



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA – UFBA**  
**INSTITUTO DE LETRAS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA**

**MICHEL SILVA GUIMARÃES**

**UMA ODISSEIA BOLIVIANA:  
RAPSÓDIA, ÊXODO E IDENTIDADE NO TEXTO DRAMÁTICO *LA ODISEA*,  
DE CÉSAR BRIE**

Salvador  
2015

**MICHEL SILVA GUIMARÃES**

**UMA ODISSEIA BOLIVIANA:  
RAPSÓDIA, ÊXODO E IDENTIDADE NO TEXTO DRAMÁTICO *LA ODISEA*,  
DE CÉSAR BRIE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia como requisito parcial para obtenção do título de Mestre.

Orientadora: Profa. Dra. Luciene Lages Silva.

Salvador  
2015

**MICHEL SILVA GUIMARÃES**

**UMA ODISSEIA BOLIVIANA:  
RAPSÓDIA, ÊXODO E IDENTIDADE NO TEXTO DRAMÁTICO *LA ODISEA*,  
DE CÉSAR BRIE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do grau de Mestre em Literatura e Cultura.

Área de concentração: Estudos de Teorias e Representações Literárias e Culturais.

Data de aprovação:

Salvador, 19 de março de 2015.

Componentes da Banca Examinadora:

---

Prof. Dra. Luciene Lages Silva (UFBA/XXXX)

(Orientadora)

---

Prof. Dr. Márcio Ricardo Coelho Muniz (UFBA)

(Membro)

---

Prof. Dra. Sara del Carmen Rojo de la Rosa (UFMG)

(Membro)

Aos meus pais, Iêda e Manoel, pelo amor e pelo incentivo para seguir em frente, mesmo diante de todas as adversidades.

As minhas amigas-irmãs, Cláudia Santos de Jesus e Viviane de Jesus Ferreira, cujo apoio e companheirismo incondicionais, em todas as horas, facilitaram a minha caminhada e cuja fraternidade me livra da solidão de ser filho único.

Ao meu melhor e mais antigo amigo, Adilson Santos de Souza, por dividir comigo os sonhos e os pesadelos desta vida.

Ao César Brie cuja *Odisseia* me levou a navegar por uma maravilhosa aventura.

## AGRADECIMENTOS

A Deus, por ter me sustentado nos momentos mais difíceis da minha vida.

A minha amada Orientadora, Profa. Dra. Luciene Lages Silva, por ter compartilhado deste sonho comigo e me ensinado a levar uma vida acadêmica de forma leve.

As minhas amigas, Amanda Reis, Ana Paula Andrade, Carolina Ferreira, Élide Elen Santana, Ellen Figueiredo, Elízia Benício, Fernanda Machado e Talita Rocha e Thiara de Deus, pela amizade e companheirismo dentro e fora da vida acadêmica.

A linda família que a vida me deu, Dona Elizabete, Eliana, Jeferson e Jamile, pelo amor e pela cumplicidade que compartilhamos.

As minhas companheiras de mestrado, Gabriela Andrade, Diandra Souza, Lucila Vieira e Pâmela Moura, pelo carinho e companhia nos momentos de riso e de desespero.

As minhas prozinhas do AliB, Profa. Me. Ana Regina Teles, Profa. Dra. Jacyra Mota, Profa. Dra. Marcela Paim, Profa. Dra. Silvana Ribeiro e Profa. Dra. Suzana Cardoso por terem me dado régua e compasso para seguir minha vida acadêmica

À Profa. Dra. Márcia Paraquett pela paciente orientação enquanto tutora na disciplina Estágio Supervisionado e por todas as orientações que levarei ao longo de minha vida profissional.

Às professoras Dras. Cleise Mendes, Florentina de Souza e Márcia Paraquett cujas disciplinas me ajudaram a tecer minha dissertação.

À Profa. Dra. Cássia Dolores Lopes por me encaminhar nas veredas do drama.

À Profa. Dra. Júlia Morena Silva da Costa por resgatar em meu coração o amor ao ensina e a pesquisa em língua espanhola e por ter me apresentado, metonimicamente, ao César Brie.

Ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, principalmente aos funcionários Ricardo Luiz dos Santos Júnior e Thiago Rodrigues, que pacientemente atendiam às minhas solicitações e forneciam as orientações acadêmicas.

Aos professores do programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, pela aprendizagem competente.

A todos os aqui citados e aos não citados que de alguma forma, direta ou indiretamente, colaboraram para que o meu sonho de cursar o Mestrado fosse alcançado.

Obrigado!

Tenho vinte e cinco anos  
De sonho e de sangue  
E de América do Sul  
Por força deste destino  
Um tango argentino  
Me vai bem melhor que um blues

(BELCHIOR. A Palo Seco)

## RESUMO

Esta dissertação, através do cotejo de três edições do texto dramático *La Odisea* (2007, 2009, 2013), de autoria do dramaturgo César Brie (1954 – ), analisa dentro do texto dramático as temáticas do *american dream* e das migrações dos latinos americanos rumo aos Estados Unidos, das relações identitárias estabelecidas e de como a eleição da *Odisseia* homérica e de seu herói, Ulisses, contribuem para exploração dessas temáticas. As análises foram realizadas, sobretudo, a partir do operador de leitura *rapsódia*, teoria criada por Jean-Pierre Sarrazac, teórico do drama, na década de 1980. Junto ao cotejo estabelecido com a *Odisseia*, foram analisadas as inclusões e exclusões de cenas e passagens operadas no texto após o evento de 24 de maio de 2008 ocorridos em Sucre, Bolívia, no qual camponeses que vão à cidade recepcionar o presidente Evo Morales, em um ato racista, foram hostilizados pela população local, tendo o dramaturgo participado ativamente do evento, fazendo e recolhendo gravações que resultaram em um filme documentário de sua autoria, *Humillados y Ofendido* (2008), também trazido nessa dissertação para o enriquecimento das análises. Dessa forma, examinamos, ainda, a atuação política do dramaturgo através de seu texto dramático e como esta atuação corrobora para suas eleições estéticas e temáticas.

**Palavras-chave:** *La Odisea*. Rapsódia. Êxodo. Identidade. Bolívia

## RESUMEN

Esta disertación, a través del cotejo de tres ediciones del texto dramático *La Odisea* (2007, 2009, 2013), del dramaturgo César Brie (1954 -), analiza en el texto dramático los temas del *sueño americano* y la migración de latinoamericanos hacia los Estados Unidos, las relaciones de identidad establecidas y cómo la elección de la *Odisea* homérica y su héroe, Ulises, contribuye para el desarrollo de estos temas. Los análisis se realizaron principalmente bajo el operador de lectura *rapsodia*, teoría creada por Jean-Pierre Sarrazac, teórico del drama, en la década de 1980. Con el cotejo con la *Odisea* homérica, se analizaron las inclusiones y exclusiones de escenas y pasajes operadas en el texto después del ocurrido en 24 de mayo 2008, en la ciudad de Sucre, Bolivia, donde los campesinos que acuden a la ciudad para recibir el presidente Evo Morales, sufren un acto racista, el dramaturgo participa activamente en el evento, haciendo y recogiendo grabaciones que dieron lugar a un documental de su autoría, *Humillados y ofendidos* (2008). Por lo tanto, se examinó también la actividad política del dramaturgo a través de su texto dramático y cómo esta actuación contribuye para sus elecciones estéticas y temáticas.

**Palabras-clave:** La Odisea. Rapsodia. Éxodo. Identidad. Bolivia

## SUMÁRIO

1	<b>INTRODUÇÃO</b>	10
2	<b>ENTRE RETALHOS E COSTURAS: O RAPSÓDO E O HÍBRIDO EM BRIE</b>	35
2.1	CÉSAR BRIE: O AUTOR-RAPSODO	35
2.2	ATENA: A DEUSA ÉPICA	48
2.3	ULISSES: O HERÓI CÔMICO	58
3	<b>ENTRE MONSTROS E AMORES: A PARTIDA E O RETORNO DE ULISSES</b>	68
3.1	ULISSES E A NOSTALGIA: ÊXODO E EXÍLIO	68
3.2	A TERRA DOS LOTÓFAGOS: ÊXODO RUMO AO <i>AMERICAN DREAM</i> E NOSTALGIA	80
3.3	“PENELOPEIA” E TELEMAQUIA: ÊXODO E <i>AMERICAN DREAM</i> NOS QUE PERMANECEM	96
4	<b>4 ENTRE HUMILHADOS E OFENDIDOS: QUESTÕES DE IDENTIDADE</b>	107
4.1	ÍTACA, SUCRE OU LA PAZ: A CAPITAL E A CRISE DA IDENTIDADE	107
4.2	ULISSES MAMANI, MORALES, CHOQUE E QUISPE: A IDENTIDADE, A DIFERENÇA E A MEMÓRIA	119
4.3	ÍTACA, SUCRE E E.U.A.: A VIOLÊNCIA DOS LETRIGÕES	127
5	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	135
	<b>REFERÊNCIAS</b>	139

# 1 INTRODUÇÃO

## 1.1 UM CAMINHO TEÓRICO: LITERATURA COMPARADA E RAPSÓDIA

Este estudo insere-se na linha de pesquisa *Estudos de Teorias e Representações Literárias e Culturais*. Constituiu-se, principalmente, de pesquisa bibliográfica, partindo de análise crítica e interdisciplinar de textos literários e teóricos que contribuíram com a análise da obra *La Odisea* (2007b<sup>1</sup>, 2009<sup>2</sup>, 2013b), de autoria do dramaturgo César Brie, a partir da relação que esta pode estabelecer com a representação do êxodo do homem boliviano e latino-americano, sobretudo com as teorias dos estudos pós-coloniais, estudos culturais e representações literárias no que diz respeito à construção da identidade.

Nosso *modus operandi* se realizou sob a metodologia da Literatura Comparada, através da qual obtivemos subsídios para estabelecer o cotejo entre a *Odisseia* homérica e a *Odisseia* de César Brie, corroborando para os estudos que tentam dar conta da pluralidade da América Latina e diminuir nosso múltiplo desconhecimento a respeito de nossas culturas e produções. Desta forma, nos propomos a conhecer um pouco mais da Bolívia, país fronteiriço, através do Ulisses nascido da imaginação de Brie em comparação ao da Antiguidade Clássica, sendo ele agora um sujeito de identidade plural, que vive processos de desterritorialização nacionais e internacionais, pondo em circulação problemáticas novas, próprias do que se convencionou chamar de modernidade tardia (FIGUEIREDO, 2010).

Para Hutcheson M. Posnett (2011 [1886], p.23), a mais desbotada preposição da lógica ou é a afirmação ou negação de uma comparação, sendo “A” igual ou diferente de “B”, operando subjetivamente, assim, toda razão ou imaginação. Neste viés, como se verá ao longo desta dissertação, as personagens de Brie ora se aproximam e ora se afastam das personagens forjadas por Homero, com uma perspectiva histórica plenamente adaptada ao contexto das contemporâneas diásporas latino-americanas, metaforizadas na migração de um terço da população boliviana para fora do país,

<sup>1</sup> A edição de *La Odisea* (BRIE, 2007b) pode ser descarregada no link por nós levantado em: <<https://www.dropbox.com/s/2ylrwf21fokm2ai/BRIE%2C%20C%C3%A9sar.%20La%20Odisea%20%282007%29.pdf?dl=0>>.

<sup>2</sup> A edição de *La Odisea* (2009) pode ser descarregada no link por nós levantado em: <<https://www.dropbox.com/s/5fz3btnd1518wr/BRIE%2C%20C%C3%A9sar.%20La%20Odisea%20%282009%29.pdf?dl=0>>.

sobretudo para os Estados Unidos da América – doravante E.U.A. Para Posnett, a linguagem é uma forma de ver a evolução e a influência entre povos, e é neste campo, valendo-se das evoluções e influências proporcionadas pela literatura homérica, que Brie nos apresenta a sua Ítaca: Bolívia.

De acordo com Marius François Guyard (2011 [1951]) faz parte do “equipamento do comparativista” a leitura em diversas línguas, a construção de uma bibliografia e a historicização das literaturas e relações literárias. Sendo o nosso objeto, *La Odissea*, escrito em língua espanhola, optamos por traduzir todas as citações do texto para o português, para dinamizar a leitura e permitir que ela seja realizada, também, por não leitores da língua espanhola, contudo, transcrevemos o texto original em nota de rodapé. Foi necessária, ainda, a revisão de uma bibliografia em língua espanhola<sup>3</sup> para dar conta de historicizar o teatro boliviano e a inserção de César Brie nele, outro dos “equipamentos do comparativista” como afirma Guyard, assim como para compreender os fenômenos políticos e sociais cujas temáticas despontam no texto. Da mesma forma, a exceção de algumas citações não recuadas e/ou trechos que preferimos manter no original, optamos pela tradução do texto e trouxemos em rodapé o texto original. Ainda segundo Guyard (2011, p.108):

A literatura comparada é a história das relações literárias internacionais. O comparativista se encontra nas fronteiras, linguísticas ou nacionais, e acompanha as mudanças de temas, de ideias, de livros ou de sentimentos entre duas ou mais literaturas. Seu método de trabalho deve-se adaptar à diversidade de suas pesquisas.

