

Teatro e História em *Sin otro delito que ser su hijo*, do dramaturgo chileno-peruano Sergio Arrau

Manuel Guerrero¹

Resumo: O presente trabalho concentra-se na análise dos procedimentos de técnica dramática empregados pelo autor chileno-peruano Sergio Arrau para relacionar Teatro e História, na terceira peça da trilogia chamada *Tríptico de Túpac Amáru*. A História será entendida como uma construção feita por sujeitos inseridos em determinados contextos sociais. O objetivo é estudar o lugar que permite ao dramaturgo um ponto de vista crítico para o questionamento dos valores, relações de poder, preconceitos de raça e classe embutidos nas narrativas que visam perpetuar os mesmos. Na sua escrita dramática, o autor teatral deixa em evidência o traço ficcional de tais relatos e das mensagens que carregam.

Palavras-chave: Teatro histórico, Sergio Arrau, Teatro Peruano, Literatura Dramática.

Abstract: This work focuses in the analysis of the dramatic techniques employed by the Chilean-peruvian dramatist Sergio Arrau for building a relationship between Theatre and History, in the third play of his trilogy *Tríptico de Túpac Amáru*. History is thought as a construction made by persons inserted in specific social contexts. The main goal is to study the position that let the author a critic point of view for question values, Power relationships, racial and class prejudice contained in narratives that tend to preserve them. On his writing, this play author relieves the fictional trace of these narratives and the messages carried on.

Key words: Historic Theatre, Sergio Arrau, Peruvian Theatre, Drama.

A inquietude por estudar a dramaturgia de Sergio Arrau, mais precisamente as peças em que há relação com a história, começa na vontade de refletir, a partir da arte teatral, sobre aquela realidade física, histórica, social, econômica e cultural chamada *Perú*. A circunscrição territorial cujos limites geográficos vêm constantemente se alterando desde a consolidação mesma da independência política do reino da Espanha em 1924,

¹ Formado em interpretação pela *Escuela de Teatro de la Pontificia Universidad Católica del Perú* (ETUC) e em Direção Teatral pela Universidade do Rio de Janeiro (UNIRIO). Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia. Tem sido professor na *Escuela Nacional Superior da Arte Dramático del Perú*, del *Instituto Superior Toulouse Lautrec* (Peru) e recentemente do *Teatro da Universidad Católica del Perú*. Atualmente é Doutorando no Programa de Pós Graduação em História da Universidade Federal do Paraná, PEC P-G, Bolsista da CAPES/CNPq – Brasil.

tem demonstrado ser insuficiente para dar coesão ao grande conjunto de diversidades que existem no interior do país.

Arrau nasceu em Santiago de Chile em 1928. Estudou no Colégio Alemão desta cidade. Já como universitário, iniciou estudos em Direito, Arquitetura, mas acabou formando-se em Licenciatura na especialidade de Geografia e História. Posteriormente, realizou estudos em Interpretação e Direção na *Escuela de Teatro de la Universidad de Chile*. Estabeleceu-se em Lima, Peru, onde chegara em 1954, como professor convidado na *Escuela Nacional de Arte Escénico*, ENAE (hoje ENSAD).

Voltou ao Chile na segunda metade da década de sessenta. Durante a campanha presidencial da “*Unidad Popular*” (UP), que levou Salvador Allende à presidência daquele país e também durante o mandato deste, participou como autor e diretor no movimento teatral que o autor denominou “*Teatro Upeliento*”. Após o golpe militar encabeçado pelo ditador Augusto Pinochet, voltou ao Peru onde continua o seu trabalho como docente, escritor e diretor teatral.

No presente artigo se analisa *Sin otro delito que ser su hijo*, peça que encerra o *Tríptico de Túpac Amáru*, uma trilogia de textos teatrais escrita por Arrau a partir de José Gabriel Condorcanqui Túpac Amáru II²(1741-1781). No mencionado conjunto de obras, o dramaturgo expõe a sua visão desta personagem histórica, tão importante nas lutas pela independência das colônias espanholas na América do Sul. Na peça se conta o drama de seu último filho, Fernando, durante o exílio a que fora condenado num presídio de Sevilla, Espanha.

Quando se ouve falar em Túpac Amáru II, a imagem mais frequente é a de um líder mestiço que lutava por libertar o Peru da dominação espanhola, possuidor de extraordinárias vontades e força física, e inspirado pela sua linhagem Inca, transcendente e divina.

A documentação deste levantamento acontecido em 1780 foi elaborada por funcionários coloniais durante o processo que julgou e condenou à morte o rebelde por conspirar contra a autoridade do rei da Espanha sobre o vice-reinado do Peru. O presente trabalho começa por considerar que a argumentação da acusação constitui uma narrativa que, pelo fato de ter sido redigida pelos detentores do poder político, tornou-se a versão oficial. Os anais do dito processo se tornaram registro dentro de uma noção de história que faz parte de um projeto político. Já em épocas posteriores a 1824, ano em que se

² A acentuação do nome *Túpac Amaru* adaptou-se para a língua portuguesa. Na língua Quéchuá não existe palavra oxítona, e em espanhol esta não precisa de acento gráfico quando finaliza em vogal.

consolida a emancipação peruana, Túpac Amáru II passa a ser considerado precursor da independência dentro de outra narrativa em cuja construção se repete o mecanismo de legitimação. Isso permite afirmar um conceito de História que se manifesta como discurso no qual se institucionalizam as relações de poder.

Pretende-se indagar como o dramaturgo Sergio Arrau se relaciona com a história peruana a partir do seu encontro com Túpac Amáru II. Propõe-se que a peça possa ser um convite à revisão das noções de memória, herança, afirmação e ação; de passado, presente e futuro como categorias estáticas.

Ação Dramática na última parte do *Tríptico de Arrau*

Fernando Túpac Amáru foi filho caçula de José Gabriel Condorcanqui Noguera Túpac Amáru e Micaela Bastidas Condemaita. O levantamento que seu pai liderou conseguiu colocar em xeque o poder do Vice-Reinado do Peru, mas acabou sendo sufocado pelas autoridades coloniais graças a traições no interior do movimento. Todos os membros da sua família foram castigados. Só ele e Mariano, seu irmão, salvaram-se da pena de morte por serem ainda muito jovens, mas foram condenados ao desterro pela única razão de serem filhos do rebelde. Devido aos padecimentos que sofreram durante a viagem que os levava ao presídio na Espanha, Mariano pereceu em alto mar. Sabe-se que em setembro de 1787 Fernando escreveu uma carta ao rei da Espanha suplicando inutilmente pela sua libertação. Morreu na prisão. No laudo médico assinado em junho de 1798, declara-se que a causa do falecimento foi *melancolía hypocondíaca* (sic)³.

