

★ ARÍSTIDES VARGAS: A EXPERIÊNCIA DO EXÍLIO TRANSFORMADA EM TEATRO

Jorge Dubatti

Nasceu em Buenos Aires em 1963. É professor e pesquisador da Universidade de Buenos Aires, especializado em teatro. Desde 2001, dirige a Escola de Espectadores de Buenos Aires (com mais de 340 alunos). É autor de *Filosofia do Teatro I, II e III*, entre outros livros.

Tradução de Flávia Delgado

Palavras-chave:

Arístides Vargas;
Malayerba;
Exílio;
Repressão;
Ditadura;
Dramaturgia;
Nossa Senhora
das Nuvens.

Resumo: O artigo apresenta a vida e obra de Arístides Vargas (diretor, dramaturgo e ator argentino nascido em 1954, radicado no Equador e fundador do grupo Malayerba em 1978) e centra-se na análise da peça de Vargas, *Nossa Senhora nas Nuvens*, segunda parte de uma “trilogia do exílio” (assim chamada pelo autor). A dramaturgia de Vargas retoma a dolorosa experiência dos exilados que foram obrigados a deixar a Argentina entre 1973 e 1980, mediante a primeira ação da Tríplice A (Aliança Anticomunista Argentina) e depois da sangrenta ditadura cívico-militar que levou adiante o nefasto “Processo de Reorganização Nacional”. Inclui-se, neste trabalho, trechos de uma entrevista em 2012 com Vargas e sua esposa Charo Frances (fundadora do grupo Malayerba). A experiência dos exilados leva a reconhecer que não existe “um” teatro argentino, mas sim “teatros argentinos”, dentro e fora das fronteiras geopolíticas nacionais da Argentina.

Arístides Vargas (nascido em Córdoba, Argentina, em 1954) é um dramaturgo excepcional, dono de poética singular, de alto valor literário, barroco na sobrecarga de suas metáforas, que transformam a visão do cotidiano. A poética teatral de Vargas é uma síntese dos processos dolorosos do exílio argentino, tema constante em todo o seu teatro. Seus personagens retornam, com variações, às mesmas obsessões: a viagem, a memória, a identidade, a violência, a perda e o desenraizamento. No entanto, o humor está sempre presente na sua escrita.

Campo teatral e genocídio

A partir de 1973, o cotidiano na Argentina era cada vez mais atravessado pela violência e pela

experiência de morte. As organizações de esquerda armadas planejavam sua ação por meio de atentados, sequestros e assassinatos contra figuras representativas do campo político-militar inimigas. Desde junho de 1973, a Aliança Anticomunista Argentina (Tríplice A), grupo paramilitar de extrema direita, semeava o terror na sociedade e especificamente no campo teatral, através de ameaças, atentados, sequestros e assassinatos. O golpe cívico-militar de 24 de março de 1976 levou ao poder o Conselho de Comandantes Gerais constituído pelo general Jorge Rafael Videla, o almirante Emilio Eduardo Massera e o brigadeiro Orlando Ramón Agosti, que deram início ao atroz “Processo de Reorganização Nacional” com Videla como o primeiro presidente até 1981. A Junta Militar decidiu substituir Videla por Roberto Eduardo Viola (de março de 1981 a dezembro do

mesmo ano), substituído depois por Leopoldo Fortunato Galtieri (presidente de fato de dezembro de 1981 a junho de 1982, e principal responsável pela Guerra das Malvinas). O último presidente, de fato, foi Reynaldo Benito A. Bignone (de julho de 1982 a dezembro de 1983). Entre 1976 e 1983, a Argentina experimentou a mais sangrenta ditadura da história (marcada por sucessivos golpes militares desde 1930). Em dezembro de 1983, houve a restauração da democracia no governo do presidente Raúl Alfonsín (eleito pelo voto popular naquele ano) e, assim, deu-se início ao período chamado de “pós-ditadura”. O prefixo “pós” refere-se duas vezes ao

que veio depois da ditadura, e às consequências da ditadura em uma democracia restringida.