Assim atuamos em nossa pesquisa, para qual trouxemos também o filme documentário *Humillados y Ofendidos* (2008)<sup>4</sup>, de autoria de César Brie, para compreendermos as temáticas por ele elencadas no texto de *La Odissea*, assim como as mudanças incrementadas, após o hiato na montagem da peça para produção do documentário. Dentro do elenco de teóricos escolhidos para abordarmos as migrações na Bolívia, por exemplo, optamos também pelo mesmo teórico boliviano estudado pelo dramaturgo, que, para tratar das migrações em sua tradução da *Odisseia*, leu *No Llores, Prenda, Pronto Volveré* de Leonardo de La Torre Ávila (2006).

---

<sup>3</sup>Todas as traduções de *La Odissea* são nossas, assim como as traduções da bibliografia lida diretamente da língua espanhola, por isso, tendo aqui avisado, não incluímos a indicação de “tradução nossa” nas citações, objetivando não cansar o leitor .

<sup>4</sup> Documentário Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=kyQvd9oaACY>>. Acesso em 28/07/2014.

<sup>5</sup> Trouxemos como apêndice desta dissertação uma transcrição e tradução nossa do filme documentário.

Com isso, queremos dizer que seguimos os próprios caminhos que nos foram dados pelo objeto e que, por uma posição marcadamente política em busca de uma epistemologia do Sul, buscamos privilegiar, sempre que possível, teóricos latino-americanos e/ou que pensam a América Latina, sem com isso ter excluído quaisquer outros teóricos que corroboraram com nossas análises.

Logo, em consonância ao pensamento de Guyard (2011), analisamos as escolhas do dramaturgo e o destino dado por ele aos temas e ideias, assim como suas fontes – muitas das quais declaradas em entrevistas e prólogos – tirando prova dos empréstimos diretos e indiretos feitos por ele da *Odisseia* homérica. Neste viés, nos deparamos com uma pesquisa interdisciplinar para a qual trouxemos, em colaboração a metodologia adotada, teorias pertencentes aos estudos culturais e pós-coloniais, um diálogo necessário, pois;

[...] pesquisas são movidas pelo múltiplo e pelo diverso, incidindo sobre vários discursos, vozes, disciplinas, tradições, objetos; o quanto elas dão ênfase aos jogos, confluências, trânsitos, deslocamentos, intervalos de cultura; o quanto investem em releituras de formações nacionais, na escuta de diálogos entre nacionalidade, classe, gênero, etnicidade (MARQUES, 1999, p.58).

Em *La Odisea*, Brie põe em cheque discursos hegemônicos internos e externos à Bolívia, o *american dream* estadunidense e a pretensa “superioridade” étnica e cultural dos bolivianos sucrenses, ao mesmo tempo em que luta para que as artes no país sejam reconhecidas e apoiadas, e o faz, além dos textos e dos palcos, na Assembleia Legislativa boliviana demonstrando que as suas artes, a literatura e o teatro, fazem parte de um todo, a cultura. Para o dramaturgo:

Esse trabalho [o de criar um público] tem a ver com organização cultural, com curiosidade política, com viajar e trabalhar em lugares nos quais, normalmente, o teatro não trabalha. É uma ação física no território da Bolívia, e não apenas um pensamento estético ou uma eleição de temas. Nos consideramos como artistas partes do mundo e, se uma parte do nosso trabalho tem como base nossa sensibilidade, essa outra se sustenta em nossa responsabilidade<sup>6</sup> (2007a, p.32)

---

<sup>6</sup> Ese trabajo tiene que ver con organización cultural, con curiosidad política, con viajar y trabajar en lugares en los que normalmente el teatro no trabaja. Es una acción física en el territorio de Bolivia, y no solamente un pensamiento estético o una elección de temas. Nos consideramos como artistas parte del mundo y si una porción de nuestro trabajo tiene como base nuestra sensibilidad esta otra se sustenta en nuestra responsabilidad.

Logo, dada tamanha interdisciplinaridade e viés político cultural do dramaturgo e de nosso objeto, não vimos outro caminho a seguir que não o do diálogo também interdisciplinar entre a literatura comparada e os estudos culturais, já adotado por outras pesquisas no país.

A presente pesquisa teve a sua gênese ainda na iniciação científica realizada na Universidade Federal da Bahia no Projeto NALPE - Núcleo de Antiguidade, Literatura e Performance, no qual, paralelo ao desenvolvimento do Projeto Cine-mito nas escolas públicas de Salvador, pesquisávamos interlocuções entre a Antiguidade Clássica e a literatura contemporânea.

O projeto foi construído em 2012 com a edição do texto levantada no CELCIT – Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral<sup>7</sup>, Brie (2009), no entanto, após o cumprimento dos créditos e da realização de uma viagem a Buenos Aires, Argentina, obteve-se acesso a uma edição publicada em 2013, Brie (2013b), ao optar por realizar as análises com essa última edição do texto, estabelecemos contato com o dramaturgo e nos foi enviada uma edição de 2007, Brie (2007b), semelhante à última, mas, também, apresentando diferenças.

Tal fenômeno é muito comum no Teatro, no qual a cada montagem pode-se modificar no texto dramático o que não deu certo, ou pode-se testar coisas novas. Acreditamos, também, que eventos políticos – apresentados no documentário *Humillados y Ofendidos* – tenham fomentado as mudanças e, ao eleger a última edição, Brie (2013b), como o objeto das análises, por sua organização e acabamento, também, a cotejamos com as outras duas versões, Brie (2007b, 2009), o que não nos foi muito laborioso dada à pequena extensão dos textos e das mudanças, apesar de significativas.

Ryngaert (1996, p.IX), já em seu prefácio, afirma que não se faz necessário “invocar o palco para explicar ou justificar o texto”, e assim operamos. A presente investigação diz respeito ao texto dramático de *La Odisea* e não a sua montagem cênica, a qual não tivemos acesso. Mendes (1995), em seu texto teórico, que trata das relações entre o texto e a encenação, brinca intitulado-o de *A Convivência Dramática*, isto porque, para a autora, em consonância com as teorias modernas do drama, o casamento entre o *drama* (texto dramático) e o *teatro* conheceu o divórcio revelando a ‘autonomia’ dessas artes. Segundo Mendes (1995, p.38):

---

<sup>7</sup> <http://www.celcit.org.ar/>

O texto dramático vive num espaço de interseção, e esta circunstância tem impedido os estudiosos de perceberem sua autonomia como obra literária, pois, se por um lado é um objeto constituído de linguagem verbal, pode vir a integrar, junto a outras artes (música, interpretação, figurino), o sistema significante da arte do teatro.

Logo, por percebermos a autonomia do texto dramático como obra literária, investigamos *La Odisea* à luz da teoria da literatura, sem nos desculpar por tratar o texto “apenas” como literatura, após procedermos uma breve apologia ao teatro, como em geral o fazem os críticos (MENDES, 1995, p.23) .

Dada a uma certa confusão lexical que há na área dramática, apresentando, em certos contextos, fronteiras tênues entre as expressões *texto dramático*, *texto para teatro*, e, ainda, *texto teatral*, incorreremos, aqui, em breves explicações, nas quais esclareceremos nossa opção pelo termo *texto dramático*, por acreditarmos ser o mais coerente nesta pesquisa na qual o reconhecemos, ao texto dramático, como literatura. Obviamente, não criticamos aos que não fazem tais distinções pertencentes ao léxico do drama, já que o seu *Modus Faciend*, assim como o do cinema e de outras artes, só interessa aos pesquisadores, muitos dos que vão ao teatro, ou leem textos dramáticos, em geral, não têm esse interesse, na Antiguidade Clássica por exemplo, Aristóteles (1991) em sua *Poética* já afirma que mesmo a tragédia grega tendo seis elementos, sendo o mito para ele o mais importante, o que mais agrada ao público é o espetáculo.

Voltando a Antiguidade Clássica, os tragediógrafos e comediógrafos clássicos não tinham outra opção para os seus textos que não o espetáculo, isto é, as possibilidades encontradas na modernidade, como a dramaturgia para televisão, propaganda, jogos eletrônicos, era impensável. E isso continuou durante séculos – o que acrescido à dificuldade de circulação dos textos escritos, pela ausência da imprensa, colaborava ainda mais com a espetacularização para poder divulgar a peça – criando um casamento, que nas livrarias, ainda hoje, se reflete no teatro de Dias Gomes, de Nelson Rodrigues, de César Brie (mesmo em textos como, por exemplo, os de Sêneca e Machado de Assis, que aparentam terem sido pensados para leitura), pois as editoras continuam chamando o texto escrito de teatro, o que é um equívoco, pois o que há ali é a dramaturgia. A edição em livro na qual se insere *La Odisea*, por exemplo, está nomeada de *César Brie: Teatro II* (2013b).

A palavra *drama*, de origem grega, designa ação, processo, o produto de uma atividade. Em sua etimologia *dramático* é sinônimo de performance. Já *teatro*,

etimologicamente, significa “lugar onde se vê”, “lugar para a visão”. Enquanto *dramaturgia*, reunindo as palavras gregas para “ação” e o ato de fazer, erguer, construir, significa “construção da ação”. Já a expressão *texto teatral* é abstrusa, o mais correto seria texto para teatro, demonstrando a intenção que quem escreveu tinha para aquele texto.

No século XX, com a emergência de novas mídias, começa a existir alternativas para os dramaturgos, como o rádio, o cinema, a televisão e mais recentemente a internet e o celular, permitindo que aqueles que usam a forma de narrativa a que chamamos dramática possam optar. Não coincidentemente, o século XX também é o palco da gradativa libertação do teatro, do cênico, em relação ao texto.

O teatro só se dá no tempo e espaço presencial, o que também já tem sido abalado pela gravação em tempo real em distintos lugares, o chamado “teledramático”, no qual há desde pré-gravações postas no palco até gravações ao vivo. Logo, tornou-se cada vez mais claro que *drama* e *teatro* são coisas diferentes. O teatro, hoje, se relaciona com todo tipo de texto, depois de ter se relacionado com nenhum, a literatofobia pós 1950, contemporaneamente se relaciona com todos, como o faz Brie ao dramatizar a epopeia homérica.

Logo, não poderíamos optar por outra denominação que não *texto dramático*, que indica ser esse tipo de texto, a partir das palavras que fundam uma realidade poética, possuidor de sua própria dimensão cênica. Essa posição contrapõe a de muitos teóricos, que creem que separar a página do palco tornaria o texto dramático incompleto, para Mendes, contudo, essa crença é injusta, dada a autonomia do texto dramático enquanto literatura, já o teatro “é apenas outra obra, outra realidade artística, construída por outros signos, ou, em termos aristotélicos, por outros meios de imitação” (1995, p.24).

Para Mendes (1995), dada à defesa do ponto de vista anterior, é pela possibilidade de teorizar “apenas” o texto que se pode estabelecer um comparatismo entre *Rei Lear*, de Shakespeare, e o *Ubu Rei*, de Peter Brook, assim como à(s) *Antígona(s)*, de Sófocles, de Anouilh, de Brecht, de Rafael Sánchez, leituras produtivas e produtoras de um mesmo mito (p.24), como fazemos aqui com as *Odisseias*, de Homero e de Brie.

Para o cotejo entre as duas *Odisseias*, iniciamos as análises desta dissertação, já em sua primeira sessão, com os pressupostos teóricos propostos por Sarrazac (2002) em *O Futuro do Drama*, que nos acompanhará ao longo de toda a dissertação, sobretudo, a

noção de *autor rapsodo*. Sarrazac (2002, p.31) utiliza como epígrafe verbetes de dicionários com os quais começa a definir sua visada teórica. Alexandra Moreira da Silva, tradutora da obra citada para o português europeu, opta por não traduzir os verbetes da epígrafe, duas entradas de dicionário, esclarecendo que as palavras francesas “rhapsoder” e “rhapsodage” remetem para os conceitos de “remendo” e “remendar” e que no português há apenas as palavras “rapsódia”, “rapsodo” e “rapsódico”:

Rhapsodage – Action de rhapsoder, de mal raccommoder.  
 Rhapsode – Terme d’antiquité grecque. Nom donné à ceux qui allaient de ville en ville chanter des poésies et surtout des morceaux détachés de l’Iliade et de l’Odyssée...  
 Rhapsoder – Terme vieilli. Mal raccommoder, mal arranger.  
 Rhapsodique – Qui est formé de lambeaux, de fragments.  
 Littré  
 Rhapsodie – 1°. Suite de morceaux épiques recites par les rhapsodes. 2°. Pièce instrumentale de composition très libre...  
 Petit Robert

Remendo – Ação de remendar, de costurar mal.  
 Rapsodo – Termo da antiguidade grega. Nome dado àqueles que iam de cidade em cidade cantar poesias e, sobretudo, recitar trechos da *Ilíada* e da *Odisseia*...  
 Remendar – Termo antigo. Mal costurado, mal organizado.  
 Rapsódico – Que é formado de retalhos, de fragmentos  
 Dicionário Littré  
 Rapsódia – 1°. Sequência de trechos épicos recitados por rapsodos. 2°. Peça instrumental de composição bastante livre  
 Dicionário Petit Robert<sup>8</sup>

Nos verbetes trazidos por Sarrazac, percebemos uma variedade de sentidos que vão desde a costura de tecidos até os trabalhos artísticos, como a composição musical livre e a forma de recitar a obra homérica na Antiguidade. Ao adentrarmos no texto, percebemos que a escolha dessa epígrafe se justifica pelo desejo de Sarrazac de reconhecer o drama como tão livre e reinventivo quanto o romance, gênero da reinvenção e da liberdade por excelência, incluindo ao seu domínio a polifonia bakhtiniana, na qual há miscelânea, pluralidade, heterogeneidade, inversão de gêneros e de vozes.