Trata-se de um Túpac Amáru muito pouco mencionado nos textos de história peruana indicados pelo *Ministerio de Educación del Perú*. Porém, ele teria sido chamado a ser rei se tivesse prevalecido o projeto do *Libertador y Protector del Perú*, o Gen. José de San Martín (1778-1850), de tornar a nascente nação uma monarquia. Fernando morreu antes da proclamação da Independência em 1821 e o Peru não se tornou uma Monarquia, mas uma República. O dramaturgo Sergio Arrau, impressionado com a morte do último Túpac Amáru, seus padecimentos e seu final, encerra a sua trilogia com uma peça sobre ele.

Na primeira rubrica de *Tríptico de Túpac Amaru*, indica-se que a terceira peça, *Sin outro delito que ser su hijo*, “refere a trágica história de Fernando Túpac Amáru...” (ARRAU,

³ Arquivo Geral de Indias de Sevilla, Secção: Audiência de Charcas, Legajo 598.

2007, p. 312). O dramaturgo elabora o conflito da personagem em torno do fato de ele estar sendo punido por uma ação que não cometera.

No terceiro texto de *Tríptico de Túpac Amaru*, pode-se observar o revezamento de papéis que fora empregado nas duas peças precedentes e em muitas outras de Sergio Arrau. Na didascália inicial, o dramaturgo anuncia a marca narrativa já na indicação sobre o número de atores e atrizes, assim como as personagens que deverão interpretar, a maioria deles em revezamento contínuo. Indica também os lugares nos quais se desenvolverão os diversos momentos da peça e instrui sobre os elementos cênicos. O autor, enfatizando que no decorrer da encenação o principal é a rapidez das trocas de cenário, aponta para a necessidade dessa velocidade:

Atuam 2 atrizes e 4 atores.

A Atriz 1 interpreta, além de si própria, uma Mocinha, o Corifeu.

A Atriz 2 interpreta, além de si própria, a Beata, a Micaela e a Mãe.

O Ator 1, além de si próprio, interpreta o Interrogador, o Militar, o Visitador Areche e o Médico.

O Ator 2 também interpreta o Detento, o Vice-rei, o Ouvidor e o Carrasco.

O Ator 3 também interpreta o Índio, o Padre e a personagem Força e Violência.

O único Ator que não muda de personagem é aquele que interpreta Fernando Túpac Amáru.

A ação se passa em lugares como a prisão, uma sacada na Praça de Armas de Cuzco, interior de casa nórdica, lugar elevado com rocha, etc. Assim como na primeira parte, os elementos cênicos devem ser mínimos, para não atravancar a necessária rapidez das mudanças.⁴

Na peça, um grupo de atores se encontra com Fernando Túpac Amáru. Sensibilizados pela situação do moço, o grupo que entra em cena, decide ajudá-lo colocando-o em situações que consideram análogas à sua situação e extraídas de duas peças: *Espectros* (1881), do norueguês Henrik Ibsen (1821-1906) e *Prometeu Acorrentado*, de Ésquilo. Durante a tentativa, o grupo também se encontra com fragmentos de textos de dois poetas: do peruano Alejandro Romualdo (1926-2008) e do chileno Pablo Neruda (1904-1973), que se referem a Micaela Bastidas e a Túpac Amáru, respectivamente. É a partir do conflito do grupo de atores, como ficará demonstrado no decorrer do presente trabalho, que se desenvolve a trama da peça.

⁴ ARRAU, Sergio. *Teatro Escogido*. Lima, Universidad Inca Garcilazo de La Vega, 2007, p.398. Trad. Nossa

Antes de prosseguir se faz necessária uma delimitação do termo conflito, e a definição do crítico norte-americano John Howard Lawson resulta muito pertinente:

O caráter essencial do drama é o conflito social –pessoas contra pessoas, ou indivíduos ou grupos contra forças sociais ou naturais- no qual a vontade consciente, exercida para a realização de objetivos específicos e compreensíveis, é suficientemente forte como para levar o conflito a um ponto de crise⁵.

Este raciocínio exige estabelecer quem seria, na peça, o portador do que Lawson chama de vontade consciente, e isso caberia ao grupo de atores. O seu objetivo específico e compreensível é tirar Fernando da sua situação, a mesma que é uma força natural pelo fato de se tratar do estado em que se encontra uma pessoa, e tem um teor social, pelo fato de ter sido provocado pelo exercício de um poder político. A vontade do grupo de atores levaria o conflito a um ponto de crise, e este seria a aceitação da sua incapacidade para ajudar Fernando. A partir desta análise é possível afirmar que a ação dramática da peça é realizada pelo grupo de atores.

A peça de Arrau apresenta evidentes traços narrativos, mas não deixa de estar estruturada em termos de Ação Dramática que, segundo Lawson, é

(...) atividade combinada com movimento físico e diálogo; inclui a expectativa e alcance de uma mudança no equilíbrio que faz parte de uma serie de tais mudanças. O movimento em direção à mudança de equilíbrio pode ser gradativa, mas o processo de mudança deve se efetuar. (LAWSON, 1976. p. 285)

Para conseguir o seu propósito, a “mudança no equilíbrio”, o grupo de atores irá empregar uma estratégia, levará a frente um “movimento”: fazer Fernando atuar. A palavra atuar (*actuar* em espanhol) pareceria ter aqui um duplo sentido: interpretar e agir. Assim, é interpretando que se pretende fazer com que aquele que está parado, aja. O fato de eles serem atores faz com que pensem naquilo que podem oferecer: o teatro.

ATOR 2.- Tenho uma grande ideia. Por que não fazemos com que Fernando atue?

ATRIZ 1.- Você está louco? Não vê que ele está preso?

ATOR 2.- Podemos trasladá-lo ao plano teatral.

ATRIZ 2.- O quê?

ATOR 2.- Fazendo com que ele atue em cenas parecidas à sua circunstância.

⁵ LAWSON, John Howard *Teoría y Técnica de la Dramaturgia*. La Habana: Arte y Literatura, 1976. p. 278.

ATOR 1.- E pra quê?

ATRIZ 1.- De que ia adiantar?

ATOR 3.- Como terapia seria uma estupidez.

ATOR 2.- Não sei... Talvez não sirva pra nada mesmo.