O “Processo” colocou em prática um plano de aniquilação da esquerda e de repressão e doutrinação na sociedade argentina, que se transformou em uma terrível experiência de terrorismo, como evidencia o relatório Nunca Mais elaborado pela Comissão Nacional sobre o Desaparecimento de Pessoas – CONADEP, em 1984. Este plano foi concebido, supervisionado e executado pelas mesmas potências militares com uma hierarquia militar estrita, ao qual, de modo semelhante ao desenvolvido pela Tríplice A,

Fernando López e Nayla Noya em *Nossa Senhora das Nuvens*, de Aristides Vargas. Direção: Griselda Galarza e Eduardo Graham, 2000. Foto: Karen Castillo Olmos.



somou-se a criação de grupos paramilitares subordinados às forças de fato. Foram os nefastos “Força Tarefa”, constituídos principalmente por jovens oficiais, suboficiais, policiais e civis. Como observa Luis A. Romero (2001, p. 208 e seguintes), a repressão foi uma ação sistemática realizada pelo Estado, que para isso estruturou com extraordinária eficácia e colaboração civil um enorme mecanismo administrativo. A ação terrorista era dividida em quatro etapas principais: sequestro, detenção em campos de concentração, tortura e execução clandestina, e também consistia em saqueios e apropriação das propriedades e bens dos reféns, assim como o rapto das crianças. Os corpos ficavam “desaparecidos”, ou eram enterrados em valas sem identificação, queimados ou jogados no rio ou no mar. Estima-se que o número de mortes neste genocídio foi de 30 mil, na sua maioria jovens, com idades entre 15 e 35 anos, sequestrados entre 1976 e 1978, o período mais monstruoso e sangrento. Após a perda imensurável que esse genocídio significou, a Argentina nunca mais seria a mesma.

O terrorismo da Tríplice A e do “Processo” causou um impacto incalculável no campo teatral, resultando em uma drástica redução. As artes cênicas sofreram uma profunda desarticulação em relação a como vinham operando nos anos sessenta e na primeira metade dos anos setenta. A reorganização resultante, de características inéditas e dolorosas, foi marcada pelo empobrecimento e pelo medo. O campo teatral perdeu densidade e diversidade e foi manchado pelo terror para sempre. Muitos artistas foram assassinados e estão desaparecidos; outros deixaram o país e experimentaram o calvário do exílio, e outros ainda decidiram nunca mais voltar para a Argentina; há ainda aqueles que foram chamados ao silêncio e se mudaram para outras cidades e povoados, dando lugar ao “insílio” (o exílio interno, no próprio país), à “cultura de catacumbas” (como chamou Santiago Kovadloff) fora dos espaços institucionais reconhecidos e públicos. Muitos outros ficaram em Buenos Aires e padeceram sua inclusão em “listas negras” e encontraram dificuldades para trabalhar. Os grupos

de teatro militante de esquerda desarticularam suas ações e as expressões de teatro de rua quase desapareceram. O público também padeceu o medo: o encontro teatral, o convívio, tanto dentro do grupo nos ensaios quanto na função com os espectadores, era considerado “subversivo”. Em reação a esta situação, foi emergindo gradualmente uma cultura de resistência e resiliência (capacidade de construir em tempos de adversidade), que foi cada vez mais se entrelaçando e permitindo o surgimento de fenômenos como o Teatro Aberto, em 1981.

Arístides Vargas, um exilado vítima da repressão

No final de 1975, quando tinha apenas 21 anos, Arístides Vargas foi forçado a deixar a Argentina. Ele, então, era estudante de teatro na Universidade Nacional de Cuyo, em Mendoza, perto da Cordilheira dos Andes. Vítima do terror e da repressão, teve de deixar o país à força e se exilou no Equador, onde fundou em 1979 o grupo Malayerba, junto com sua mulher, a espanhola Charo Frances, e outros artistas. Malayerba é hoje uma das referências internacionais do teatro latino-americano. Quase toda a obra de Vargas foi escrita para ser encenada pelo Malayerba. Entre outros títulos, encenou com o Malayerba: *Jardim de polvos* (1992), *Phuma* (1995), *Nossa Senhora das Nuvens* (2000), *O desejo mais canalha* (2000), *A moça dos livros usados* (2003) e *A razão blindada* (2005). Além disso, em Quito, o Malayerba possui uma casa aberta para todos os grupos de teatro latino-americano, onde também proporciona a formação e preparação de centenas de atores de teatro equatorianos.

Estivemos com Arístides Vargas e Charo Frances em setembro de 2012, quando passaram alguns dias na Argentina. Reproduzimos alguns trechos de nossa conversa, que vale como um testemunho daquela experiência trágica:

– O grupo Malayerba é agora um dos líderes do teatro internacional. Como ele surgiu?