Sarrazac demonstra como no drama contemporâneo há um caleidoscópio dos modos dramático, épico e lírico, assim como uma inversão constante do alto e do baixo,

---

<sup>8</sup> Tradução nossa.

do trágico e do cômico, como veremos que há em *La Odisa*, em uma polifonia trazida ao texto pelas mãos do autor rapsodo à forma teatral com a estrutura de uma “montagem dinâmica” da qual surge uma voz rapsódica que é, ao mesmo tempo, narradora e questionadora (SARRAZAC, 2012).

Bakhtin, ao se debruçar sobre a teoria do romance atribui a ele a inerência da polifonia e do dialogismo, o que o tornaria distinto “de todos os gêneros diretos, do poema épico, da lírica e do drama em senso estrito” (1998, p. 371), negando assim a existência de polifonia no drama, tendo as investigações com o conceito de *dialogismo* prevalecido no romance e com pouca ocorrência no drama, o que não impede Sarrazac de tomar os pressupostos teóricos bakhtinianos para, através da rapsódia como operador de análise, defender que há, sim, liberdade de invenção, reformulação contínua, variação e renovação no drama contemporâneo:

A aspiração primordial das escritas dramáticas contemporâneas não é, precisamente, a obtenção da mesma latitude na invenção formal que o romance, gênero livre por excelência?... Mas o preconceito é obstinado: enquanto que se admite, sem reticências, a vocação do gênero romanesco para se reformular continuamente, para variar e renovar as suas estruturas, persiste-se em recusar, em nome da óptica teatral e da sacrossanta construção dramática, esta possibilidade a uma obra escrita para cena.” (SARRAZAC, 2002, p.35)

A “sacrossanta construção dramática”, sobre a qual discorre Sarrazac, diz respeito, justamente, a frustrada e frustrante tentativa, que existiu por séculos, de defender o drama como um gênero puro, livre de intervenções, livre de hibridações, o perfeito “belo animal” aristotélico, que será ferido na modernidade pela epicização do texto dramático e pelo reconhecimento dos estudiosos da “impureza” de todo e qualquer gênero. Ainda que a “pureza” ainda seja uma cobrança do senso comum, felizmente, são essas hibridações que se vê no texto dramático de *La Odisea*, cujas análises trouxemos aqui e em nossa segunda sessão: *Entre retalhos e costuras: o rapsódo e o híbrido em brie*.

## 1.2 UM CAMINHO PARA *LA ODISEA*: HIBRIDAÇÕES

Indubitavelmente, a característica mais marcante de *La Odisea* enquanto texto dramático são as hibridações nele propostas pelo seu autor. Em um só texto, Brie se propõe a dialogar o passado e o presente, ao mesclar a Antiguidade Clássica e a Bolívia contemporânea; o local e o global, pois explorará alguns dos fenômenos manifestos em um mundo que se quer globalizado, e, estruturalmente, construirá um drama épico valendo-se de toda a sua potencialidade, pincelando-o ainda com lirismo e comicidade. Por isso, para abarcar tantas hibridações, iremos nos nortear através das teorias de Sarrazac (2002) em *O Futuro do Drama*, Hall (2011a) em *A Identidade Cultural na Pós-modernidade* e Canclini (2013) em *Culturas Híbridas*.

Elegemos esses três teóricos por suas singulares contribuições às nossas investigações, em Sarrazac, teórico do drama, nos deparamos com o “autor-rapsodo” que nos ajudará a destrinchar o riquíssimo tecido textual cosido por Brie na poética de *La Odisea* como um “texto monstruoso, texto híbrido, *patchwork*”, um “texto diferencial e utópico concebido não como um modelo, mas sim como uma quimera, como uma criatura efêmera destinada a fazer-nos sonhar” (SARRAZAC, 2002, p.24).

Já Hall (2011a) e Canclini (2013) colaboraram com as análises da representação de uma cultura híbrida feita por Brie em *La Odisea*, na qual territórios equidistantes no tempo e espaço como Ítaca, Bolívia e E.U.A se encontraram e produzem Ulisses também híbridos, cujas demandas ora se assemelham e ora se distanciam, cujos dramas tão contemporâneos são representados por um herói secular.

Começaremos, aqui, com a apresentação de um breve histórico do teatro nacional boliviano, cuja relevância internacional é recente e para qual muito colaborou a dramaturgia de César Brie. Para Saavedra Garfias (2006), cinco projetos configuram o processo do teatro boliviano.

O primeiro, o teatro popular *costumbrista*, tem início com o escritor, diretor e ator Raúl Salmón, dele derivam o teatro das comédias livres e o teatro de sátira política, cria-se, contudo, uma escola e uma tradição que não provocam reflexão, mas que sobrevivem no tempo mediante uma fórmula que assegura risada vulgar, histórias melodramáticas, mensagens moralistas, e com isso a fidelidade do público.

O segundo, o teatro universitário, ao contrário do primeiro, não consegue assegurar um público próprio, trabalham nele autores europeus e estadunidenses em

uma tentativa inicial de se opor ao teatro *costumbrista*, no entanto veem suas ambições ceifadas pelo golpe de estado do General Hugo Banzer Suárez.

O terceiro, datado da década de 1970, traz um aparente auge teatral com o regresso de atores bolivianos que decidiram estudar arte dramática no exterior pela falta de centros de formação no país, neste aparente auge, há montagens no palco de autores vanguardistas, organização de festivais interestaduais e concursos de dramaturgia, contudo, ainda que no princípio esse movimento surja respaldado por um público, com o passar do tempo, as novidades se tornaram rotina.

O quarto projeto, datado pela autora na década de 1990, é marcado pela aparição de grupos independentes, que, diferente dos grupos de elencos, busca cobrir a ausência de centros de formação teatral com oficinas, laboratórios e seminários, preocupando-se com a reflexão sobre o fazer teatral, a ausência de públicos, a ética e a estética no teatro. É justamente nele que se inserem César Brie e *El Teatro de Los Andes*.

No quinto projeto, que não se segue aos outros cronologicamente, estão os teatros que surgem à margem da história oficial, grupos cujas formas teatrais poderiam ter marcado outro destino ao teatro boliviano; contudo, políticos e militares impediram o desenvolvimento desse teatro, como, por exemplo, a primeira tentativa de teatro indígena e o primeiro projeto de coletivo teatral que ocorreu entre os anos 1960 e 1970.

César Brie, na década de 1990, já tendo uma vida profissional que o permitia escolher onde trabalhar, opta pela Bolívia como espaço e inspiração para o seu trabalho, quando perguntado o porquê de ter escolhido a Bolívia para atuar como dramaturgo, ator e diretor, responde:

Quería ir a un lugar onde fosse impossível viver do teatro, onde o teatro que construísse tivesse que se relacionar com um público, onde houvesse uma cultura tradicional notável, onde deveria tratar de unir o inconciliável: vanguarda e teatro popular. Tradição e inovação. [...] Alguns afirmam que mudei algo do teatro boliviano. Agora que esse ciclo chegou ao fim, posso afirmar que foi a Bolívia que mudou minha forma de trabalhar<sup>9</sup> (BRIE, 2013b, p. 188).

Ao “tratar de unir o inconciliável”, como “vanguarda e teatro popular”, “tradição e inovação”, Brie age como um dramaturgo-rapsodo, como o pensa Sarrazac (2002,

---

<sup>9</sup> Quería irme a un lugar donde fuera imposible vivir del teatro, donde el teatro que construyera tuviera que relacionarse con un público, donde hubiera una cultura notable, donde debería tratar de unir lo inconciliable: vanguardia y teatro popular: Tradición y búsqueda. Algunos afirman que cambié algo del teatro boliviano. Ahora que ese ciclo llegó a su fin, puedo afirmar que fui Bolivia a cambiar mi forma de trabajar.

p.36), para o qual: “a modernidade da escrita dramática decide-se num movimento duplo que consiste, por um lado, em abrir, desconstruir, problematizar as formas antigas e, por outro, em criar novas”. É da tentativa de união do inconciliável que o autor agirá como o arquiteto da parábola forjada por Sarrazac, na qual:

O escritor de teatro não trabalha nem pensa em termos de grandes unidades estruturais. Porque toda a sua atenção está concentrada no detalhe da escrita, na escrita do detalhe. E o detalhe, como é sabido, significa originariamente divisão, converter em pedaços. Logo, escritor-rapsodo (*rhaptein* em grego significa “coser”), que junta o que previamente despedaçou e, no mesmo instante, despedaça o que acabou de unir. A metáfora antiga não deixará de nos surpreender com as suas ressonâncias modernas. (2002, p.36-37)

Através dos “detalhes” Brie costura em *La Odisea* um texto híbrido que se propõe a intervir tanto artística quanto politicamente no país que mudou sua forma de trabalhar no teatro, ao mesmo tempo em que ele mudou algo no teatro boliviano. César Brie escolheu o desafio e conseguiu dar relevância internacional ao teatro da Bolívia, que, para Saavedra Garfias (2006), oscila entre uma prolongada gestação e um eterno *restart*, o que se deve justamente ao fato dos problemas que enfrentam os grupos, dentre eles, problemas econômicos, acontecimentos políticos, ausência de políticas culturais e, em muitos casos, a ausência de um público que faça o teatro necessário.

Infelizmente, justamente em decorrência de acontecimentos políticos, a peça *La Odisea* marcou o fim da relação de Brie com *El Teatro de los Andes*, sendo – assim – ele mesmo como Ulisses, um pai que deixa uma família, seu grupo teatral, e parte em busca de novas possibilidades.

Os acontecimentos políticos fomentadores da separação do dramaturgo da criatura por ele criada, como ele mesmo se refere ao *Teatro de Los Andes* em entrevistas, tiveram início em 24 de maio de 2008 quando ocorreu em Sucre, Bolívia, a hostilização de camponeses, de origem indígena, que foram à cidade recepcionar o presidente Evo Morales, o dramaturgo participou ativamente do evento, fazendo e recolhendo gravações sobre os ataques racistas aos camponeses que resultaram no filme documentário de sua autoria, *Humillados y Ofendidos* (2008), sobre o qual trataremos amplamente em nossa quarta seção: *Entre humilhados e ofendidos: questões de identidade*.

Após a publicização das imagens transformadas em documentário, cuja realização interrompeu a montagem de *La Odisea*, sua última peça junto ao *Teatro de Los Andes*, o dramaturgo sofreu represálias de grupos locais, o que resultou em seu

afastamento da companhia que fundou, na qual esteve vinculado por dezoito anos, e em sua partida para Itália, marcando na década passada mais um triste episódio na história do teatro boliviano.

A construção e montagem de *La Odisea* demonstram uma nova etapa nos projetos da dramaturgia boliviana, que, em geral, sempre careceu de grupos e de uma dramaturgia local. *El Teatro de Los Andes* operacionalizou mudanças e transformações, para Saavedra Garfias (2006), ele inspirou grupos novos e os levou a tentarem ser profissionais na arte teatral, como exemplos bem sucedidos disso, a autora elenca o *Teatro Duende*, *Kikin-teatro*, *Adelaide Chau* e *Ojo Morado*.

Destacamos, ainda, a companhia teatral *Teatro La Tropilla*, criada em 2010, como dito por eles mesmos, “no seio do *Teatro de Los Andes*”<sup>10</sup>, cuja primeira montagem é justamente de um texto dramático de Brie, *El Cíclope*. Ou seja, além das companhias indiretamente influenciadas por Brie e o *Teatro de Los Andes*, há também grupos criados diretamente após o contato com a companhia boliviana, comprovando, assim, o legado do *Teatro de Los Andes*.

Nessa perspectiva, a perda de um dramaturgo tão atuante e influente mostra como a Bolívia segue com conflitos quanto às políticas para sua arte teatral, há, hoje, políticas governamentais, que, no entanto, esbarram em agendas de lideranças locais que visam o silenciamento daqueles que possam vir a incomodá-los. O *Teatro de Los Andes*, liderado por Brie, inscreveu-se de forma extremamente positiva na historiografia do teatro boliviano, esteve, por exemplo, no primeiro festival internacional boliviano, no qual encenou *Las Abarcas del Tiempo* e chamou a atenção da crítica internacional.

É justamente a operação de denúncias do que ocorre a nível local a um público internacional, como em *La Odisea*, que incomoda aqueles que detêm e querem manter o poder, traçando projetos políticos que tentam impedir a ascensão dos menos favorecidos e privilegiando, em geral, aquilo que vem de fora, desde as formas de arte, como o teatro nacional, até o capital. Saavedra Garfias (2006) afirma que o teatro boliviano tem sido *ninguneado* ao longo de sua existência, isto é, esse teatro tem sido negado e invisibilizado (estado do que é invisível, inviabilizado, inviável), para a autora, em muito, pela falta de boas produções que ele oferece.