ATOR 1.- Mas quem sabe lhe ajude de alguma maneira, como acontece no psicodrama. Tentamos? (OS ATORES RODEIAM FERNANDO). Levanta, Fernando. (ARRAU, 2007, pp. 408-409. Tradução nossa)

O grupo de atores não sabe o que irá acontecer. Só querem tentar ajudar Fernando mediante a ação teatral que permitiria superar o empecilho de ele estar prisioneiro. Mais do que pela terapia eles se interessam pela ação teatral, isto é, no tempo presente dramático, e não no passado narrativo.

Neste ponto é preciso apontar para um problema inicial colocado sutilmente pelo autor na fala do Ator 1 na referência ao psicodrama. Antes de um questionamento da mencionada técnica terapêutica, estaria a colocação de um limite, e este seria o da capacidade de observar o outro sem ser a partir de uma ideia pré-elaborada. Os atores, cheios de boa intenção, não parecem perceber que haveria uma outra maneira de enxergar Fernando, e esta é a partir dele próprio.

A primeira tentativa é colocá-lo numa cena da peça *Espectros*, do norueguês Henrik Ibsen. No que diz respeito à interpretação naturalista resulta pertinente considerar a procura que o diretor brasileiro Augusto Boal (1931-2009) manifesta quando afirma “o ator ‘protagônico’ deve ter a consciência do seu personagem, não a dos atores. Sua vivência não se interrompe nunca (...) ele continuará (...) como personagem de outra peça, perdido num palco teatralista⁶” (BOAL, 1991, p.214). Este é o estilo de interpretação exigido pela peça de Ibsen e é assim que funcionam as personagens no texto de Arrau. Já o que há em comum entre Fernando e Osvald é a consciência de sentirem que estão pagando por uma falta cometida pelos pais.

A cena entre o Pastor Manders e a Senhora Alvin⁷ é transposta a uma situação entre um padre católico e Micaela Bastidas, mãe de Fernando e esposa de Túpac Amáru II. A cena

⁶ Vale a pena indicar que Rosenfeld questiona o funcionamento da estética naturalista na cena do Arena. Vide: ROSENFELD, 1982, pp.20-21.

⁷ *Espectros* (1881), de Henrik Ibsen, apresenta o drama da senhora Alving quem, pressionada pelas convenções sociais, vive com o seu licencioso marido aparentando felicidade e preservando uma imagem social de respeitabilidade. Após a morte do marido Osvald, o filho deles retorna ao lar materno logo de ter descoberto que se encontra infectado de uma sífilis herdada do pai. Sem procurá-lo, Osvald sofre pelos excessos do pai e por não ser capaz de se livrar daquela herança. A Sra. Alving, no seu propósito de dominar os fatos, se encontra no final da peça perante a decisão de matar o próprio filho ou deixar que ele continue a sofrer.

não é exatamente igual à escrita por Ibsen, e está desprovida daquelas circunstâncias que particularizam a relação entre o Pastor e a Senhora Alvin. O que se destaca nela, unicamente, a repreensão do padre a uma Micaela que se nega a submeter-se diante de uma lei imposta. A referência ao domínio espanhol está dada.

Posteriormente, aparece Fernando num paralelo com Osvald. O filho está vivenciando um reencontro com a sua mãe e o seu lar após uma longa ausência. Um ser atormentado que procura refúgio no retorno a um lugar seguro. Porém, este local já não pode existir devido ao fato de que o filho está condenado como consequência das ações do pai. Osvald volta de uma longa permanência em Paris, onde desenvolvera a sífilis que a licenciosa vida do Coronel Alvin lhe deixara como herança fatal. Fernando supostamente estaria voltando da prisão em Cádiz, onde adoeceria por causa do exílio e da reclusão, consequências da insurgência de Túpac Amáru II.

Nem Osvald nem Fernando podem encontrar um lugar seguro no tempo presente devido ao passado ser para eles um lastro doloroso do qual não podem se desvencilhar. Ambos os moços se sentem imobilizados pelo peso das suas respectivas heranças e os dois reagem ao legado paterno a partir da vitimização. Cego, delirante e sofrendo terríveis dores físicas, tudo por causa da doença herdada do pai, a personagem de Ibsen fala com a sua mãe e só lhe pede sol. O único alívio possível para Osvald é o paliativo temporário e entorpecente da morfina. A Sra. Alvin se encontra perante um dilema, pois a única maneira de terminar com o padecimento do filho é acabar com a vida dele.

Na personagem de Arrau, o filho clama pelo sol, mas chamando o astro de *Inti*⁸, como um pedido pela luz do passado esplendoroso da época dos Incas. Pode-se ler nisto uma crítica irônica da saudade a respeito da idealização do glorioso tempo do Incanato, como um contraste com o desprezo de que o índio é objeto na sociedade peruana, na atualidade, como observa o psicanalista peruano Jorge Bruce (BRUCE, 2007, p. 30). A cena se conclui com a fala de Fernando que permanece, segundo a rubrica, “sempre imóvel, como antes”. Seguidamente o grupo de atores retorna e olha para ele com compaixão, enquanto se ouve “Ator 1.- Melhor você voltar para a sua prisão, Fernando. Para a sua realidade real”. (ARRAU, 2007, p. 414).

No jogo de palavras da citada fala, pode-se encontrar um caminho de interpretação para a “prisão” e para a “realidade real” que começaria pela própria escolha de *Espectros* na primeira tentativa dos Atores por ajudar Fernando. Esse primeiro esforço só pode fracassar porque o filho de Alvin acaba estático, imobilizado, e incapaz de enxergar; justamente na posição em que encontram o filho de Túpac Amáru e da qual querem tirá-

⁸ Deus Sol, em língua *quécha*. Divindade de quem se acreditava que o Inca era o filho durante o Império Inca.

lo. Pretendem fazer como que ele *actúe*, porém numa peça cuja ação dramática⁹ não é realizada por ele, e por isso não conseguem nenhuma transformação no sentido de tirar Fernando da imobilidade. Essa seria a verdadeira prisão.