Arístides Vargas. O Malayerba se formou no Equador, no final dos anos 1970. Várias pessoas

se conheceram ali; naquela época isso era muito comum, porque muitos países da América Latina estavam passando por ditaduras. As pessoas eram bastante exiladas, viajavam muito, e tivemos a oportunidade de conhecer grandes professores de teatro latino-americano vivendo uma situação terrível, como o exílio. Conheci Charo na casa de Susana Pautasso, outra companheira argentina exilada, de Córdoba. Com ela, fundamos o Malayerba em Quito. Criamos esse grupo porque tínhamos muitas carências e porque, à primeira vista, precisávamos de uma família. Como não tínhamos nossa família por perto e não tínhamos como visitar o nosso país, decidimos estabelecer uma espécie de micropaís, de microfamília, que chamamos de Malayerba. No início gostávamos de estar juntos, mas não encenávamos peças. Ensaivamos muitas horas, oito horas por dia; levamos três anos para concluir a primeira obra. Fomos criando laços de exílio, que passam essencialmente pelo lado afetivo. Afetuosamente nos sentíamos bem, e isso era o suficiente para nós.

Charo Frances. Todos nós cometemos erros na vida, e o meu foi ter me apaixonado por um equatoriano na Espanha. Ele foi fazer uma pós-graduação na Universidade em que por acaso eu estudava Filosofia, e disse que éramos mais úteis no Equador do que na Espanha. No meu país, Franco já estava morto, então tínhamos que ir ao Equador para salvá-lo, para fazer a revolução. Então eu fui e fracassei miseravelmente; depois de 34 anos, devo dizer que o Equador está tão mal ou pior do que quando cheguei. Foi muito fácil criar o Malayerba porque, como disse Arístides, estávamos muito sozinhos. Todos nós. Precisávamos de mais alguém. Sei lá, eu via os atores equatorianos, pareciam melhores ou piores, mas nada acontecia. Um dia, fui tomar banho na casa de Susana Pautasso e ela me deu duas toalhas, uma para o corpo e outra para a cabeça. E eu me senti na Espanha. Porque minha avó, minhas tias e minha mãe faziam isso. E quando começamos a nos comunicar nos ensaios, senti que pertencíamos a um mesmo país. Com os equatorianos, eu me sentia estrangeira, e com os argentinos parecia que eu estava em casa. Fui para o

Equador por amor, para fazer a revolução, e encontrei duas pessoas que não tinham conseguido fazer a revolução em seu país, e o amor foi muito fácil entre os três e a comunicação no palco também.

– **Quando foi que vocês começaram a sair do Equador com o Malayerba?**

Charo Frances. Não sabemos como ou quando começamos a ser reconhecidos internacionalmente, como a maioria das coisas que nos aconteceram. Um belo dia, fomos convidados para um festival internacional de teatro em Córdoba, em 1984, aqui na Argentina. Para El Negro [Arístides Vargas] foi uma grande alegria, porque ele ia poder voltar ao seu país depois de quase dez anos. Mas isto se deu em meio a uma grande tragédia: ele avisa sua família que vai voltar e seu pai morre de um ataque cardíaco. Começou bem mal. E o convite seguiu ainda pior, porque chegamos aqui e todos os argentinos falavam dos desaparecidos e havia fotos de crianças em todos os lugares. Então eu perdi a fala, porque era demais, era demais o que me diziam, fiquei sem palavras. Eles me levaram a um terapeuta, que me fez chorar e, quando eu chorei, a voz saiu com as lágrimas. Consegui falar, consegui fazer o espetáculo. Perguntamos à pessoa que dirigia o festival por que nos convidou, e ela disse que tínhamos sido recomendados por um espanhol que estava no festival, Luis Molina. Fui até ele e lhe agradei por nos ter recomendado, e então ele me disse: “Eu não recomendei vocês. Eu nunca vi vocês antes”. E foi isso. E aí começamos a ficar famosos lá.

Arístides Vargas. Quer dizer, a fama pode muito bem ser um golpe de sorte ou accidental. Em Córdoba, apresentamos uma peça de outra argentina exilada, María Escudero, a fundadora do grupo Libre Teatro Libre. Susana [Pautasso] era uma atriz desse grupo. María Escudero compartilhou conosco alguns trabalhos no Equador. Ela morreu no Equador há alguns anos atrás; lamento muito por ela, morreu fora do seu país, em um processo de esquecimento, que é outra maneira triste de morrer. Temos que morrer recordando, essa é a melhor maneira de morrer. Em Córdoba



Fernando López e Nayla Noya em *Nossa Senhora das Nivens*, de Aristides Vargas. Direção: Griselda Galarza e Eduardo Graham, 2000. Foto: Karen Castillo Olmos.

há uma crítica muito boa do nosso espetáculo e muita gente vem nos ver.