Brie marca a diferença nesse quesito e a prova disso é a fortuna crítica sobre a obra do dramaturgo, que, apesar de poucos, já conta com relevantes estudos no Brasil –

---

<sup>10</sup> Disponível em: <<http://latropillateatro.blogspot.com.br/>>. Acesso em 20/07/2014.

como a dissertação de Mestrado defendida por Raquel França Abdanur, *La Ilíada por César Brie: um canto de memória, luto e história*, na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, em 2009 – a existência destes estudos demonstra que com boas produções, com uma dramaturgia nacional de qualidade, nenhum teatro pode ser ignorado.

Da mesma forma, a dramaturgia de Brie, e por tabela a dramaturgia boliviana, segue recebendo reconhecimento internacional. Em 2010, por exemplo, na série intitulada *Dramaturgia Latino-Americana* – publicação da Editora Universitária da UFBA (EDUFBA) de traduções de textos dramáticos latino-americanos – é lançada, como volume n. 4, a tradução do texto dramático *En un sol amarillo/Em um sol amarelo*, de autoria de César Brie, levado aos palcos em 2004. Demonstrando, mais uma vez, que Brie obteve, sim, êxito no seu intento de inscrever a dramaturgia boliviana na cena internacional.

Sobre *La Odisea*, após nossas investigações, encontramos dois significantes artigos sobre a peça. O primeiro intitulado *La Odisea de Cesar Brie: Ulises en tiempos de globalización*, de autoria de Maria Atienza, presente no livro *De Ayer a hoy: influencias clásicas en la literatura* (2010) coordenado por Aurora López, Andrés Pociña e Maria de Fátima Silva e editado em Portugal pelo Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra e o segundo intitulado *Imagen, Imaginación, Historia: La Odisea de César Brie*, de autoria de Sara Rojo, presente no livro *Imagem e Memória*, organizado por Elisa Vieira, Elcio Cornelsen e Márcio Seligmann-Silva.

Como se pode observar pelas temáticas desses dois artigos<sup>11</sup> que abordam o texto dramático *La Odisea*, Brie constrói um texto inquietante com amplas possibilidades de leitura, logrando seu intento de colaborar para inscrição do teatro boliviano no *hall* internacional da dramaturgia e da crítica, nos levando a navegar em um mar infinito e nunca totalmente explorado de leituras e rapsódias.

Sobre estudos da obra do dramaturgo no Brasil destacamos ainda, de autoria e coautoria de Sara Rojo, *O teatro de César Brie e a apropriação dos mitos da morte* (2009) e, *A tradução de Sólo los giles mueren de amor, de César Brie* (2009), com

---

<sup>11</sup> Os dois livros aqui referenciados, nos quais contam artigos sobre *La Odisea* de César Brie, podem ser descarregados em pdf nos seguintes links:

1. [https://bdigital.sib.uc.pt/jspui/bitstream/123456789/137/1/de\\_ayer\\_a\\_hoy.pdf](https://bdigital.sib.uc.pt/jspui/bitstream/123456789/137/1/de_ayer_a_hoy.pdf)  
2. <http://www.lettras.ufmg.br/site/e-livros/imagen%20e%20memoria.pdf>

coautoria com Raquel França Abnadur. Completando, aqui, a fortuna crítica brasileira sobre o dramaturgo utilizada nessa dissertação.

Tanto no filme documentário, *Humillados y Ofendidos* (2008), quanto em sua última peça com o *Teatro de Los Andes – La Odisea* – Brie opera a denúncia de que na periferia do mundo globalizado, boa parte do povo boliviano – sobretudo o indígena, camponês e autóctone do qual o dramaturgo declara abertamente tomar partido – já não possui suas terras, que lhes foram tomadas no período de colonização, salvo uma pequena parcela abonada da população, pois se vê esmagado por uma situação neocolonial, na qual, muitas vezes, não tem subsídios nem para sobrevivência.

O território, do qual essa população é autóctone, passou a pertencer a latifundiários, que o usa para gerar capital e “progresso”, ainda que à custa de nações indígenas e massas de vulneráveis, criando imensas comunidades de sem terra, que veem, dentre outras saídas, na migração para os E.U.A. a solução. Neste viés, Brie representa em seu texto dramático o que para Hall (2011a), ao tratar da globalização, seja talvez um dos fenômenos mais importantes da retenção da dominação global ocidental: o fenômeno da migração. Para Hall (2011a, p.81,82): “as pessoas mais pobres do globo, em grande número, acabam por acreditar na ‘mensagem’ do consumismo global e se mudam para os locais de onde vêm os ‘bens’ e onde as chances de sobrevivência são maiores”.

Em *La Odisea* é, sobretudo, esse fenômeno, o da migração e suas implicações, que o dramaturgo representará na figura de Ulisses. O herói homérico será a personagem-função pela qual será exposta a saída de 1/3 da população boliviana do país – população estimada em 10 milhões de habitantes pelo último censo – 3 milhões de pessoas que migram, principalmente, rumo aos E.U.A, Europa e Argentina.

É através da migração que a grande tensão contemporânea entre “local” e “global” será explorada pelo autor ao longo do texto dramático de *La Odisea*, sobretudo no que tange as relações estabelecidas com os E.U.A, na peça, principal destino das personagens e com os quais diversas situações de conflito serão estabelecidas, por diferenças culturais, linguísticas, em suma, diferenças identitárias.

Eneida Maria de Souza traça uma cartografia do projeto imperialista dos E.U.A, iniciado nos anos 40, cujo objetivo era substituir, aos poucos, a hegemonia europeia, para isso desenvolveram um programa de controle político e econômico com o interesse de promover o esquecimento das diferenças locais da América Latina, criando identidades coletivas (SOUZA, 2007). A criação de tais identidades visava e visa,

obviamente, o domínio político e cultural dos E.U.A sobre o resto da América e a expansão de seu mercado consumidor, difundindo os países ricos do Ocidente o consumismo, seja como realidade ou como sonho (HALL, 2011a), tal difusão ocorre nos países em desenvolvimento, como o Brasil, e mesmo nos países pobres, a ideologia da mercadoria impera, seja na aquisição delas pela posição ou na imposição delas por meio de acordos com seus governos.

É a sua difusão como sonho, mais precisamente como o *american dream*, que o dramaturgo explora em *La Odisea*, indo de encontro a este projeto dos E.U.A, de criação de identidades coletivas, e tomando as distintas culturas, etnias e povos da América Latina como potência para coser um texto idiossincrático, em um fazer teatral que rompe com a quarta parede e que quer no seu público uma assembleia de pessoas interessadas, cujas demandas precisam ser satisfeitas, como advoga Benjamim sobre o teatro épico brechtiano (1985, p.79), construindo, assim, um teatro de viés extremamente político, como dito pelo próprio dramaturgo em um lugar “onde o teatro que construísse tivesse que se relacionar com um público” (BRIE, 2013b, p. 188).

Brie faz explodir um apelo político através da criatividade dramaturgica expondo as feridas da Bolívia – ao mesmo tempo em que trabalha para incluir o país na cena teatral latino-americana e internacional – e representa um colorido, uma pluralidade de identidades também híbridas, como o próprio texto.

O dramaturgo hibridiza o seu texto com o texto homérico, o que ocorre desde a Antiguidade, pois a *Odisseia* homérica, mesmo na distante Antiguidade Clássica, já era reconhecida pelos helenos como de grande importância para sua dramaturgia. Serra (2012, p.9), afirma que: “Os gregos diziam, com certo exagero, que seus poetas trágicos aproveitaram as sobras do festim de Homero. (A frase se deve à majestosa modéstia de Ésquilo)”. Na Antiguidade Clássica, as narrativas homéricas, as epopeias a *Ilíada* e a *Odisseia*, que narram, respectivamente, a cólera de Aquiles e o retorno de Ulisses, são intercaladas por micronarrativas, cujos mitos tornaram-se as sobras as quais Serra (2012) faz referência.

Logo, a obra homérica segue sendo aproveitada, matando a fome e agradando ao paladar de diversos autores e leitores, desde a Antiguidade até os contemporâneos. O texto dramático de *La Odisea*, de Brie, e a montagem cênica de *El Teatro de los Andes*, demonstram a força representativa da obra de Homero – já retomada por grandes obras da literatura mundial como *A Eneida* de Virgílio, I a. C., e *Ulysses* de Joyce, publicado em 1922, obras com as quais, em um fazer rapsódico, Brie diz também dialogar.

Dessa forma, a eleição da *Odisseia* por César Brie não é aleatória, como trazido por François Hartog (2004), o seu herói, Ulisses, é um “homem-fronteira”, “um homem-memória” e a sua odisseia o protótipo das narrativas de viagem, indubitavelmente, daí se origina a escolha da *Odisseia* por Brie para representação da migração do homem latino-americano, também, convertido em “homem-fronteira” e “homem-memória” nas últimas décadas marcadas por fortes levadas migratórias. O dramaturgo cria o seu próprio Ulisses para representar as fronteiras, visíveis e invisíveis, que o homem latino-americano atravessará, as memórias que levará consigo e que, havendo retorno, das novas memórias que trará de volta.

Ao escolher dramatizar as viagens ulissianas, optando mais uma vez por Homero, como já o fizeram muitos outros autores, Brie demonstra com sua *Odisseia* boliviana que vivemos, também, uma permanência da Antiguidade Clássica que perpassa os nossos mais diversos bens culturais: a língua, o teatro, a literatura.

Benjamim (1985, p.244) afirma que: “A verdadeira imagem do passado perpassa, veloz. O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido”, com isso, inferimos que muitas manifestações contemporâneas nos fazem rememorar o passado na tentativa de reconstruir a história. São constatações como estas que nos levam de volta ao clássico, revisitando-o e empregando-lhe novas representações, nesse contexto está *La Odissea*, levada a cena em 2008. Brie revisita a Antiguidade Clássica, ainda, em outros dois momentos: *La Ilíada*, encenada em 2000, e *El Cíclope*, em 2002.

Estas escolhas representam a visão que Brie tem de tradição: “a tradição é o antigo que ainda nos faz falta” (2013b, p.188). A *Odisseia*, neste sentido, não é tomada para ser desconstruída, como podem advogar alguns críticos, mas para potencializar o que é tradicional na própria Bolívia, metamorfoseada em Ítaca, e catapultar os anseios de Ulisses contemporâneos, que são tão terrenos e humanos quanto os do Ulisses clássico: envelhecer bem na presença da família. Através desse herói, Brie cria um texto plural, intercultural e híbrido.

Quando questionado sobre o que pensa da recepção de sua tradução dos textos homéricos pelos jovens, o dramaturgo responde que “um clássico tem sentido quando nos diz algo *agora*”, isto é, ele acredita que o texto homérico se atualize por si mesmo, o que de fato o faz, ainda que ele também o modernize “criei pontes com nosso presente e com o passado próximo” (BRIE, 2013b, p.191).

Desse modo, Brie se apropria daquela que é uma das obras fundacionais da literatura ocidental para (re) apresentar o mundo boliviano e latino-americano. Em sua rapsódia narra não somente uma navegação de retorno, mas também uma navegação de êxodo rumo ao *american dream*, ideal que nos chega através do capitalismo global, cujos tentáculos atingem a praticamente todas as instituições sociais, modo de vida dos cidadãos, comportamentos sociais, agarrando-os ou sufocando-os, impondo assim seu regime cultural e civilizatório, no qual quase não há espaço para a afirmação de outras práticas, que não o *american way of life*.

### 1.3 UM CAMINHO PARA O LEITOR: BRIE E *El TEATRO DE LOS ANDES*

César Brie é dramaturgo, diretor e ator, nascido em 1954, em Buenos Aires, Argentina, está em atividade desde 1971, quando inicia sua carreira como co-fundador da *Coluna Baires*, com a qual participa da luta contra a ditadura, o que, com a repressão do governo militar, leva parte do grupo a exilar-se na Itália, em 1974, Brie fica na Argentina, reunindo-se com o grupo meses mais tarde, para separar-se dele, definitivamente, em 1975, quando funda, ainda na Itália, o teatro *Tupac Amaru*.

Neste período, estuda artes marciais, técnicas de *clown*, acrobacia, dança contemporânea, técnicas vocais e teatro de rua, que colaboram com toda a sua prática teatral desde então. Em 1980, muda para Dinamarca, onde passa a integrar o *Odin Teatret*, sob a direção de Iben Nagel Rasmussen, considerada por ele como uma grande professora, cuja “disciplina do ofício” e a “reflexão filosófica sobre a arte” ainda o seguem (BRIE, 2013a, p.194). É também nesse período da década de 1980 que trabalha com Eugênio Barba, chegando a ser seu assistente de direção. Para Rojo (2009), é axial na dramaturgia de Brie a importância desse contato com a Antropologia Teatral de Barba<sup>12</sup>.

Em 1991, César Brie se separa de sua antiga companhia teatral – *Odin Teatret*, na Dinamarca –, e com as peças *El mar en el bolsillo* (1989) e *Romeo y Julieta* (1991) chega a Bolívia, onde funda em agosto de 1991, junto com Naira González e Paolo Nalli, o *Teatro de Los Andes*. As duas peças supra citadas são as primeiras a receberem montagem do grupo, “apesar de terem nascido antes de que sequer decidisse ir à Bolívia”<sup>13</sup>, diz Brie (2013a, p. 195).