Mas, seria ele o único preso? Arrau, quando mostra como o grupo de atores só pode perceber o filho do rebelde como uma vítima, poderia estar denunciando tanto a incapacidade de lidar com o passado doloroso, quanto de aceitá-lo como próprio. Isto levaria a pensar que os atores veem no último dos Túpac Amáru algum aspecto de si mesmos: é confortável admirar o Inca Rebelde cujo corpo não pôde ser esquarterado pelos cavalos dos conquistadores, mas é duro se aproximar do filho deste, estático, queixoso e submisso ao rei da Espanha. Estaria se realizando uma aproximação a partir das expectativas dos próprios atores, sem conseguir enxergar Fernando a partir dele próprio. Os atores estariam presos pela impossibilidade de deslocar a perspectiva a partir da qual vão se relacionar com o filho do rebelde. Ideia que vem de encontro a uma das expostas pelo psicanalista Jorge Bruce na sua reflexão sobre a presença do racismo nas relações sociais no Peru. Mais ainda quando se leva em consideração que a rebelião de Túpac Amáru II teve, no enfrentamento racial, um dos seus traços mais marcantes. Numa cena em que os atores interpretam personagens da época do vice-reinado que assistem à execução do rebelde, Arrau aponta para esse fato:

MILITAR.- Daqui se tem domínio da praça inteira.

BEATA.- Há bastante gente.

MILITAR.- De todas as raças e condição social.

BEATA.- Mas...não vejo índios.

MILITAR.- Melhor. São tão sujos.

BEATA.- Serão partidários do condenado?

MILITAR.- Não se assuste, D. Ruperta. Além da praça estar rodeada pelos nossos soldados, se trouxe reforços de Lima e de Huamanga. Mulatos de Lima e mestiços de Huamanga. A Senhora sabe que odeiam os índios... E na menor provocação..!

BEATA.- Melhor, eu vou pro meu quarto rezar.

MILITAR.- E vai perder o espetáculo? Garanto (...)

BEATA.- Não entendo os índios. Parecem possuídos pelo demônio. Têm bom trato... Têm os melhores restos e roupas velhas... E como pagam? Em vez de agradecer, os hipócritas... (...)

MILITAR.- Pode deixar. O castigo de hoje vai tirar deles para sempre a vontade de levantar a cabeça dura, como a Senhora diz.

BEATA.- Deus te ouça! (ARRAU, 2000, p. 404)

⁹ Em *Spectros*, Ibsen coloca a ação na Senhora Alvin, e o drama dela é não poder lidar com o passado que parece assombrá-la.

Bruce destaca a dificuldade que há na sociedade peruana, em geral, de se falar da discriminação em primeira pessoa. (BRUCE:2007). Poder-se-ia interpretar que nos Atores, ademais do alheamento do derrotado, está presente a lástima distanciadora a respeito do vinculado ao índio. Como motor destas operações pode estar o que o psicanalista peruano Max Hernandez observa na Rebelião de Túpac Amáru II: uma repetição inadvertida do trauma da conquista, dentro da qual estaria o anseio da restituição de uma idealizada estrutura incaica, e o desejo de reverter aquele trauma como núcleo de identificação. Assim, a mestiçagem estaria associada à ilegitimidade, ao fracasso de um projeto e à ausência do Pai¹⁰. O pai de Fernando está ausente nas suas recordações, mas presente como dor.

FERNANDO.- “Os filhos pagam os pecados dos pais”.

MICAELA.- (LEVANTANDO-SE LENTAMENTE). Os pecados dos pais..!

FERNANDO.- Vontade tive de esbofeteá-lo. Naturalmente, assegurei a ele que não se podia pensar tal coisa.

MICAELA.- Fernando, filho querido, tenho medo que o que aconteceu com o teu pai te impressionara em excesso

FERNANDO.- Por que pensa isso? Se bem que agora, me dá na mesma;

MICAELA.- Da na mesma que o teu pai tenha sido tão infeliz?

FERNANDO.- Meu pai... meu pai. Pouco conheci meu pai. A lembrança mais frequente é a daquele dia em que me obrigou montar um cavalo sem domar para que eu caísse.

(ARRAU, 2000, p.413 *Trad. Nossa*)

Quando os atores levam Fernando para a sua realidade,¹¹ deixam aberta a possibilidade de uma outra realidade. Esta seria a que eles propõem: a das encenações. Todavia, a passagem por esta outra realidade conduz para o ponto de partida: Fernando permanece “sempre imóvel, como antes”. O desejo de reverter um trauma inadvertido, do qual fala Hernandez, poderia fazer parte do impulso dos atores para ajudar a um outro que sofre sem eles perceberem uma questão importante: o fracasso de ter retornado para a posição inicial poderia se dever ao fato de que compartilham da mesma dor e se encontram também numa prisão.

O trocadilho “realidade real” empregado no original seria um jogo de palavras na tentativa de desmascarar que não se trata de duas realidades. Assim, a metáfora da *actuación* em circunstâncias parecidas às da vítima revelaria não haver mais de uma

¹⁰ HENANDEZ, Max *El otro rostro del Peru*. Conferência oferecida dentro do ciclo: *El Perú en los albores del siglo XXI*, em 29 de setembro de 1999 no Hemiciclo Raúl Porras Barrenechea - antiga sala Senado, fechado em 1992 pela ditadura de Alberto Fujimori (1990-2000), na sede do Congresso da República do Peru.

¹¹ No texto de Arrau diz “Realidad Real”, mas neste caso poderia se empregar o termo “Realidade Concreta” tomando-o emprestado da teorização de Boal que vem sendo citada.

“realidade”. Afinal, tudo se trata de uma peça na qual até os atores interpretam a si próprios.

Depois de ter fracassado na tentativa com um drama, eles vão tentar com uma tragédia: *Prometeu Acorrentado*.

ATOR 1.- Queremos que entre num novo sonho teatral.

FERNANDO.- Para quê?

ATRIZ 1.- Vai se converter no herói que nunca pôde ser.

FERNANDO.- Nunca quis ser herói. E o teatro não interessa. Minha vida... Não cheguei a viver realmente! Peru foi o meu berço e Espanha o meu túmulo. Entre o um e o outro só paredes hostis, só umidade e vazio. Sou um Túpac Amáru, sim, querendo ou não. Porém um fraco Túpac Amáru que não merece tal nome. (OS ATORES 2 E 3 O APRISIONAN E O LEVAM PARA UMA GRANDE ROCHA). Onde me levam? O que querem de mim?