– **Na Argentina suas peças estão sempre sendo encenadas. A que você atribui esse interesse em um teatro que tem sempre como tema a memória, o exílio, a pátria, a perda?**

Aristides Vargas. Acho que as minhas obras estão enraizadas na realidade argentina. Não escrevo para os argentinos, mas os temas e as raízes dos temas a que me refiro estão profundamente relacionados com a Argentina. Os equatorianos acham estranha essa minha teatralidade. Escrevo nesse fragmento, nessa territorialidade em que você não pode ter apego e nem sentimento de pertença. Mesmo no exílio. Minha dramaturgia é exilada, por isso minhas obras nunca se passam em um lugar específico. Os personagens estão sempre em espaços grandes e muito solitários. Ir ao exílio é muito fácil, e é muito óbvio o motivo pelo qual se vai, mas é muito difícil voltar.

– **Alguns exilados do teatro argentino decidiram não voltar: Alberto Adellach, Manuel Puig...**

Aristides Vargas. Sim, é difícil. Naquele tempo, ninguém podia se exilar tranquilamente. Foi uma época terrível para a Argentina e para toda a América Latina. Foi um baque muito duro para a minha família, com meu exílio, a morte de meu pai, e meu irmão preso em Rawson. Escrevi sobre isso na minha obra *A razão blindada*. Só fui saber alguns anos mais tarde, quando o escritório do exílio argentino me informou o que havia acontecido comigo. Eu tinha vinte anos, era uma criança, estava estudando teatro. Naquela época, era um perigo ser jovem. Eu não sei se é bom voltar a estes temas, sei que é necessário, mas não sei se isso é bom. Minha partida foi trágica, e permaneço no Equador porque foi lá que pegaram o meu passaporte. Naqueles anos, havia a Operação Condor, todas as ditaduras trabalhavam juntas. Então



Fernando López e Nayla Noya em *Nossa Senhora das Nuvens*, de Aristides Vargas. Direção: Griselda Galarza e Eduardo Graham, 2000. Foto: Karen Castillo Olmos.

detinham o seu passaporte e, para recuperá-lo, você tinha que ir até a Embaixada da Argentina, e aí a polícia o prendia. Com o apoio de alguns argentinos no Equador e de muitos moradores eu fico por lá, ilegal, e assim fiquei sem passaporte por muitos anos. Eu não podia sair, não tinha documentos, logo, eu não tinha nacionalidade.

Charo Frances. Contamos a um padre o que estava acontecendo conosco. El Negro estava andando pela rua e, de repente, começou a correr, quando percebeu que a polícia estava à paisana, ele os tinha visto de longe. E ele era um bom atleta, corria, corria muito... Fizeram um passaporte falso para ele, o que significa que a igreja, que foi tão cúmplice das ditaduras, por outro lado, também teve respeitáveis exceções, como no caso dele.

Aristides Vargas. Isso foi perto da Guerra das Malvinas, logo depois começa a ditadura. Eu não sabia por que eu estava sendo perseguido. Fiquei sabendo através das organizações de direitos humanos que era atribuído a mim um ataque a um posto policial imaginário, com a morte de um policial, com mais um monte de gente que ninguém conhece, ninguém sabe... São coisas que eram feitas na época, eles tinham que preencher uma ficha, mostrar serviço.

– **Como fizeram com Antonio Di Benedetto também em Mendoza.**

Aristides Vargas. O que aconteceu com Di Benedetto foi terrível, ele nunca mais se recuperou, uma pessoa que nunca fez nada e, de repente, de maneira totalmente arbitrária, repressiva,

assassina, tiram-na de sua casa e lhe colocam sob registro criminal, põem na cadeia, torturam... Você não entende nada, você fica louco. Foi quando voltei para a Argentina...

Charo Frances. Para a Argentina não, para a casa de sua mãe. Porque Arístides não podia falar com ninguém, não podia ligar para os amigos, não podia... Você só ficava com sua mãe.

Arístides Vargas. Sim, a experiência da Argentina é tão traumática, que é muito difícil sair desse trauma. Muitos escritores e dramaturgos continuam a escrever de maneira circular sobre o mesmo assunto, de alguma forma ou de outra, porque simplesmente nos custa sair desse lugar terrível que é o lugar da dor da nossa história. Eu vinha para cá, mas só ia a Mendoza para ver minha mãe, porque havia uma divisão entre a Argentina e o que eu era. Isto me custou muito tempo. Agora estou de volta a Buenos Aires com muito prazer, venho à Argentina muito satisfeito e agradeço os vários grupos que trazem minhas obras ao país. Eles me devolvem... Me ajudam... É como se alguém me pegasse pelo braço e me ajudasse a voltar.