Radica-se em Yatola, cidade próxima a Sucre, no estado de Chuquisaca, onde criam a fazenda-teatro, e, em 1992, já nos primeiros textos escritos na Bolívia, o dramaturgo demonstra que esta, a Bolívia, sempre terá importância nas temáticas da companhia, com as peças *Colón* e *El pueblo que perdió el mar*, que referenciam, respectivamente, um dos primeiros conquistadores da América e o episódio de 1979 no qual a Bolívia perde para o Chile o seu único território com saída para o mar, tornando-

---

<sup>12</sup> Eugenio Barba (Brindisi, 29 de outubro de 1936). Dramaturgo italiano, pesquisador e diretor de teatro. É o fundador e diretor do *Odin Teatret*, integrado por Brie na década de 1980, e criador do conceito da Antropologia Teatral, é ainda fundador e diretor do *Theatrum Mundi Ensemble*, e criador da ISTA (International School of Theatre Anthropology).

<sup>13</sup> a pesar de que habían nacido antes de que decidiera siquiera ir a Bolivia.

se, ao lado do Paraguai, um dos dois únicos países encravados de todo continente americano. Para Abnadur e Rojo (2009, p.13-14):

Brie sabe que a escolha por esse país [Bolívia] como local de trabalho lhe dará sempre o *status* de ‘imigrante, de estrangeiro’. Mas o papel social do teatro – definido pela escolha de um lugar com pouca tradição cênica em termos ocidentais, mas com muitas crenças populares – parece que foi mais relevante em sua decisão. O *Teatro de los Andes* produz, em Yatola, um lugar de encontro e trabalho com atores e diretores do mundo inteiro.

Além de receber aos profissionais de teatro em seu teatro-fazenda, o *Teatro de los Andes* também excursiona por toda América Latina, com apresentações em universidades, praças, bairros, povoados, locais de trabalho, comunidades, pois, para eles, é a relação com o público que determina a sua prática teatral<sup>14</sup>.

Abnadur e Rojo (2009) opinam ainda que na dramaturgia de Brie há um diálogo entre a sua história pessoal e a macro-história, tomam como exemplo o texto dramático, de 1993, *Sólo los giles mueren de amor*, inspirado no velório de um amigo suicida, no qual a personagem-protagonista, em um monólogo, leva a cena a própria morte, relembra os tempos juvenis, a iniciação sexual e o trabalho do artista dentro do contexto da ditadura militar dos anos de 1970. Em *La Odissea*, a história pessoal do autor também compõe a macro-história, sendo ele mesmo um exilado, um emigrante, um Ulisses que reencontra Telémaco; ao conhecer já adulto, na montagem de *La Odissea*, o sobrinho, Pablo Brie. O dramaturgo, assim, é um Ulisses que deixa Ítaca; já que *La Odissea* é o seu último trabalho com o grupo.

As mesmas autoras também ratificam a ideia de que a mitologia clássica é uma das suas fontes (p.15), como já aludimos, três dos textos dramáticos do autor têm relação direta com a Antiguidade: *La Iliada*, encenada pela primeira vez em 2000, *El Cíclope* encenada pela primeira vez em 2002, e *La Odissea* encenada pela primeira vez em 2008.

Logo, neste trabalho, o de levar o teatro ao público em geral, utilizando, também, os temas da mitologia clássica, Brie e *El Teatro de los Andes* dialogam como o que acredita Said (2004, p.21): “na positividade da leitura dos clássicos – Homero, Heródoto, Ésquilo, Eurípides, por exemplo – não só em uma educação no nível superior, como também em defender a importância de sua leitura para o mundo em

<sup>14</sup> Disponível em: < <http://www.teatrolosandes.com/sp/acerca.asp>>. Acesso em 07/04/2012.

geral”. É o que fazem ao e, levando-o as pessoas onde elas estiverem e levando até elas saberes da Antiguidade Clássica, fonte de nossa formação cultural.

O dramaturgo deixa de dirigir a companhia, definitivamente, em 2010<sup>15</sup>. Contudo, sua semente nela continua a germinar vívida e forte, atualmente, eles encenam *Hamlet, de los Andes*, com o diretor convidado Diego Aramburo. Enquanto Brie vive, novamente, entre a Argentina e a Itália, encenando os textos escritos na sua antiga companhia e uma nova adaptação sua de 2011, *Karamazov*, de Fedor Dostoievski, levada ao palco em 2012.

Creemos relevante ressaltar, ainda, a importância de fontes literárias para o trabalho de criação de Brie e do *Teatro de los Andes*, além da “trilogia” temática com a Antiguidade Clássica, que marca a última década do diretor e dramaturgo com o grupo (*La Iliada, El Cíclope e La Odisea*), ambos levaram ao palco, também, a já referida *Romeu y Julieta*, de 1991, adaptação do texto dramático homônimo de William Shakespeare.

Em 1994, duas adaptações do texto literário *Crônica de una muerta anunciada*, de Gabriel García Marquez, foram montadas, uma homônima e *La muerte de Jesús Mamani*, adaptação do último capítulo do mesmo romance, com adaptação, direção e atuação de Gonzalo Callejas.

*Ubú en Bolívia*, também de 1994, adaptação do texto dramático *Ubu Roi*, do francês Alfred Jarry. *Juan Darien*, de 1995, adaptado do conto homônimo de Horácio Quiroga. De 1998, *En la cueva del lobo* – que possui uma montagem anterior, de Brie com o grupo dinamarquês FARFA, com uma posterior montagem boliviana –, adaptação do conto *O Lobo Feroz*, de Boris Van.

E, de 2008, *La Mujer de Anteojos*, uma adaptação do conto *La Historia del Lagarto que Tenía La Costumbre de Cenar a sus Mujeres*, de Eduardo Galeano, com adaptação e atuação de Alice Guimarães, dirigida por César Brie.

Infelizmente, com exceção de *La Iliada* e *La Odisea*, nenhum desses textos está editado ou disponível para descarregar<sup>16</sup>. Paradoxalmente, ao passo que adaptam textos

<sup>15</sup> Atualmente, integram o grupo Giampaolo Nalli (produtor e administrador), Gonzalo Callejas (ator, cenógrafo e diretor artístico), Lucas Achirico (ator e diretor musical) e Alice Guimaraes (atriz e coordenadora pedagógica).

<sup>16</sup> O dramaturgo possui publicado na Argentina duas Antologias, Teatro I (BRIE, 2013a) e Teatro II (BRIE, 2013b.). Nelas estão publicados os textos dramáticos: *La Iliada, Las Abarcas del Tiempo, En un sol amarillo, otra vez Marcelo* (Teatro I). E *La Odisea, ¿Te duele?, Solo los giles mueren de amor, El mar en el bolsillo, El grito de Alcorta* (Teatro II). Levantados no site do CELCIT podem ser descarregados os textos de *En un sol amarillo, Frágil, Graffiti, La Odisea, Las Abarcas del Tiempo, Solo los giles mueren de amor e ¿Te duele?*.

literários, demonstrando que o grupo não faz parte daqueles que defendem uma “literatufobia”, o fato de muitos dos textos produzidos pelo grupo, sobretudo os mais antigos, não estarem editados e serem de difícil resgate demonstram também uma certa luta contra o “textocentrismo”. Sobre seus textos, Brie crê que “não são essenciais para a encenação, o principal é que deem margem para serem interrogados e, às vezes, forçados a algumas mudanças” (BRIE *apud* ABNADUR & ROJO, 2009, p.15). Deixando claro que o texto não tem ascendência dominante sobre a encenação, reconhecendo-os, assim, como independentes.

Como já se pode perceber, a produção de Brie junto ao *Teatro de los Andes* foi intensa e perene<sup>17</sup> e, como já aludido, colaborou para inscrição do teatro boliviano na cena internacional, ao mesmo tempo em que contribuiu para o fortalecimento de um teatro nacional que os tornou referência na América Latina. Com um teatro de viés extremamente político, o dramaturgo começou a se envolver cada vez mais com os acontecimentos políticos bolivianos, atuando além dos palcos, inscrevendo em sua biografia o já referenciado filme documentário *Humillados y Ofendidos* (2008) e também outro filme documentário, *Morir en Pando*<sup>18</sup> (2010), sobre o massacre de camponeses em Povenir, no estado boliviano de Pando, que origina o título do documentário, ocorrido em 11 de setembro de 2008.

Prova do reconhecimento que recebe como dramaturgo – ainda que uma minoria política boliviana, pertencente à elite, o tenha levado a um segundo exílio – foi o encargo que recebeu, em 2012, do Instituto Nacional del Teatro Argentino (INT) para dramatizar o *Grito de Alcorta*, publicado em *César Brie: Teatro II* (2013b) – revolta agrária de pequenos e médios produtores rurais, que em 1912 abalou o sul da província de Santa Fé, Argentina, e logo se expandiu por toda a região dos Pampas, se centrando na cidade de Alcorta –, no centenário da data cívica, gerando um espetáculo homônimo. Também com o patrocínio do INT excursionou pela Argentina com *Karamazov* e *El mar en el bolsillo*.

Trazemos, aqui, essas informações com o objetivo de contextualizar a produção do texto dramático de *La Odisea* para o nosso leitor, assim como, apresentar um pouco

<sup>17</sup> Reproduzimos aqui a cronologia dos 22 textos dramáticos escritos e montados por Brie em sua atuação como dramaturgo e diretor do *Teatro de los Andes*: 1991 – *El mar en el bolsillo*, *Romeu y Julieta*. 1992 – *Colón*, *La leyenda del pueblo que perdió el mal*, *Cancionero del mundo*. 1993 – *Sólo los giles mueren de amor*. 1994 – *Crónica de una muerte anunciada*, *La muerte de Jesús Mamani*, *Ubú en Bolivia*, *Desde lejos*. 1995 – *Las abarcas del tiempo*. 1996 – *Juan Darien*. 1998 – *En la cueva del lobo*, *Graffiti*. 2000 – *La Iliada*. 2002 – *El Cíclope*. 2003 – *Frágil*. 2005 – *Otra vez Marcelo*. 2006 – *120 kilos de jazz*. 2007 – *¿Te duele?*. 2008 – *La Odisea*.

<sup>18</sup> Documentário disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=QDbUh6hNYU8>>.

de César Brie e do *Teatro de los Andes*, que, apesar de terem estado lado a lado, dramaturgo e companhia, por quase vinte anos – de 1991 a 2010 – são instituições, hoje, com projetos distintos, que foram, em geral, convergentes até a sua última produção juntos: *La Odisea*.

É importante ressaltar, também, que, além de fundador, Brie foi dramaturgo, diretor e ator do grupo, papéis que segue desempenhando em sua carreira. Mesmo sendo notória sua liderança, tanto na direção quanto na dramaturgia, cabe mencionar que ele não era o único a exercer esses papéis. Como nos esclareceu Alice Guimaraes<sup>19</sup>, atriz do grupo desde 1998, e, hoje, também coordenadora pedagógica, Brie foi fundador e parte importante do grupo, “edificou os pilares artísticos do trabalho que continuamos fazendo até hoje”, diz ela.

Ressalta, ainda, que mesmo nesses quase vinte anos, exerceu atividades com outros grupos que não dizem nenhum respeito ao *Teatro de Los Andes* – como a montagem de *Zio Vanja*, texto de Anton Tchekhov, na Itália, em 2006 –, sendo o grupo hoje, repetimos, uma instituição totalmente apartada e independente de seu fundador, cuja importância, para o grupo, é tão significativa quanto a de outros membros que deixaram ou seguem na companhia, para Alice Guimaraes, ainda que Brie, como diretor e dramaturgo, seja importantíssimo, “o aporte dos membros que fizeram e fazem parte ainda do grupo não é menor”.

Recebemos esses esclarecimentos nos contatos que mantivemos – tanto com o grupo quanto com o dramaturgo – em busca de outros suportes que enriquecessem as nossas leituras, assim como de materiais para confecção de um projeto de doutorado, no qual se pretende seguir com a investigação de textos dramáticos de Brie e/ou do *Teatro de Los Andes*. Ao menos nesta subseção, em que contextualizamos a ambos, faremos esta distinção – o que não ocorrerá doravante, quando nossas análises versarão apenas sobre *La Odisea* –, haja vista, como dissemos, não ser Brie o único a dirigir, escrever e adaptar textos no grupo.

Já havia nos ocorrido a necessidade de problematizar a autoria coletiva nas artes cênicas, mesmo estando clara nossa metodologia, e filiação teórica na crença da independência do texto dramático com a clara concepção de sua montagem cênica como uma outra obra, que angaria para si outros signos e elementos – e, obviamente, em nossas referências estar a creditação de *La Odisea* (2013b) a Brie. A necessidade dessa

---

<sup>19</sup> Correspondência eletrônica trocada com Alice Guimarães em 29 de julho de 2014.

discussão foi ratificada pela fala de Alice Guimarães, já que até então, só conhecíamos a voz do dramaturgo. Na fala da atriz: “considero importante mencionar que o que sempre caracterizou e caracteriza o trabalho do *Teatro de Los Andes* é o trabalho de criação coletiva. Não prescindimos da figura do diretor, mas ele é mais um no processo criativo junto com os atores, cenógrafo, músicos, etc”<sup>20</sup>.