ATOR 1.- Será Prometeu e é acorrentado por desobedecer Zeus. (ARRAU, 2000, p. 420 *Trad. Nossa*)

Mediante a peça de Ésquilo esperam que Fernando possa compreender o sacrifício do seu pai, ao colocá-lo na ação do herói grego. Herói no sentido de semideus. O herói que, segundo os atores, Fernando nunca pode ser. Boal indica que o estilo de interpretação para a personagem que exerce a função protagônica deve ser permanentemente naturalista. Já isso parece não ser uma exigência na escrita de Arrau. Não cabe um tal estilo de interpretação numa tragédia devido ao fato de que

O dramaturgo grego não desejava investigar as causas, os conflitos volitivos anteriores da personagem, que conduziram à transgressão da lei (...) Os gregos se interessaram pelos efeitos produzidos pela transgressão da lei moral, não pelas causas que levaram a que seja transgredida (LAWSON, 1976, 63)

No solilóquio de Prometeu (“*Ó éter divino...*”), Arrau faz, pela voz de Fernando, surgir, entre os diálogos esquilianos, referências que permitem estabelecer um paralelo entre o herói grego e o rebelde Inca. Durante o monólogo, Fernando transforma-se em José Gabriel, o seu pai, punido por entregar aos homens o fogo da liberdade. Este vai enfrentar a autoridade encarnada no visitador Areche¹². Finalmente, Fernando torna a ser ele próprio:

¹² Funcionário colonial nomeado pela coroa espanhola. Tinha grande autoridade e jurisdição nas colônias. A credencial do seu cargo era: *José Antonio de Areche, Caballero de la Real y distinguida Orden española de Carlos III, del Consejo de S.M. en el Real y Supremo de Indias, Visitador General de los Tribunales de Justicia y Real Hacienda de este Reino, el de Chile y provincias del Río de la Plata, Superintendente de ellas, Intendente de Ejército, Subdelegado de la Real Renta de Tabacos, Comisionado con todas las facultades del Excelentísimo Señor Virrey de este Reino.*

FERNANDO.- (...) Eu não sou José Gabriel Túpac Amáru! Sou mísero e desditado Fernando. Por que estou aqui amarrado, pagando culpas de outro? (OS ATORES DESAMARRAM-NO. FERNANDO CAMINHA CAMBALEANTE). Maldito sejas, pai! Arriscastes. Por que me arriscastes junto? Matastes a ti próprio. Por que me matastes junto? (CHEGA AO SEU LUGAR HABITUAL). Não! Abençoado sejas, pai! Fizestes o que devias fazer... (SENTA NO SEU BANQUINHO). (ARRAU, 2007, p. 423 *Trad. nossa*)

Os atores também fracassam na sua segunda tentativa: a de identificar Fernando com a ideia heróica que tem sobre Túpac Amáru II. A única afirmação que o moço parece elaborar é a de que a morte do pai foi a dele próprio. Vê-se que não pode esquecer a sua perda, a qual está associada à execução da sua família e a sua linhagem. Quando Sergio Arrau apresenta um Túpac Amáru capaz de dizer para si: “Houvesse morrido aquela vez na praça do Cuzco / Ou morri não sei, pois já estou morto / Quatro cavalos não puderam com seu forte corpo / Repartido ficou em pontas de lança pela região / Minha mãe morreu a ponta-pés das feras sangrantes / E eu morri aquele dia diante da multidão calada” (ARRAU, 2007, p. 423), está se referindo a uma memória dolorosa que não pode ser superada e que leva à imobilidade, à inércia.

Por esse motivo, a ação dramática da peça não pode ser realizada por Fernando. A personagem apresenta-se no ato de se dirigir a uma autoridade a qual reconhece na sua majestade, neste caso, o rei da Espanha em termos que revelam, além de um nível de educação, a sua atitude suplicante. Porém, não fica claro, na epístola, o que ele está pedindo. Eis o traço marcante na abertura da peça: a súplica sem propósito.

En el discurso de cuatro años y medio que lleva de prisión, bajo la captura rigurosa, son indecibles los sufrimientos del suplicante...”. “A vuestra Magestad humildemente pide y suplica..., cierto que su soberana bondad se ha de mover a compasión, al ver padecer a un inocente un prolongado martirio sin otro delito que haber nacido. (ARCHIVO GENERAL DE INDIAS DE SEVILLA. SECCIÓN AUDIENCIA DE LIMA, LEGAJO 1049).¹³

Na cena instala-se um tempo específico, único a Fernando. Se se considera o tempo dramático como progressão e esta é entendida em termos aristotélicos, o avanço linear dos acontecimentos acabaria no momento da transformação. Mas, já se viu que esse percurso cabe aos Atores, enquanto que, na instalação da fixidez de Fernando, o autor dá conta de um tempo de permanência. Este outro tempo é construído por Arrau e pode

¹³ “No discurso de quatro anos e meio que leva de prisão sob a captura rigorosa, são indizíveis os sofrimentos do suplicante...”. “A vossa Majestade humildemente pede e suplica..., certo de que a sua soberana bondade haverá de mover-se a compaixão, ao ver padecer a um inocente um prolongado martírio sem outro delito que haver nascido”. (ARQUIVO GERAL DE INDIAS DE SEVILLA. SECCAO AUDIENCIA DE LIMA, LEGAJO 1049)” (ARRAU, 2000, p. 399 *Trad. nossa*)

ser entendido a partir da composição dramática e também da teoria psicanalítica: a paralisia de uma personagem narrada em que não se percebe transformações seria o traço melancólico mais evidente. A primeira rubrica da personagem é: “(SÓ EM CENA, SENTADO NUM BANQUINHO DA SUA PRISÃO, ESCREVE UMA CARTA AO REI)”. Já, no encerramento da peça, ele diz: “(NO SEU CANTO). Sem outro delito... do que ser seu filho”. (ARRAU, 2007, p. 427 *Trad. Nossa*)

O grupo de atores, mesmo fracassando na sua tentativa de ajudar, experimenta uma mudança radical a respeito do início: no começo eles têm a esperança de poder fazer agir o moço cativo, consumido pela tristeza; no final, sentem a frustração e aceitação dos limites, os próprios e os da sua arte. Já o filho de Túpac Amáru permanece imutável, fixo e preso numa cela. Se o tempo dos atores é o da progressão dramática, o de Fernando é o tempo da melancolia.

Como arriscar uma aproximação à proposta de um dramaturgo que escreve sobre o encontro de um grupo de atores e uma personagem histórica que se fixa na lamentação por se sentir suportando uma herança? Ensaiar-se-á, a seguir, uma resposta em dois tópicos: o do próprio encontro com um ser preso na melancolia, e o da vitimização como maneira de encarar uma herança dolorosa e que se considera injusta.

Narrativa da Inação Dramática

A peça abre com a imagem de Fernando escrevendo uma carta ao rei da Espanha, a qual se conserva como documento no *Archivo General de Indias de Sevilla*, na Espanha. O público pode conhecer o teor da epístola porque o ator vai falando enquanto escreve. Durante a redação, ingressa no palco um grupo de atores que fica curioso pelo que vai conhecendo do remetente.