Aos poucos, a Argentina foi recuperando o teatro de Vargas através das visitas do autor e do grupo Malayerba, de publicações e inúmeras encenações em Buenos Aires e nas províncias. A verdade é que hoje suas obras circulam de mão em mão e são reconhecidas entre o melhor da dramaturgia argentina contemporânea, não param de ser levadas aos palcos por inúmeros grupos, especialmente pelos mais jovens.

Anos atrás, o Instituto Nacional de Teatro reuniu em um volume de distribuição gratuita uma seleção de textos de Vargas. Em 2012, a Universidade Nacional de San Luis, na província de mesmo nome, publicou dois volumes com suas peças: no primeiro volume, *Jardim de polvos, A canção da lebre, A casa de Rigoberta, Danzón Park*, e, no segundo, *A superfície exata do carvalho, A razão blindada, Foto de senhoritas e eclusas*. Para Vargas, essa publicação é um grande acontecimento, que contribui para difundir ainda mais seu teatro na Argentina, conforme nos conta nesta entrevista:

Os meus livros foram publicados em diversos países e muitas das minhas obras não são conhecidas aqui, porque foram publicadas no México, Cuba, Espanha. Por que a Universidade Nacional de San Luis foi me publicar? É muito engraçado. Nasci em Córdoba e, recém-nascido, minha família se mudou para Mendoza, e entre a passagem de Córdoba para Mendoza meus pais me registraram em San Luis. Desde o meu nascimento, eu já estava viajando... Isto é, na verdade, eu nunca parei... Os puntanos [aqueles que nascem em San Luis] me disseram que estão me publicando porque de alguma forma eu também sou de San Luis.

Arístides Vargas viveu mais anos fora da Argentina do que dentro dela; ele é equatoriano-argentino, ou melhor, cidadão do continente latino-americano. A experiência dos exilados leva a pensar outro mapeamento para o teatro argentino, dentro e fora das fronteiras geopolíticas. Porque o mapa do teatro argentino não se confunde com o das fronteiras nacionais. O teatro argentino é na verdade um conjunto de *teatros argentinos*: não apenas o de Buenos Aires, mas também o das províncias e aquele que é feito no exterior através do trabalho dos exilados (Manuel Puig, Arístides Vargas, Jorge Eines e muitos outros) ou daqueles que optaram por deixar o país, como Jorge Lavelli, Copi, Marilú Marini e Alfredo Arias. Não há um teatro argentino, e sim *teatros argentinos*, segundo o fenômeno que se concentra geograficamente. Em um país tão vasto como o nosso, tão grande em extensão e de histórias tão diversas, com uma realidade tão complexa de origens indígenas, transculturação dos legados de várias culturas do mundo e da criação de produções culturais peculiares, devemos escrever diversas e diferentes histórias destes teatros argentinos, se concentrarmos o enfoque do estudo no âmbito mais pontual de uma cidade, de um povoado, do campo, da floresta ou das montanhas, ou em âmbitos mais amplos que o regional, em nível nacional, da América Latina, continental ou mundial. O teatro argentino é uma *polifonia de teatros*, desdobrados em um mapa multicêntrico e em um volume de mapas sobrepostos e interligados.

***Nossa Senhora das Nuvens:* uma poética do exílio**

Aristides Vargas explicou que *Nossa Senhora das Nuvens* nasceu como a segunda parte de uma “trilogia do exílio”, que se abre com *Flores arrancadas à névoa* e se completa com *Onde o vento faz sonhos*.¹ Fica claro que Vargas multiplica os sinais para conectar esta peça com a experiência do exílio: através do subtítulo “(Segundo exercício sobre o exílio)”, além da didascália inicial, ele observa que o texto conta os sucessivos encontros entre Oscar e Bruna, dois exilados, que no decorrer de um tempo indeterminado se veem em diferentes lugares e se lembram de episódios de suas vidas em um povoado chamado Nossa Senhora das Nuvens (VARGAS, 2001, p. 19). Mais tarde, os mesmos personagens se autodefinem como exilados em várias ocasiões e refletem explicitamente sobre o exílio: “(*falando em inglês*) Senhores, estamos exilados e lhes damos cinco minutos para nos dar um lugar em suas casas e nos convidar para almoçar, não temos documentos nem passaportes e suas leis não nos correspondem.” (p. 63).²

A peça retrata quatro encontros de Oscar e Bruna, e cada um deles (exceto o quarto e último) é seguido por três “episódios” de memórias-narrativas encenadas. A entidade dessas cenas contadas/lembradas pode ser pensada de três formas diferentes e complementares:

