também conhecemos esse tipo de operação.

Evoco, para finalizar, o conceito de Georges Didi-Huberman quanto a *tomar posição*, que é o que faz Enrique Buenaventura em suas obras. Toma a posição social de artista que só existe se capaz de intervir dialeticamente em sua realidade, sua realidade de despossuído e trabalhador em terra de dominação e autoritarismo. Tomar posição consiste em “desconstruir e depois remontar, por conta própria”, a fim de melhor expor, a matéria que se escolhe examinar. O autor diz: “O que é preciso ver, [...] é como, no seio de tal

dispersão, os gestos humanos ‘se olham’, se confrontam, ou se correspondem mutuamente” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p.75). E é nesse olhar que se falam *A tragédia de rei Cristophe* e *Historia de una bala de plata*, a Colômbia dos anos 1970 ou o Brasil nosso de cada dia. Onde tomar posição é preciso:

é desejar, é exigir algo, é situar-se no presente e visar um futuro. Contudo, tudo isso só existe sobre o fundo de uma temporalidade que nos precede, que nos engloba, chamando por nossa memória até em nossas tentativas de esquecimento, de ruptura, de novidade absoluta (DIDI-HUBERMAN, 2017, p.16).

Tentativas impossíveis de novidade absoluta, diga-se de passagem, voltando a Benjamin (2012). O que, sim, se rompe, é a zona de conforto do teatro de lazer e reprodução da vida de moldes burgueses. Concordando com Brecht: “Mostrar que se mostra, isso não é mentir sobre o estatuto epistêmico da representação: é fazer da imagem uma *questão de conhecimento* e não de ilusão” (1978, p.62). Assim, esse desenho que elabora método, estética e conteúdo político dialético deixa seus traços na obra de Enrique Buenaventura.

Referências

BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito de história”. In: *O anjo da história*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2012. E-book, localização 7-246.

BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

_____. *Teatro dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

BUENAVENTURA, Enrique. *A tragédia do rei Cristophe*. Coimbra: Centelha, 1973 [1961].

_____. *Crônicas y relatos*. Cáli: CITEB/Universidad del Valle, 2009.

_____. *Diario de trabajo*. 2. ed. Cáli: CITEB, 2014.

_____. *Historia de una bala de plata*. Cáli: TEC/CITEB, 2013 [1979].

_____. *Máscaras y ficciones*. Cáli: Universidad del Valle, 1992.

CARBONARI, Marília. *A direção teatral e o método de criação coletiva de Enrique Buenaventura no TEC (Teatro Experimental de Cali)*. Material didático EAD. Paraná: Unicentro, 2014.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as imagens tomam posição: o olho da história, I*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2017.

JARAMILLO, Maria Mercedes. *El Nuevo Teatro colombiano: arte y política*. Medellín: Universidad de Antioquia, 1992.

LA CANDELARIA, Grupo de Teatro. *Los diez días que estremecieron al mundo*. La Habana: Casa de las Américas, 1978 [1977]. 92 p.

_____. *Guadalupe: años sin cuenta*. Bogotá: Idartes, 2016 [1976]. 160 p.

LAFERRIÈRE, Dany. “Haïti: dix ruptures historiques et une littérature mouvementée pour fonder une mythologie américaine”. In: MABANCKOU, Alain (org.). *Penser et écrire l’Afrique aujourd’hui*. Paris: Seuil, 2017. pp. 162-174.

LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio. Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. Trad. Wanda Brant. São Paulo: Boitempo, 2005.

VÁSQUEZ ZAWADSKI, Carlos. “Enrique Buenaventura In-Edito”. In: BUENAVENTURA, Enrique. *Máscaras y ficciones*. Cali: Universidad del Valle, 1992. pp. 9-23.