O princípio da terceira peça, se colocada no contexto da trilogia, parece bem com uma resposta ao inquérito com que começa a primeira¹⁴, *El Grito de la Serpiente*¹⁵. Esta

¹⁴ Ator 1.-Nome. (PAUSA) / Ator 2.-Diga seu nome. (PAUSA) / Atriz 1.-Não ouve? / Atriz 2.-Está surdo? / Atores 1 e 2.- Nomes e sobrenomes. / Ator 3.-José Gabriel Condorcanqui Noguera. (PAUSA) / Ator 1.-Onde nasceu? / Ator 3.- No povoado de Surimana, província de Tinta. / (...) / Ator 1.- Ocupação / Ator 2.- Ofício ou profissão / Ator 3.- Cacique de Pampamarca, Tungasuca e Surimana. (PAUSA). / Ator 1.- Por que trouxeram-no aqui. / Ator 2.- De que é acusado. (PAUSA) / (...) / Ator 2.-Se considera o Inca, insurgente? / Atrizes.-Tu, pobre diabo, Inca? / Ator 3.- (ERGUE OS BRAÇOS, COMO RASAGANDO CORRENTES). Sim eu! Sou o Inca Túpac Amáru III! (OS 4 ATORES OLHAM PARA ELE COM TEMOR E SAEM). (ARRAU, 2006, p. 361. *Tradução nossa*).

¹⁵ O Brado da Serpente

começa perguntando pelo nome, aquela dando informação: “Nome”. “Fernando Túpac Amáru”. “Onde nasceu?” “Natural do povoado de Pampamarca, província de Tinta nos reinos do Peru.” “Ocupação. Ofício ou profissão”. “Preso no Castelo de Santa Catalina”. “Por que trouxeram-no aqui?” “Por sentença da Real Sala do Crime de Lima tem sido remetido o suplicante com os outros presos a esse porto de Cádiz à disposição da V. Ma. sem outro delito nem mais causa do que ter sido um dos filhos mais jovens de José Gabriel Túpac Amáru; pois no processo que se abriu não se encontra em absoluto nem aparência de delito, além de ser filho de tal pai”. “O que é o que pretende”. “A V. Ma. humildemente pede e suplica..., com a certeza de que a sua soberana bondade haverá de se compadecer” . “Achas que eis o Inca, Insurgente. Tu, pobre diabo, Inca?” “Um inocente (...) sem mais delito do que ser seu filho”.

Assim, pode ser encontrada uma correspondência entre a primeira e a terceira peça da trilogia que permite propor que Fernando seja colocado como a constatação do fracasso do projeto Tupamarista. A dor seria a consequência.

A carta com que começa *Sem outro delito do que ser seu filho* tratar-se-ia de um apelo dirigido ao rei, mas re-endereçado pelo autor (de maneira enviesada) à plateia. Assim, a fala de Fernando não seria um grito, mas uma súplica: ao fracasso do brado da serpente-pai, contrapor-se-ia o lamento da vítima-filho inocente. O dramaturgo enfatiza em Fernando a atitude de constante lamentação, pois seria esse o assunto que pretende discutir com o público: uma história vista como um fracasso e encarada a partir da posição da vítima.

O psicanalista peruano Max Hernandez propõe que a derrota, captura e morte do inca *Atahualpa* pelos conquistadores, constitui o acontecimento que permite ver como se fixaram as bases sobre as quais iriam se configurar duas mentalidades contrapostas nas pessoas que, com o tempo, chamar-se-iam de peruanos. Uma seria a que se escreveu e com o instrumento de registro dos vencedores e que se carregou de um sentimento de superioridade. Outro foi aquele que persistiu na tradição oral dos vencidos e que recolheu os sentimentos de tristeza e humilhação. (HERNANDEZ, 2000, p. 29) O mencionado pensador também sustenta que a derrota de Túpac Amáru II foi uma repetição inadvertida do trauma inicial da conquista. A permanência do tom de lamentação em Fernando durante a peça pode ser, se pensada a partir das reflexões de Hernandez, interpretada como o questionamento de uma atitude na sociedade peruana: a constante vitimização de si próprio. Na escolha de Fernando Túpac Amáru para dar conta desse assunto, pode-se ver que há, implicitamente, uma proposta de revisão da relação dos peruanos com a sua história, ou melhor, da maneira em como esta é assumida.

Na própria ação passiva de se lamentar - e note-se como a passividade do reflexivo faz com que o verbo não se desloque do sujeito - com que se abre a peça, há uma vitimização. Jorge Bruce, citando Luis Kanciper, tem uma colocação oportuna sobre o particular, quando fala do ressentimento, como uma das caras da discriminação:

A perspectiva do futuro se encontra invadida pela reivindicação de um passado 'injusto', ao qual se aferra o sujeito ressentido para legalizar perante si mesmo perante os outros a posição de uma inocente vítima privilegiada, maltratado por um objeto e/ou situação que injuriou seu sentimento de si, com a memória de uma dor que não cessa (...) amarrado a um passado cujas contas ainda não têm se acertado (BRUCE, 2007, p. 30).

Haveria na peça, em diálogo com a citação precedente, a denúncia de uma situação de vitimização sob pretexto de Fernando. Não se pretende negar a dor sincera e humana que produziu no autor a vida do caçula dos Túpac Amáru¹⁶, mas elaborar uma leitura do texto como sendo a procura de uma comunicação com o público mediante o Teatro e a História.

A linha da vitimização permite entender o paralelo que Arrau estabelece entre outras personagens teatrais. Informações sobre a época, a condenação e tortura dos pais de Fernando, o Inca Túpac Amáru II e Micaela Bastidas, sobre as autoridades da colônia, sobre a reação da sociedade na Lima *criolla*¹⁷ de finais do século XVIII; alternam-se com reflexões dos atores mediante o traçado de um paralelo entre a situação de Segismundo, a personagem criada por Pedro Calderón de la Barca (1600-1681) na sua peça *A vida é sonho* (1635), um dos textos mais representativos do chamado Século de ouro espanhol. A situação escolhida é aquela na qual o cativo se lamenta da sua sorte sem conhecer nada sobre o seu passado, ao contrário de Fernando que sente a falta de um passado feliz, mas perdido.