Sabemos que este é um terreno movediço, tanto que em um outro contato oportuno, com a professora e também dramaturga Cleise Mendes, recebemos dela o seu texto, até então ainda inédito, que em breve seria publicado, *Dramaturgia e autoria em obras cênicas* (2014)<sup>21</sup>, com o qual podemos esclarecer nossas dúvidas.

No que tange ao texto, na cronologia de César Brie, trazida por Marita Foix (In.: BRIE, 2013a), e por nós revisada com o auxílio do dramaturgo e de Alice Guimarães, o único texto ao qual é creditada *criação coletiva* é *Desde lejos*, de 1994, aos outros são creditados um ou dois autores, nem sempre Brie, como já aludido. Logo, a montagem, sim, é de autoria coletiva, mas muitos dos textos – incluindo o nosso objeto – tem a assinatura de Brie, obviamente que com possíveis e prováveis contribuições, mas com a assinatura dele, como segue sendo editado (BRIE, 2013a, 2013b). Quanto a esta questão, Mendes (2014, p. 29) defende que:

As artes cênicas, em suas várias modalidades, têm em comum o fato de sua autoria ser, inescapavelmente, coletiva. Qualquer criação no campo das artes cênicas implica a co-participação de profissionais das mais variadas funções e formações, tais como diretores, atores, cenógrafos, aderecistas, figurinistas, sonoplastas, iluminadores. A obra-evento [...] é engendrada por um processo colaborativo que não pode ser senão o resultado de uma autoria múltipla. Quando uma montagem chega a sua forma final – “final” no sentido de que está pronta para ser apresentada ao público, já que é uma obra viva, em mutação constante, portanto não há, para falar com rigor, forma final – torna-se impossível separar as participações autorais.

Logo, embasados no que diz Mendes, qualquer arte cênica é de autoria, “inescapavelmente”, coletiva, estejam os participantes dela cientes ou não, e, sendo essa uma filosofia de trabalho, a coletividade é ainda mais inquestionável, se é que possível. Para a teórica, cuja temática é extremamente interessante por ser ela mesma dramaturga,

<sup>20</sup> Correspondência eletrônica trocada com Alice Guimarães em 29 de julho de 2014.

<sup>21</sup> O texto de Mendes foi o desenvolvimento de sua fala proferida durante o Painel *Direito Autoral, Propriedade Intelectual e Plágio*, uma realização do Instituto de Ciência da Informação da UFBA e da Academia de Letras Jurídicas da Bahia, em 15 de setembro de 2011. Já se encontra publicado, como referenciado nessa dissertação, e o livro completo, homônimo ao painel, cuja organização é de Rubens Ribeiro Gonçalves da Silva, se encontra disponível para descarga no repositório da UFBA no link: <[https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/15656/1/direito\\_autoral\\_propriedade\\_intelectual\\_plagio\\_RI%20%281%29.pdf](https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/15656/1/direito_autoral_propriedade_intelectual_plagio_RI%20%281%29.pdf)>.

a obra cênica, aquela que se realizará no palco, é viva, estando mais para evento do que para obra, já que não é estável, fixa, imutável, terminada.

Mendes esclarece que, dentre as distintas querelas sobre autoria ou “autorias” nas artes cênicas, a mais antiga, porém extremamente atual, “é a que diz respeito às relações de dependência ou autonomia entre o texto e a encenação”, o que já discutimos com base na própria autora, ao decidirmos trabalhar “apenas” o texto.

No que tange a esta questão, como desde o princípio deixamos evidente a nossa visão do texto dramático enquanto obra literária e independente da encenação, Mendes (2014), mais uma vez, nos dará os pressupostos para creditar o texto dramático aos seus respectivos autores dentro da companhia, como Brie, em *La Odisea*, Gonzalo Callejas, em *La Muerte de Jesús Mamani*, e a própria Alice Guimarães, em *La Mujer de Antojos*, para a teórica e dramaturga:

No caso do dramaturgo, pode-se dizer que ele é o único dentre os profissionais envolvidos que possui uma obra autônoma, que tem existência independente, pois seu texto pode ser lido antes e depois do espetáculo produzido. Pelo menos no caso de processos mais tradicionais de montagem, a peça teatral, o texto, já existe antes da encenação (MENDES, 2014, p.30).

Assim sendo, dentro da revisão que fizemos de Marita Foix da cronologia de Brie e do *Teatro de los Andes*, cabe mencionar, também, os casos de *Fragil*, de 2003, *120 Kilos de Jazz*, de 2006, e *Te Duele*, de 2007, estando os dois primeiros editados na Bolívia e o último na Argentina (Brie, 2013b). Destes três textos, na cronologia traçada por Foix, apenas *Fragil* é mencionado com co-autoria, sendo seus autores Brie e María Teresa del Pero, os outros dois trazem como autor apenas Brie. Contudo, Alice Guimarães relata que estes três textos:

*120 Kilos De Jazz*, *Fragil* e *Te Duele* foram espetáculos atípicos dentro da dinâmica do grupo porque foram projetos nascidos de iniciativas e necessidades individuais de alguns atores que propuseram ao grupo a realização de determinados projetos. *120 Kilos* foi um projeto do ator Daniel Aguirre, *Fragil*, de Maria Teresa Dal Pero e *Te Duele* de Lucas Achirico e Danuta Zarzyka que fizeram uma exaustiva investigação sobre o tema da violência doméstica na Bolívia e na América Latina<sup>22</sup>.

Como dito pela atriz e coordenadora pedagógica do *Teatro de los Andes*, os “espetáculos” foram atípicos – dada a iniciativa individual dos atores por realizá-los e a pesquisa que empreenderam –, mas, após toda discussão com base em Mendes, e

<sup>22</sup> Correspondência eletrônica trocada com Alice Guimarães em 29 de julho de 2014.

estando creditada a assinatura de María Tereza del Pero em *Fragil*, só podemos pensar na coerência da cronologia trazida por Foix e na existência, sim, de possíveis e prováveis contribuições nos textos dramáticos de Brie, mas cujas autorias são dele.

Dada nossa Introdução, discorreremos a partir de agora, nas três seguintes seções que desenvolvem nossa dissertação – *Entre retalhos e costuras: o rapsódo e o híbrido em Brie*, *Entre monstros e amores: a partida e o retorno de Ulisses*, *Entre humilhados e ofendidos: questões de identidade* –, os conceitos-chave aqui apresentados e a análise minuciosa de *La Odisea* em sua inserção cultural, política e literária na Bolívia e na América Latina.

## 2 ENTRE RETALHOS E COSTURAS: O RAPSÓDO E O HÍBRIDO EM BRIE

### 2.1 CÉSAR BRIE: O AUTOR-RAPSODO

No cânone da literatura nacional brasileira encontramos como exemplo de rapsódia a obra *Macunaíma* (2007), assim definida pelo seu próprio autor, Mário de Andrade, que a definiu tomando o termo rapsódia emprestado da música, área na qual também atuava, na qual a rapsódia define o verso livre, sem excluir, obviamente, toda potencialidade do termo, que inclui, desde que ele foi cunhado na Antiguidade Clássica, a hibridização de gêneros e textos, a narrativa oral, a narrativa de lendas.

A evocação a obra quase centenária – 86 anos – de Mário de Andrade justifica-se para refletirmos que o operador de leitura proposto pelo teórico francês Jean-Pierre Sarrazac para o texto dramático, na década de 1980, também se faz presente na literatura latino-americana, de forma explícita ou não, diríamos, aliás, que na América Latina a rapsódia é um dos constituintes não só de nossas artes, como de nossas identidades. No *Léxico do Drama Moderno*, cuja organização é do próprio Sarrazac, o operador de leitura *rapsódia* como forjada por ele está definido como:

Conceito criado e desenvolvido por Jean-Pierre Sarrazac em *O futuro do drama*, no início dos anos 1980, a rapsódia corresponde ao gesto do rapsodo, do “autor-rapsodo”, que, no sentido etimológico literal – *rhaptein* significa “costuras” –, “costura ou ajusta cânticos”. [...] a noção de rapsódia aparece, portanto, ligada de saída ao domínio épico: o dos cantos de narração homéricos, ao mesmo tempo que a procedimentos de escrita tais como a montagem, a hibridização, a colagem, a coralidade. (HERSANT; NAUGRETTE, 2012, p.152)

A *rapsódia* como operador de leitura traz em si outros operadores que são ricos às análises literárias contemporâneas, dentre eles *hibridização/hibridismo* e *intertextualidade*, operadores potentes para o cotejo de duas *Odisseias*, e, como se pode perceber, ao manter o nome do hipertexto homérico, em espanhol *La Odissea*, o dramaturgo optou por evidenciar e, diríamos até, potencializar o seu fazer rapsódico, isto porque, segundo o próprio César Brie: “a *Odisseia* é infinita. Suscitou muitíssimas obras de arte. Ler, ler, ler, comparar” (BRIE, 2007b, p.4).

Logo, ele segue outros rastros além dos de Homero, como os de Joyce, Borges, Dante, realizando outras intertextualidades para costurar um texto híbrido no qual

pudesse expor a perda de um terço dos cidadãos bolivianos para a emigração rumo a territórios estrangeiros, sobretudo, E.U.A., Argentina e Europa.

No ano de 2008, mais precisamente em 24 de maio, durante a montagem da peça, ocorreu na cidade de Sucre – cidade próxima a cidade na qual localiza-se a fazenda da companhia, Yotala – um ato de violência e racismo contra os indígenas do interior, praticado pela população universitária, servidora pública e classe média da cidade, que, em geral, também é de ascendência indígena. O ato levou o dramaturgo a parar a montagem e, como já foi dito, iniciar um documentário – posteriormente, internacionalmente reconhecido – chamado *Humillados y Ofendidos* (2008).

Após produzir e publicizar o documentário, o dramaturgo passou a ser hostilizado pelas lideranças locais, deixando de ser o artista conceituado para ser o “argentino de merda”<sup>23</sup>, como relata em entrevistas. Em suas peças, a política e a denúncia contra o que sofrem os camponeses e vulneráveis sempre estiveram presentes, contudo, quando esse ato político, mas ficcional, saiu dos palcos, do âmbito metafórico, para a realidade e se tornou “transparente” para o poder ele foi imediatamente repellido.

Verifica-se que esse ato explicitamente político de César Brie, a filmagem do evento e a sua participação nele, o levou a modificar o rumo do seu texto, excluindo e incluindo cenas, pensando e repensando a forma, em um fazer rapsódico de coser e descoser o texto homérico e o seu próprio texto.

Em *La Odisea*, Brie aproxima-se do teatro brechitano em sua forma e intenção, isto é, através de recursos épicos convida a Bolívia a repensar sua condição, ao mesmo tempo em que a expõe fora das fronteiras nacionais. Como dito por Sarrazac, a rapsódia está ligada de saída ao domínio épico, aos cantos de narração homéricos, aos procedimentos de escrita de colagem, características que Brie faz explodir ao descoser e recoser um canto homérico em si, a *Odisseia*.

Há, como já foi apontado anteriormente, três versões do texto dramático *La Odisea* disponíveis para leitura. A primeira (BRIE, 2007b) está impressa e editada pelo *Teatro de Los Andes* na Bolívia e, ainda que apresente significativas diferenças, se assemelha muito a última versão editada em uma antologia de textos dramáticos do autor junto ao *Teatro de Los Andes* publicada na Argentina (BRIE, 2013b), esta versão apresenta mais didascálias e maior edição nas cenas (como o acréscimo de uma fala à

---

<sup>23</sup> Entrevista disponível em: < [http://www.youtube.com/watch?v=X\\_ug3IqVW9c](http://www.youtube.com/watch?v=X_ug3IqVW9c)> . Acesso em 07/02/14.

última cena), além de ter recebido correção ortográfica e textual nos erros presentes na de 2007.

A versão de 2009 encontra-se disponível para *download* no site do CELCIT – Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral, sob o número 316, com o ano de 2009 indicado como data de postagem, a datação presente nos dois artigos encontrados que referenciam o texto datam o acesso entre 2010 e 2011, logo, esta versão, estaria entre a primeira e a terceira. Primeira (BRIE, 2007b), segunda (BRIE, 2009) e terceira (BRIE, 2013b).

Nesta versão levantada no CELCIT há uma relevante cena, a primeira, que foi posteriormente excluída, não estando presente no texto de 2013, esta versão, além de possuir cenas excluídas, possui a organização de suas falas e cenas também distinta dos textos de 2007 e 2013, por isso esta cena será o primeiro objeto de nossa análise, esta versão, (BRIE, 2009), possui, também, menos indicações cênicas ou possui indicações diferentes das outras versões e apresenta um final também diferente, o término do texto de Brie, aliás, é distinto nas três versões.

Essa primeira cena excluída corresponderia no texto homérico à assembleia dos deuses, que, justamente, em Homero, ocorre duas vezes, a primeira assembleia como cena de abertura da *Odisseia* e daquela que os teóricos chamam de *Telemaquia*, resultando na descida de Atena para ajudar Telémaco – os quatro primeiros cantos que narram a busca de Telémaco por Ulisses (sobre a *Telemaquia* especificamente trataremos na terceira seção) – e a segunda assembleia na ida de Hermes a ilha de Calipso para informá-la que deve liberar Ulisses.