- procedimento expressionista: os episódios são a objetivação cênica dos conteúdos da consciência dos personagens, o que está na memória ou na subjetividade dos personagens, ganha projeção em cena;
- procedimento narrativo do *flashback*, à maneira cinematográfica: Oscar e Bruna são os contadores das histórias, “narradores criadores” (segundo a classificação de Abuín González) e a palavra “cria” a presentificação do evento narrado ou acontecimento do

passado a que a narração se refere; essa interpretação da condição das cenas enquadradas é ratificada pelo fato de Oscar incluir ainda a figura do ouvinte das histórias, quando diz a Bruna no final na Cena 5, ao começar a narrar: “Então escute.” (p. 58);

- procedimento teatralista: os próprios exilados representariam essas histórias. A representação seria sua única e verdadeira possibilidade de entretenimento, de criação. A este respeito, é importante saber que, na maior parte das encenações de que temos informações “e são muitas”, os próprios atores que interpretam os personagens de Oscar e Bruna assumem seus papéis do plano da memória, e que Oscar e Bruna retiram de suas próprias malas, sem querer esconder, aos olhos de quem vê, os acessórios com que se caracterizam ou compõem a cena. A memória-narrativa é, então, uma representação feita pelos exilados Oscar e Bruna para estabelecer ou recuperar um território de subjetividade alternativo que os mantém longe da dor de sua situação.

Esta última contagia a cena de um sentido predominantemente teatral, tanto em termos de autorreferência dos atores reais que estão fazendo a obra, quanto no plano ficcional da suposição de que Oscar e Bruna sejam eles próprios atores. Mas o fato é que o texto não obstrui nenhuma das três possibilidades: estabelece a multiplicidade.

A peça é composta por 13 cenas, mas elas não estão todas no mesmo nível de representação: há um cenário (o ambiente, o plano dos encontros de Oscar e Bruna, com quatro cenas: 1, 5, 9 e 13) e uma série de episódios enquadrados, delimitados (nove no total), distribuídos em três grupos: as cenas 2-3-4, 6-7-8, 10-11-12. Cada um desses grupos depende da situação do cenário imediatamente anterior e apresenta um núcleo temático comum:

¹O original “Donde el viento hace buñuelos” faz alusão ao trocadilho “buñuelo de viento” (“sonho sem recheio”), que se perde na tradução. (NT).

²Os números de página referem-se à peça editada, a seguir, neste número da revista *Olhares*.

Cenas do texto	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
Encontros (cenário)	I				II				III				IV
Antagonistas (enquadrado/delimitado)		I. 1	I. 2	I. 3		II. 1	II. 2	II. 3		III. 1	III. 2	III. 3	

o primeiro grupo é sobre a fundação e o incesto como origem; o segundo, sobre o amor; e o terceiro, a morte.

Por um lado, a peça responde à estrutura de uma série de encontros, e por outro, à estrutura de um antagonista ou uma série de relatos (memórias, cenas) enquadrados. Neste caso, trata-se de uma coleção “integrada”, não “heterogênea”, de histórias (Cf. Gabriela Mora), enquanto há uma unidade em referência ao povo de Nossa Senhora das Nuvens e em vários casos os personagens estão interligados ou se repetem. Após cada uma das histórias com seus personagens, o protagonista é o povoado de Nossa Senhora das Nuvens.

O nome de Nossa Senhora das Nuvens certamente remete ao de Nossa Senhora dos Bons Ares [Nuestra Señora del Buen Aire], nome original que Pedro de Mendoza deu a Buenos Aires, capital da Argentina, na primeira fundação em 1536. Nossa Senhora das Nuvens é Buenos Aires, mas também, por extensão, qualquer outro território da Argentina. A referência a Buenos Aires está relacionada com o fato de que ali estava estabelecida a capital do governo nacional. O nome também evoca o processo de fundação de vilas e cidades no imaginário do romance latino-americano (Santa María, de Juan Carlos Onetti ou Macondo, de Gabriel García Márquez).