Ora, o vínculo entre o príncipe e o filho do Inca rebelde encontra-se na rubrica: *Ator 3, no extremo oposto do que está Fernando, imita a atitude deste* (ARRAU, 2000, p. 403), de maneira que não é unicamente Fernando quem se apresenta como vítima; essa posição é confirmada e reforçada pelos atores. No sentimento de lástima, se pode perceber, mesmo que não seja evidente, uma atitude de superioridade que, se não é nem intencional nem mesmo percebida pelo sujeito, não deixa de ser ofensiva. A relação assim estabelecida permite um diálogo com Bruce quando, a partir da psicanálise, a

¹⁶ Como manifestado em entrevista realizada em Agosto de 2008 "La historia de Fernando me impresionó mucho, oye. Soy cínico, pero no tanto" Registro em anotações.

¹⁷ Expressão empregada para designar os nascidos em Índias, mas de ascendência espanhola.

propósito dos conflitos intersubjetivos (especificamente da discriminação racial) na sociedade peruana, propõe:

(...) o agraviado é quem fixa seu tempo, imobilizando-o no período traumático, repetindo-o incessantemente sem poder aceder ao tempo da elaboração do luto, única maneira de transcender o tempo da dor e da fúria narcísica que alude Kanciper¹⁸. Mas, para que isso seja possível não basta que o agraviado resolva e consiga, bem ou mal, fazê-lo. Precisa-se da intervenção da parte (...) discriminadora. Todavia, esta parte enfrenta os seus próprios obstáculos e fixações no tempo, que não obedecem só à lógica ideológica da conservação dos privilégios anexados à posição de superioridade e dominação. (...) Se bem, é verdade, que o ressentimento é um afeto que parece, com efeito, corroer a existência de grandes quantidades de peruanos (...) acaso a sua contra-parte, o sentimento dominante a explorar entre os discriminadores (...) seja o remorso e o seu correlato, o sentimento de culpa inconsciente (...) Enquanto o ressentimento, observa Kanciper, corresponde à identificação com o agressor, o remorso corre paralelo com a identificação reivindicatória (...) perpetua-se uma dialética hegeliana de amos e escravos que na História peruana tem ocasionado as mais diversas tentativas de ruptura (e de sutura), o que não têm feito mais do que perpetuar a tensão, a instabilidade e o mal-estar na cultura peruana. A conjunção de ambos os sentimentos, ressentimento e remorso, impede que se aceda a uma situação de elaboração do luto –característica da culpa depressiva (...) Pelo contrário, quanto maiores a perseguição e a culpa, mais complicada será a elaboração do luto. Este engano prende os diversos grupos que formam a sociedade peruana num círculo vicioso marcado pela frustração, o agravio e a violência”. (BRUCE, 2007, p. 31 *Trad. nossa*)

O encontro entre Fernando e os Atores (exemplificado no diálogo: “Ator 3.- Vamos a atuar / Fernando.- Atuar? Eu não quero atuar / Ator 1.- Queremos ajudar você” pode ser entendido, também, como o confronto entre quem se encontra fixo, e quem pode se movimentar, mas não sabe como fazê-lo de maneira útil, ou melhor: quem não consegue transformar o seu movimento em ação capaz de combater um sofrimento. De acordo com a citação precedente, o fracasso na tentativa de ajudar Fernando se deveria à incapacidade dos atores em se perceber como estando, eles também, presos na mesma situação.

A questão da vitimização que conduz ao fracasso parece estar no cerne da peça. Após conhecerem as causas da morte de Fernando e comprovarem a ineficácia dos seus esforços por tirá-lo da sua profunda tristeza, os atores abandonam o palco reconhecendo o que não conseguiram. Eles também reagem ao fracasso com uma lamentação quando afirmam: “Só somos atores” (ARRAU, 2007, p. 427). O projeto de Túpac Amáru fracassou e a tentativa dos atores também. No final, vê-se Fernando se lamentando, do mesmo modo como começou a peça.

¹⁸ KANCIPER, Luis *Resentimiento y Remordimiento: Estudio Psicoanalítico* Paidós: Buenos Aires, 1992. p 34-35. Citado por Bruce.

Resulta significativo o emprego das palavras *pecado* e *culpa* ao longo do texto. Elas remetem a noções religiosas. A questão da religiosidade judaico-cristã introduzida pela conquista espanhola já foi abordada no capítulo I. O pecado de Fernando pareceria residir na própria filiação, e a única possibilidade de libertação do castigo correspondente seria a desvinculação com a culpa. Se o que determina o pecador é *solo el ser hijo de tal padre*, e se levar-se em consideração que não se pode eleger ser ou não filho de alguém, haveria uma relação com a herança como objeto de reflexão.

O filho de Túpac Amáru é uma personagem histórica e por isso remete ao passado. Os atores são personagens teatrais e por existirem no “aqui e agora” da cena eles remetem ao presente. Nesse embate de tempos, poderia residir uma possibilidade vislumbrada pelo autor: Fernando não pode eleger a sua filiação, mas, talvez, os atores sim, consigam fazê-lo. O ator está definido pelo verbo atuar (no sentido de interpretar e de agir). Na ação estaria a alternativa: eleger não de que pais se é filho, mas a partir de qual relação com a herança se constrói um discurso. Para uma tal leitura da peça é preciso entender o teatro como uma metáfora: o palco é o lugar onde atores fazem coisas acontecerem. Eis aqui também uma noção de história proposta pelo autor.

Porém, para um homem de teatro como Sergio Arrau a atuação, no duplo sentido destacado linhas acima, não basta, se não estiver claramente delimitada. Por isso, apresenta o drama de um grupo de atores que tem como um dos seus empecilhos o fato de não conseguir enxergar o doloroso que há na própria memória, a não ser mediante o artifício. A ficção de que o conflito está num outro e que este só pode inspirar lástima. A ação dos atores está limitada pela cena mesma. Há uma possibilidade de escolha que Arrau nega aos atores já no próprio fato de serem representações de si próprios, noutras palavras, personagens também.