Para muitos teóricos, como Jaqueline de Romilly, ocorre que “as duas assembleias são, um pouco, uma repetição escusada” (2001, p.48), assim sendo, ao excluir da versão de 2013 uma das assembleias presente na versão de 2009, Brie estaria dialogando também com os comentaristas da *Odisseia*.

Como já mencionado, após os eventos de 24 de maio de 2008 na cidade de Sucre, na Bolívia, o dramaturgo, que até então montava *La Odisea*, parou a montagem para participar dos eventos vividos em 24 de maio e registrá-los em um documentário, intitulado *Humillados y Ofendidos*. Acreditamos que, também por isso, a relevante primeira cena que está presente na versão disponível no CELCIT, intitulada *Primer Acto: Escena 1: Asamblea de los dioses* (Assembleia dos Deuses) tenha sido editada, acrescentada e, posteriormente, descartada da versão publicada em 2013. Para que compreendamos melhor, seguem alguns excertos da cena:

*Praia. Zeus deitado em uma cadeira de praia. Atena chega com uma sombrinha e se deita na areia. Hermes camareiro serve a Zeus champanhe. Afrodite faz massagem em Zeus. Na praia há sapatos masculinos e femininos trazidos pela maré. Hermes recebe uma ligação. Hermes: Alô, sim, Ulisses? Ulisses Choque? Você está na Espanha, no aeroporto? Chama-se Barajas? Qual é o probleminha? O de migrações, um tal de Polifemo? Você não tem visto, querem lhe deportar, não lhe deixam passar? [...] Afrodite: Alô, Ulisses Quispe? Não está em Ushuaia? Em Londres... México... No Paso? Não escuto... Há latidos. Os cães de guarda da polícia de Escila e Caribdis?<sup>24</sup>. (BRIE, 2009, p.1, 3)*

A relevância e importância dessa cena, incluída e depois excluída, está justamente em seus traços rapsódicos. Após a indicação cênica, o texto já começa com uma narração, isto é, epicizado, Hermes, em uma ligação telefônica relata o que ocorre com Ulisses do outro lado do Atlântico. A presença de Afrodite também indica o canto rapsódico do dramaturgo, já que essa personagem em Homero só se faz presente na *Ilíada*, sem ocorrências suas na *Odisseia*, a deusa do amor, aqui, demarca o retalho e a costura de outro tecido textual. Apesar da exclusão dessa primeira cena (BRIE, 2009), na cena 5, *Calipso*, da edição publicada em livro (BRIE, 2013b, p.26) mantem-se a personagem de Afrodite, que aparece no segundo quadro, *Los consejos de Afrodita*, para aconselhar a ninfa de ricas tranças. Na versão do CELCIT essa é a 6ª cena do primeiro ato.

A “rapsodagem” ocorrida com Afrodite se passa, de outra forma, com Ulisses, que ao receber sobrenomes, Choque e Quispe, traz à tona as reais personas de Salustio Choque e Felipe Quispe Huanca, este recebeu o título de o *mallku*, em aimará, o condor, título que designa os chefes de tribos, é um ativista indígena e político boliviano da etnia aimará – mesma do presidente Evo Morales –, líder do Movimento Indígena Pachakuti (MIP), fundado em 2000, e líder sindical, foi ainda o secretário geral da *Confederación Sindical Única de Trabajadores Campesinos de Bolivia* (CSUTCB), aquele, Salustio Choque, foi integrante do Grupo guerrilheiro de Che Guevara na Bolívia, detido pelo exército, torturado, condenado a trinta anos de prisão e anistiado em 1970.

---

<sup>24</sup> “Playa. Zeus acostado en una silla playera. Atenea llega con una sombrilla y se acuesta en la playa. Hermes camarero sirve a Zeus champagna. Afrodita le hace masajes. En la playa hay zapatos de hombres y mujeres llegados con las olas. Hermes recibe una llamada. Hermes: Aló, si, Ulises? Ulises Choque? Estás en España, en el aeropuerto? Barajas se llama? ¿Qué problemita? ¿El de migraciones, un tal Polifemo? ¿Te falta la visa, quieren deportarte, no te hacen pasar? [...] Afrodita: ¿Aló, Ulises Quispe? ¿No estás en Ushuaia? ¿En Londres... México... en el Paso? No escucho... Hay ladridos ¿Los perros guardianes de la policía de Escila y Caribdis?”

O dramaturgo, assim, traz à cena figuras importantes na luta por direitos igualitários na Bolívia, Choque remete a um passado próximo de guerrilha, enquanto Quispe a um presente de lutas democráticas, ambas com intenções de livrar os camponeses indígenas da opressão e de uma situação de vulnerabilidade socioeconômica, o autor, mais uma vez, encontra uma estratégia para atualizar o texto homérico.

Na interpretação de Alicia María Atienza, a mescla, no texto, do nome Ulisses com os sobrenomes peruanos “Choque” e “Quispe” ressignificariam o estatuto da personagem aproximando-a de um *roll* tipificado, o de qualquer imigrante (ATIENZA, 2010, p.55). Não excluimos esta interpretação, já que esses sobrenomes indígenas, assim como outros que surgiram ao logo do texto, realmente são comuns na Bolívia, como o são Silva e Souza no Brasil. Contudo, acreditamos na possibilidade de coexistência das duas interpretações já que tais sobrenomes suscitam no leitor/público, sobretudo, não boliviano, figuras relevantes na história do país, como Silva que no Brasil representaria a qualquer um, mas que pronunciado em um contexto internacional, suscitaria ao primeiro presidente oriundo da classe Trabalhadora que teve o país – Luis Inácio Lula da Silva – o que ocorrerá na peça com a menção, também, ao sobrenome Morales<sup>25</sup>. Interessa-nos, também, perceber como a versão do texto disponibilizado no CELCIT é a que mais possui fortuna crítica até o momento, obviamente, porque, apesar do *status* que o texto impresso ainda possui, a versão *on-line* possui um alcance infinitamente maior e essa é a versão analisada e referenciada pela autora.

Ainda com relação a essa primeira cena, temos a seguinte passagem que acima elipsamos:

**Zeus:** (Mostra-lhe um sapato) Atena, veja que beleza. Quem o terá calçado?

**Atena:** Zeus Pai, onde o encontrou?

**Zeus:** O encontrei na praia, em sete de agosto de mil novecentos e oitenta. No século passado...

**Atena:** Eu conheço o dono. Se chama Uliss, faz muito tempo que foi à guerra e nunca voltou<sup>26</sup> (BRIE, 2009, p.1).

<sup>25</sup> Podemos estabelecer nessa estratégia de Brie um paralelo com a comédia na Antiguidade Clássica, a exemplo de Aristófanes, comediógrafo grego, que nomeava seus personagens com nomes de políticos e generais atenienses. Melhor exemplo disso é a peça *Os Acarnenses*. A comédia antiga, a comédia de Aristófanes, é política. A comédia serve como crítica a sociedade ateniense da época, um século depois, já está consolidada a comédia nova, com Menandro, que escreveu comédia de costumes, como *O Misanthropo*.

<sup>26</sup> ZEUS: (Le muestra un zapato)/Atenea, mira qué belleza. ¿Quién lo habra calzado?/ ATENEA: Padre Zeus ¿Dónde lo encontraste?/ZEUS: Lo encontré en la playa el siete de agosto de mil nueve ochenta. El siglo pasado.../ [...] ATENEA: Yo conozco al dueño./ Ulises se llama, hace mucho tiempo que se fue a la guerra y nunca volvió.

O calçado aqui é um objeto cênico que surge como gatilho para as memórias de ambos os envolvidos na cena, Zeus, Atena e, por menção, Ulisses. É a partir dele que Zeus rememora, com precisão divina, a data, o mês e o ano em que o encontrou e demarca ter sido no século passado.

O sapato de Ulisses é o pontapé inicial para que a peça comece a narrar as memórias de um herói boliviano, andino, que erra pelo mundo em narrativa também de exílio e não mais apenas de retorno. Faz-se necessário que rememoremos, também, que os Andinos da região que hoje conhecemos como a Bolívia foram dominados e explorados durante o Império dos Incas, para os quais, segundo Stallybrass (2012, p. 13), a roupa possuía enorme significado, ao incorporarem uma nova comunidade para o seu reino, por exemplo, concediam aos novos cidadãos roupas para vestir. Dentre as diversas rapsódias promovidas por Brie em *La Odisea* está a de mesclar um fazer teatral ocidental com os rituais andinos, promovendo uma mescla de culturas que objetiva um novo e produtivo fazer teatral, ainda que em *La Odisea* tal mescla não seja tão relevante, ou aparente, como em outros de seus textos dramáticos.

Logo, a decisão do dramaturgo de incluir e depois excluir esta cena em uma versão final é, em si, uma ato rapsódico, que permitirá a outros, que venham a montar e/ou traduzir o seu texto, agirem, mais uma vez, *rapsodicamente*, já que as três versões se encontram disponíveis para leitura ou montagem.

Em *Notas a La Odisea*, prefácio escrito na edição de 2007, pelo próprio dramaturgo, Brie diz o seguinte:

Enquanto montamos *La Odisea*, a Bolívia se incendeia. Em Sucre vejo os camponeses serem tomados como reféns, agredidos e humilhados, obrigados a se ajoelhar e beijar o chão, a gritar *slogans* contrários a suas ideias. Me distraio de *La Odisea* e monto com dois companheiros um documentário sobre esses atos. Terá [o documentário] uma repercussão inesperada. Na Bolívia e no Mundo inteiro. De uma parte chegam agradecimentos e demonstrações de estima, porém em Sucre, tornou-se difícil aparecer em público. Me insultam, ameaçam, difamam, atentam contra meu carro e teatro. Culpam o teatro pelo que fiz. Entram a noite e agridem meu cachorro<sup>27</sup> (BRIE, 2007b, p. 6).

---

<sup>27</sup> Mientras montamos la Odisea, Bolivia se incendia. En Sucre veo a los campesinos tomados de rehenes, golpeados y humillados, obligados a arrodillarse y besar el suelo, a gritar slogans contrarios a sus ideas. Me distraigo de La Odisea y monto con dos compañeros un documental sobre estos hechos. Tendrá una difusión inesperada. En Bolivia y el mundo entero. Por una parte llegan agradecimientos y muestras de estima, pero en Sucre se vuelve difícil mostrarme en público. Me insultan, amenazan, difaman, atentan contra mi carro y el del teatro. Culpan al teatro de lo que hice. Entran de noche y golpean a mi perro.

Com a inclusão de uma cena que traz a figura de Choque, Brie evoca um passado importante e recente, que denuncia como são tratados aqueles que lutam pelo país e por ideais, o mesmo ocorre com a menção a Quispe, que claramente evidencia a luta dos camponeses por igualdade. Alicia María Atienza em seu artigo *La Odisea de César Brie: Ulises en tiempos de globalización*, tendo como objeto de análise a versão levantada no CELCIT (BRIE, 2009), trará uma despreziosa e aclaradora nota de rodapé, na qual informa que *La Odisea*, na Europa, fez 44 apresentações em uma turnê pela Itália, estreando na Espanha, em 10/01/2009, no *IX Festival Iberoamericano de Teatro Contemporáneo de Almagro*, que teve como tema “teatro e compromisso”.

Logo, nos parece óbvio inferir que o texto que rodou a Europa dificilmente poderia ser o mesmo apresentado na Bolívia. Na Bolívia, segundo as palavras do próprio dramaturgo, após divulgar as imagens do documentário, “tornou-se difícil aparecer em público”, o insultaram, ameaçaram, difamaram, atentaram contra seu carro e teatro, invadiram o teatro-fazenda e agrediram seu cachorro. Seus opositores culpavam o seu fazer teatral pelas denúncias que ele operou. Já no resto do mundo, o documentário foi premiado e reconhecido e em um festival que teve como tema “teatro e compromisso”, obviamente, ele pode ousar mais, incluindo referências diretas a realidade boliviana, como “Choque” e “Quispe”, já na primeira cena.

Nessa cena excluída, encenada na Europa, mas não na Bolívia, através de um diálogo, Zeus e Atena lembram o passado de lutas e guerras, acentuando, também, o recurso épico de narração. Brie utiliza o seu teatro não para dizer coisas novas, afinal, problemas como a emigração constante rumo aos centros financeiramente mais estáveis e conflitos armados que colocam em lados opostos uma mesma nação são, em geral, acentuados na América Latina.

O dramaturgo tenta projetar as suas denúncias com uma experimentação estética na qual explora o fazer teatral ocidental contemporâneo empregando-lhe cores bolivianas, neste sentido, dialoga com o pensamento de Sarrazac quando, parafraseando Brecht, advoga que “em teatro, não basta dizer coisas novas, é preciso, também, dizê-las de *outra forma*, escrever no presente não é contentar-se em registrar as mudanças da nossa sociedade; é intervir na ‘conversão’ das formas” (SARRAZAC, 2002, p.34).