O ato de “contar” é explicitamente retomado nos encontros II e III, nas palavras de Oscar e Bruna, quando as cenas enquadradas já foram representadas: “Não foi você que me contou aquela história da Fundação de Nossa Senhora das Nuvens?” Oscar pergunta a Bruna na Cena 5 (p. 56); “Foi você quem contou aquelas histórias de amor bastante escabrosas.” diz Bruna a Oscar na Cena 9, p. 62. O “narrar” está assimilado ao “lembrar”, uma vez que todas as didascálias iniciais correspondentes às cenas das histórias incluem o

verbo recordar: “A Fundação de Nossa Senhora das Nuvens, segundo Bruna. Ela se lembra de como Don Tello...” (Cena 2, p. 52.); “Bruna se lembra de como Vovó Josefa...” (Cena 3, p. 53.); “Bruna se lembra de como o Governador...” (Cena 4, p. 55), etc. Podemos esquematizar a estrutura dramática, tanto na sequência numérica das cenas (tal como aparecem no texto), quanto ao correspondente à distribuição dos dois níveis narrativos de cenografia/episódios enquadrados da seguinte maneira:

- quanto à sequência de cenas que formam a estrutura cenográfica (I-II-III-IV), podemos observar que os encontros sucessivos são cada vez mais curtos. O primeiro é o maior, sem dúvida, pela necessidade de apresentação da situação e os personagens. Não se pode falar de uma graduação dramática interna ou de uma história com começo, meio e fim, já que os personagens de Bruna e Oscar parecem estar suspensos no tempo, sem rumo, sem trabalho, sem casa, e seus encontros involuntários, aparentemente casuais, respondem a uma sucessão cumulativa, que causa a sensação de retorno à mesma situação (voltar a se encontrar e recordar) e de anulação da evolução ou linearidade.

Os personagens não parecem ter um objetivo ou um endereço fixo, tampouco falam de qualquer dever a cumprir após o encontro: eles parecem “desapegados” das obrigações diárias, parecem vagar de um lugar para outro, sem nunca se estabelecer ou ter um trabalho para fazer. Oscar e Bruna não se tocam, não se amam nem se rejeitam, e apesar de lúcidos, não têm iniciativa de ações físicas: parecem um pouco alienados, arrancados do seu lugar e desorientados, deslocados, como partículas que perderam seu eixo de rotação e vagam sem direção predefinida e sem encontrar nenhuma ocupação a não ser contar ou recordar.

Seus encontros estão cercados pela perda relativa de memória: em todos os encontros, acreditam ter visto o rosto do outro, mas, a partir do segundo, não precisam mais se lembrar de que são do mesmo país. Eles já se esqueceram, mas também se lembram. A perda da memória não é absoluta.

Por todas estas razões, Oscar e Bruna, obviamente, não estão bem e, por isso acreditamos inadequadas as encenações em que se ameniza sua dura situação, tornando-a trivial. Em vez disso, o espectador deve perceber – ainda que sem ênfase – o desequilíbrio, a angústia, a dor, o desconforto, a fome e a pobreza dessas criaturas que vagam por um mundo indiferente, como em luto, com a alma perdida.

Esta possibilidade aberta de pensar Oscar e Bruna como seres de carne e osso que preservam sua integridade, ou como fantasmas que estão se desmaterializando, está relacionada com o modo como Aristides Vargas concebe o texto dramático. Ele explica na primeira instrução de representação cênica da obra: diz que o texto é “uma esquete” e que, de acordo com o método de trabalho do grupo Malayerba, “[o texto] será reformulado e aprofundado a partir do contato com os atores”. (p. 51). A “esquete” está incompleta, deixando muitos vieses de indeterminação a serem preenchidos com o trabalho do ator. Esta incompletude acentuada favorece cada grupo teatral a se aproximar do texto de várias maneiras. Destaca-se o fato de que as marcações são muito curtas e praticamente não são detalhados acessórios, figurinos, espaço ou ações físicas. O trabalho de montagem fica livre de tudo isso.

Cada encontro parece acontecer, depois de passado algum tempo, cada vez em um lugar diferente, mas sempre deliberadamente vago, indefinido, que ao mesmo tempo em que sugere a terra do exílio (onde são “estrangeiros”), há uma ambiguidade com a morte, uma espécie de “limbo”, um não lugar, ou um cruzamento dos caminhos como em *Esperando Godot*. Oscar e Bruna lembram, *mutatis mutandis*, Vladimir e Estragon. Embora indefinido, esse espaço não é um não referencial: é o território ao mesmo tempo geográfico e espiritual-subjetivo por onde circulam os refugiados do exílio.