Todavia, para o público, sim, haveria como e o que eleger. Mas, seria inexato afirmar que o autor pretende que a opção seja apagar qualquer dor da memória histórica e individual. Após a carta falada e a entrada dos atores em cena, segue uma constatação: há quem não sabe nada sobre Fernando, o que seria a prova de um esquecimento mais do que de ignorância. Nelly Richard, em sua reflexão sobre o de Modelo Consensual da *Democracia dos Acordos*, propõe que o governo da transição que se estabeleceu no Chile em 1989, após a ditadura de Augusto Pinochet (1973-1988), procurou limitar extravasamentos que possam colocar em risco a negociação entre as forças políticas. Nessa limitação, aplicaram-se técnicas que acabaram produzindo o que ela chama de *esquecimentos* com o propósito de neutralizar as tensões deixadas pelos anos de

ditadura militar¹⁹. Richard propõe também uma noção de memória que é de grande utilidade para o presente estudo:

A memória é um processo aberto de reinterpretação do passado que desfaz e refaz seus nódulos para que se ensaiem de novo acontecimentos e compreensões. A memória remexe o dado estático do passado com novas significações, sem parar, que põem sua recordação para trabalhar, levando começos e finais a reescrever novas hipóteses e conjecturas para demonstrar com elas o facho explicativo das totalidades demasiado seguras de si mesmas. E é a laboriosidade dessa memória insatisfeita, que não se dá nunca por vencida, que perturba a vontade de sepultamento oficial da recordação vista simplesmente como depósito fixo de significações inativas. (RICHARD, 1999, p. 322-323)

O encontro no palco entre os Atores e Fernando pode ser lido como o processo de abertura para uma reinterpretação do passado. O grupo de atores que incita para a ação estaria justamente procurando remexer o estático de um dado do passado, permitindo outras significações. Mas essa vitalidade se vê perturbada pela impossibilidade de eles se enxergarem como presos de significados estanques. A memória insatisfeita deles se dá por vencida quando cedem perante a ladainha da vitimização com outro e com eles próprios. Poderia se afirmar que, no terceiro texto da trilogia escrita por Arrau, é a vitimização um depósito fixo de significações inativas. Por isso o passado se enxerga como um pecado. Uma herança que se constitui em culpa, e não em questão. A *Historia del Perú* se percebe como uma carga de significações fixas sob cujo peso é impossível qualquer movimento. A lástima como ponto de partida é o que leva a Atriz 1 (cuja primeira fala na peça é: “É terrível o que escreve esse moço! Quem é?”) a perder uma oportunidade: a de estabelecer uma outra relação com Fernando. Mas, pelo que se vê, a herança dos atores é tão determinante quanto à do cativo.

Em *De que amanhã...*²⁰, Jacques Derrida e Elizabeth Rudinesco distinguem uma oportunidade ativa para a figura do herdeiro que pode ser aplicada na presente interpretação de *Sem outro delito do que ser seu filho*. No diálogo entre os dois pensadores propõe-se a necessidade de conhecer e de saber reafirmar o que vem “antes de nós” (entre aspas no original), da aceitação da herança ou de escolhê-la. A escolha estaria em eleger preservá-la viva. Nas palavras de Derrida:

¹⁹ RICHARD, Nelly *Políticas da memória e técnicas do esquecimento* Em: MIRANDA, Wander (org) *Narrativas da Modernidade* Belo Horizonte: Autentica, 1999. p 321-338.

²⁰ DERRIDA, Jacques e Elizabeth RUDINESCO *De que amanhã...* Rio de Janeiro: Zahar, 1991.

A vida, no fundo, o ser-em-vida, isso talvez se defina por essa tensão interna da herança, por essa interpretação do dado do dom, até mesmo da filiação. Essa reafirmação, que ao mesmo tempo continua e interrompe, no mínimo se assemelha a uma eleição, a uma seleção, a uma decisão (...) seria preciso pensar a vida a partir da herança, e não o contrário. Seria preciso portanto partir dessa contradição aparente entre a passividade da recepção e a decisão de dizer 'sim', depois selecionar, filtrar, interpretar, portanto transformar, não deixar intacto, incólume, não deixar *salvo* aquilo mesmo que se diz respeitar antes de tudo (DERRIDA e RUDINESCO, 1991, p. 13)

A citação refere-se ao assunto da herança. Concretamente, a da herança de ideias às quais se deveria ou ser fiel ou negá-las por completo. Se a reflexão pode ser aplicada na presente análise é porque o texto de Sergio Arrau está sendo interpretado como um questionamento de ideias e sentimentos enraizados nas subjetividades dos membros da sociedade peruana. Quando, numa das últimas falas da peça, o Ator 1 pergunta: “Mas a quem morre de fome se pode salvar, dando pó. Como se pode salvar a quem morre de pena?”²¹, está colocando a salvação num agente exterior. A resposta para a pergunta da Atriz passa decisão de *actuar*, mas é preciso antes se libertar do lamento prolongado, cuja duração é tal que parecera ser a condição permanente.

O dramaturgo estaria questionando o que ele sente como uma aceitação sem filtro crítico de um passado, ou melhor, estaria problematizando a percepção da narrativa histórica como sendo algo estático. Em vez disso, propõe uma vital procura por ressignificações. Aqui, cabe uma citação do historiador Marc Bloch que parece apontar para o mesmo alvo vislumbrado por Arrau: “o passado é, por definição, um dado que jamais nada modificará. Mas o conhecimento do passado é uma coisa em progresso, que incessantemente se transforma...” (BLOCH, 2001, p. 75)

Da mesma maneira como uma representação teatral que não se encara como única e irrepitível resulta insuportável, as ideias que não são revisadas a partir do tempo presente se tornam fixas e mortas. Arrau fala através de um grupo de atores que vivem num plano teatral, mas a partir do “aqui e agora” próprio da cena se dirige ao público que considera capaz de eleger e escrever a sua história.

²¹ “Mas pode se salvar a quem morre de fome... dando-lhe pão. Como salvar a quem morre de tristeza?” (ARRAU, 2000, p.427)

Referências

- ARRAU, Sergio. *Teatro Escogido*. Lima: Universidad Inca Gracilazo de la Vega, 2007.
- BLOCH, Marc. *Apologia da história ou o Ofício do Historiador*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- BOAL, Augusto. *Teatro do Oprimido e outras estéticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.
- BRUCE, Jorge. *Nos habíamos choleado tanto: Psicoanálisis y Racismo*. Lima: Universidad de San Martín de Porres, 2007.
- DERRIDA, Jacques & Elizabeth RUDINESCO. *De que amanhã...* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- HERNANDEZ, Max. *¿Es otro El rostro Del Perú?* Lima: Agenda Perú, 2000.
- LAWSON, John. Howard *Teoría y Técnica de la Dramaturgia*. La Habana: Ediciones Arte y Literatura, 1976.
- RICHARD, Nelly. *Políticas da Memória e Técnicas do Esquecimento*. In: MIRANDA, Wander (Org.) *Narrativas da Modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999, pp.321-338.
- SARLO, Beatriz. *Tiempo presente: Notas sobre El cambio de una cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2001.

Recebido em 13/05/2011.

Aceito em 27/06/2011.