Ao mesmo tempo em que respondem a uma estrutura de sucessão deliberadamente cumulativa, repetitiva, não linear, sem rumo, cada cena da cenografia possui uma diferença, um núcleo de sentido diferente, e, por isso nenhuma cena pode ser extraída:

- no encontro I, Oscar e Bruna se reconhecem como provenientes de Nossa Senhora das Nuvens, e mesmo com falhas na memória, evocam aspectos do seu povo, falam de sua situação e explicam por que Bruna foi “expulsa de seu país” e que Oscar foi morto pelo silêncio (p. 48). Há vinte anos Bruna deixou seu país e agora “nós o inventamos cada vez que nos lembramos dele” (p. 52).
- no encontro II, eles se reconhecem e se referem ao encontro anterior em que Bruna contou histórias sobre a fundação. Voltam a refletir sobre o exílio, e Oscar fala do estupro de Democracia Martínez (um personagem que pelo nome adquire status de uma alegoria da democracia) (p. 57). “Não foi você quem contou aquela história sobre a fundação de Nossa Senhora das Nuvens? Uma história realmente destrambelhada, sobre o Memé, a Irma e tudo o resto.” (p. 56)
- no encontro III, eles novamente se reconhecem e fazem referência ao encontro anterior em que Oscar contou histórias sobre o amor. Bruna e Oscar reclamam dos olhares das pessoas que os observam “como se fôssemos marcianos” (p. 63). Bruna os repreende e logo mudam o olhar: “agora não nos olham como marcianos. Olham é com lástima.” (p. 63). Bruna conclui, antes de iniciar a nova série de memórias-narrativas: “Só nos resta continuar lembrando que éramos de um lugar onde não nos olhavam desse jeito.” (p. 63).
- no encontro IV, por fim, voltam a se reconhecer, recordam rapidamente de aspectos de seu povo, e Bruna confessa que tem medo de “ficar vazia” (p. 65). Oscar, sem se lembrar da palavra “memória”, garante que eles estão

naquelas “imagens que aparecem no momento de fechar os olhos” (p. 65).

Quanto aos nove episódios enquadrados, todos eles possuem uma unidade comum (a localização em Nossa Senhora das Nuvens, e são cenas da história e do dia a dia desse lugar), mas, por sua vez, estão divididos em três subunidades temáticas já mencionadas: a fundação-incesto, o amor e a morte. Cada um destes três grupos é narrado por um personagem: 2-3-4 e 10-11-12, por Bruna, 6-7-8, por Oscar. Enquanto uma narra, o outro ouve,

e ambos se lembram, embora certamente com imagens diferentes.

Nossa Senhora das Nuvens expressa a dor, as contradições e as descobertas do exílio como poucas criações no teatro argentino. Daí a quantidade de montagens que têm sido feitas na Argentina, nos últimos anos, especialmente no circuito do teatro independente. A obra de Vargas reacende constantemente a memória do horror da ditadura, adverte sobre a sobrevivência de alguns restos da subjetividade ditatorial na sociedade contemporânea da democracia, expressa o desejo de que a experiência do horror não se repita nunca mais. ☆

Abstract: This article presents the life and work of Aristides Vargas (Argentinian director, playwright and actor, born in 1954, rooted in Equator and founder of the Malayerba group in 1978), and it is focused on the analysis of his play *Nuestra Señora de las Nubes*, second part of an “exile trilogy” (as the author called). Vargas’ dramaturgy recovers the painful experience from the exiled people that were banished from Argentina between 1973 and 1980 by the Triple A (Argentinian Anticomunist Alliance) and after the bloody civil-military dictatorship that carried through the dreadful “National Reorganization Process”. In this work is included excerpts from an interview in 2012 with Vargas and his wife, Charo Frances (also founder of the Malayerba group). The experience of the exiled takes us to recognize that it does not exist “an” Argentinian Theater, but “Argentinian Theaters”, within and out the national geopolitical borderlines in Argentina.

Keywords: *Aristides Vargas; Malayerba; Exile; Repression; Dictatorship; Nuestra Señora de las Nubes.*

Referências

- ABUÍN, Ángel González. *El narrador en el teatro. La mediación como procedimiento en el discurso teatral del siglo XX*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1997.
- DUBATTI, Jorge. *Cien años de Teatro Argentino: Desde 1910 a nuestros días*, Buenos Aires: Editora Biblos, 2012.
- KOVADLOFF, Santiago. *Una cultura de catacumbas y otros ensayos*, Buenos Aires: Botella al Mar, 1982.
- MORA, Gabriela. *En torno al cuento: de la Teoría general y de su práctica en Hispanoamérica*. Buenos Aires: Editorial Danilo Alberto Vergara, 1993.
- ROMERO, Luis Alberto. *Breve historia contemporánea de la Argentina*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- VARGAS, Aristides. *Nuestra Señora de las Nubes, Donde el viento hace buñuelos, El deseo más canalla*. Madri: Casa de América, 2001.