A versão de 2009, levantada no CELCIT (BRIE, 2009), possui vinte e quatro cenas, onze no primeiro ato e treze no segundo, coincidindo com os vinte e quatro

cantos homéricos<sup>28</sup>, ao excluir uma cena da terceira versão, (BRIE, 2013b), restaram apenas vinte e três cenas não coincidentes com vinte e quatro cantos, mais uma vez, ancorados em Romilly (2001), podemos inferir que o autor levou em consideração na adaptação da *Odisseia* o que dizem os comentaristas, pois para Romilly “o canto XXIV mais não é do que um epílogo” (p.47), desde os sábios alexandrinos reconhecia-se que a ação da *Odisseia* foi concluída no canto XXIII com o massacre dos pretendentes, e essa é a opção feita pelo dramaturgo para concluir a ação de seu texto na edição de 2013, com a cena dez, *La Masacre*, e onze, *Ejecución de las esclavas*. As duas últimas cenas posteriores, *Ulises y Laertes* e *El reencuentro*, funcionam também como prólogos, incluindo nele um desfecho com a colaboração do recurso *deus ex machina*.

Neste viés, ao refletirmos sobre o porquê da indecisão do autor sobre o final de seu texto, tendo as três versões finais distintos, encontramos explicações em suas próprias palavras:

Nos custou encontrar o final da nossa Odisseia. Experimentamos acabar com uma guerra civil que paira no gesto da fúria. Não funciona, não provoca uma reflexão sobre as consequências da violência. Experimentamos finalizá-la com o encontro de Ulisses e Penélope. Ainda não nos satisfaz, esse final torna a história de amor privada. Recorremos ao deus *ex machina* de Homero. Em 14 linhas os deuses param a guerra e obrigam (textualmente) a realização dos pactos de convivência. Procuramos sintetizar uma imagem da ação divina. Mía [Mía Fabbri, atriz] propõe que neve. Todos param para ver a neve e nessa pausa Atena introduz ideias de paz. É a solução<sup>29</sup> (BRIE, 2007b, p.6).

Para alcançar seu objetivo, levar à reflexão, o autor finaliza sua obra com um recurso nem sempre apreciado, e considerado por alguns como inverossímil, o uso do *deus ex machina*, a ação é literalmente realizada pela voz divina de Atena, introduzindo ideias de paz que, muito provavelmente, não seriam realizadas pelos homens: “Caem flocos, lentos e leves, serenos e frios. A neve cobre ofensas, dores, árvores e hortas, os

<sup>28</sup> A primeira versão publicada na Bolívia, em 2007, possui um total de vinte e seis cenas – onze no primeiro ato e quinze no segundo –, demonstrando o trabalho do dramaturgo de lapidar o seu texto, reduzindo-o a vinte e quatro cenas, em 2009, e, finalmente vinte e três, em 2013.

<sup>29</sup> Nos cuesta encontrar el final de nuestra Odisea. Probamos a acabarla con una guerra civil que se bloquea en el gesto de la furia. No funciona, no provoca una reflexión sobre las consecuencias de la violencia. Probamos a acabarla con el encuentro de Penélope y Ulises. Tampoco nos satisface, ese final vuelve privada la historia de amor. Volvemos al *deus ex machina* de Homero. En 14 líneas los dioses detienen la guerra y obligan (textual) a *realizar los pactos* de la convivencia. Buscamos una imagen que sintetice esa acción divina. A Mía se le ocurre que debe nevar. Todos se detienen ante la nieve y en esa pausa Atenea introduce *ideas de paz*. Es la solución.

mortos, os vivos, os deuses, os homens, a terra e o mar<sup>30</sup>” (BRIE, 2013b, p.108)<sup>31</sup>. Esse final se distingue das outras duas versões, nas quais não existe.

A escolha desta intervenção textual de Brie, através de Atena, introduz uma espécie de *voto de Minerva* (nome latino da deusa), cuja metáfora se dá, justamente, na precisa utilização do recurso *deus ex machina* na trilogia de Ésquilo, a *Oréstia*: peça 1 - *Agamêmnon* – Agamêmnon volta vitorioso de Tróia e é assassinado por Clitemnestra, sua esposa; 2- *Coéforas* - Orestes assassina a mãe, Clitemnestra, a mando de Apolo e é perseguido pelas Fúrias (deuses que perseguem até enlouquecer aqueles que matam seu próprio sangue); 3- *Eumênides* - No final da peça, instaura-se um julgamento, metade da cidade é a favor da condenação de Orestes por matar a mãe, a outra metade é contra porque ele vingou a morte do pai. Atena resolve o conflito dando o voto final para o desempate (daí o *voto de Minerva*, nome da deusa para os romanos).

Já não nos é possível falar em “texto original” na literatura, teatro ou cinema, visto que até chegar à edição que será publicada são muitos os caminhos percorridos por uma obra. Dito isto, dentro de uma análise que tem como operador de leitura a *rapsódia* e utilizando como *corpus* não apenas os textos dramáticos em si, mas o que neles foi modificado, chama-nos à atenção a edição da segunda cena do segundo ato, *Hades e as Sereias*, no segundo quadro, *A Viagem*, na qual uma significativa citação foi excluída. Segue o excerto:

**Circe:**

Ya lo decía Vinícius.

“Que puedo decir yo del amor que tuve

Que no se inmortal visto que es llama

pero que sea infinito mientras dure.”

(BRIE, 2009, p. 67)<sup>32</sup>

Com a inserção da passagem de um poema na peça, o dramaturgo não apenas insere traço lírico a um drama já epicizado, como, também, acrescenta a sua colcha de retalhos mais um tecido textual, atentando a aspiração primordial das escritas dramáticas contemporâneas de si reinventar sem medo de colocar em seu texto, escrito para a cena, uma citação lírica.

<sup>30</sup> Estes últimos versos são os únicos totalmente coincidentes entre os finais da edição de 2007 e da edição de 2013.

<sup>31</sup> “La nieve cubre ofensas, dolores,/árboles y huertas,/los muertos, los vivos,/los dioses, los hombres,/la tierra y el mar”.

<sup>32</sup> Optamos por não traduzir o texto do espanhol, acreditamos ser mais relevante lermos Vinícius traduzido por Brie, assim como, também, já conhecermos o poema em português.

É interessante notar, ainda, na exposição desse colorido por Brie – para alguns teóricos algo ainda mais acentuado na América Latina – a sensibilidade de citar um poeta brasileiro, já que o Brasil, em geral, está sempre ilhado e a parte das produções artísticas e culturais do continente, demonstrando, muitas vezes, que nossas produções artísticas não são lidas pelos teóricos e artistas latino-americanos.

Como já aludido, Brie, assim como outros dramaturgos contemporâneos, compõe o *hall* daqueles que criam um “texto diferencial e utópico concebido não como um modelo, mas sim como uma quimera, como uma criatura efêmera destinada a fazer-nos sonhar, a partir das promessas do presente, como o futuro último da obra dramática” (SARRAZAC, 2002, p.24). Sua *Odisseia* é texto monstruoso, texto híbrido, *patchwork*.

Neste viés, o uso da quimera como metáfora, proposta por Sarrazac, ser da mitologia grega – metade cabra, metade leão, mas que ainda assim era um outro animal – se encaixa perfeitamente em um autor que escolheu os mitos gregos, os cantos homéricos, para representar a atualidade contemporânea da Bolívia. Resta-nos indagar, e apenas levantar hipóteses, porque na edição de 2013 estas e outras passagens foram excluídas e não mantidas – a referência a Vinicius de Moraes não está presente na edição de 2013.

É curioso, ainda, que ao observar a ficha catalográfica da edição argentina, (BRIE, 2013b), o conteúdo da antologia é descrito como “1. Teatro Argentino”, ainda que o dramaturgo seja argentino, toda a antologia, com exceção de *El Grito de Alcorta*, é formada pelo trabalho realizado por dezoito anos com *El Teatro de los Andes*, que, como já aludido, é um grupo de extrema importância para o já invisibilizado teatro boliviano. Percebe-se como quem edita a obra se apodera dela, claro que sempre poderemos argumentar que uma obra artística é universal, e de fato o é, no entanto, se tal obra fala de um povo, ou uma nação, na qual e para a qual foi idealizada e produzida, não podemos apagar isso. O fato de o *Abapuru*, por exemplo, tela de Tarsila do Amaral, ter sido adquirido pelo colecionador argentino Eduardo Costantini em 1995 e estar hoje exposto no Museu de arte latino-americana de Buenos Aires nunca fará dele uma obra argentina, ainda que artisticamente ele seja universal. Afirmamos isso pela escolha pessoal do dramaturgo em escrever na e sobre a Bolívia, país muitas vezes tido como menor, sem importância e sem grandes produções culturais.

Sintomático é o fato de que a invisibilização internacional que sofre o teatro boliviano também é sofrida pelo próprio país, como verbalizado pela Professora Doutora da Faculdade de Direito da USP, Maristela Basto, professora de Direito

Internacional, que, em um programa televisivo exibido em 29/08/2013, disse ser a Bolívia “insignificante em todas as perspectivas [...] Os bolivianos que vêm de lá, vêm tentando uma vida melhor aqui, [eles] não contribuem para o desenvolvimento tecnológico, cultural, social e desenvolvimentista do Brasil. Então, Bolívia é um assunto menor”<sup>33</sup> ao comentar, na TV Cultura, a fuga do senador boliviano Roger Pinto Molina para o Brasil, em um vídeo que rapidamente viralizou pelo conteúdo chocante da fala da professora uspiana.

Felizmente, no mesmo debate, o cientista político Carlos Novaes rebate os comentários imperialistas proferidos pela professora e nos lembra que todo país e toda cultura é de grande importância, menciona também o fato de nós, brasileiros, termos uma relação histórica com o país vizinho, com o caso da anexação do Acre, de nossas relações econômicas com a importação de gás natural boliviano, país que possui uma das maiores reservas do mundo e, por fim, menciona a divisa da fronteira Bolívia-Brasil, a maior divisa que fazemos.

Na fala de Maristela Basto vemos o que muitos pensam a respeito da imigração dos bolivianos para o Brasil, que “vêm tentando uma vida melhor aqui, não contribuem para o desenvolvimento tecnológico, cultural, social e desenvolvimentista do Brasil”. Por conta de pensamentos como esse que brasileiros e outros podem ter sobre a Bolívia, Brie fez desse país a sua escolha estética, e toda escolha estética, lembremos, também é política.

O pensamento da Dr.<sup>a</sup>, professora da USP, sobre a Bolívia, não é distinto do pensamento que alguns, em países ditos de primeiro mundo, têm sobre toda a América Latina, lugar híbrido, lugar de mestiços, por isso, degenerados, incapazes de dar certo e resolverem seus problemas, logo, “insignificantes em todas as perspectivas”.

A hibridização presente na rapsódia de Sarrazac foi, também, pensada nas artes e na literatura latino-americana pelo teórico Nestor García Canclini, em sua ainda atual obra *Culturas Híbridas*. Com esse operador de leitura podemos realizar uma teoria literária capaz de abarcar as idiosincrasias da literatura produzida na América Latina, como produz Brie com seu teatro. Para García Canclini:

---

<sup>33</sup> Debate disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=rM4nLR3WDZg>>. Acesso em 07/02/14.

É sabido quantas obras de arte e da literatura latino-americanas, avaliadas como interpretações paradigmáticas de nossa identidade, foram realizadas fora do continente, ou ao menos dos países de seus autores [...]. O lugar a partir do qual milhares de artistas latino-americanos escrevem, pintam ou compõem música já não é a cidade natal na qual passaram sua infância, nem tampouco é essa na qual vivem há alguns anos, mas um lugar híbrido, no qual se cruzam os lugares realmente vividos (2013, p.327).

Brie, claramente, faz parte desse grupo de artistas, argentino radicado na Bolívia, anteriormente já tendo vivido na Europa e que traz em sua *Odisseia* a cultura de tecidos textuais não apenas gregos, bolivianos ou argentinos, mas também europeus, estadunidenses, brasileiros, ou seja, um texto que de forma híbrida nos permite interpretar a Bolívia e a América Latina.

Canclini e Sarrazac, assim como outros intelectuais contemporâneos, repolarizam o *hibridismo* do negativo para o positivo, a palavra “híbrido”, em sua grafia mais usual *hybrida*, segundo o dicionário Houaiss, teria surgido influenciada por uma falsa aproximação literária com o grego *Húbris*, *eos* ‘tudo que excede a medida, excesso, impetuosidade’ e *húbrisma*, *atos* ‘ultraje, violência’, esse excesso a medida, ultraje, é o que condena Aristóteles ao tratar da estrutura do mito trágico:

44. [...] o belo – ser vivente ou o que quer que se companha de partes – não só deve ter partes ordenadas, mas também uma grandeza que não seja qualquer. Porque o belo consiste na grandeza e na ordem, e portanto um organismo vivente, pequeníssimo não poderia ser belo (pois a visão é confusa quando se olha por tempo quase imperceptível); e também não seria belo, grandíssimo (porque faltaria a visão do conjunto escapando à vista dos espectadores a unidade e a totalidade, imagine-se, por exemplo, um animal de dez mil estádios...) (1991, p. 254).

Como podemos perceber, a metáfora aristotélica do “belo animal” excluí o híbrido e a sua potencialidade, mais uma vez, Sarrazac irá repolarizar essa ideia nos trazendo como exemplo a representação criada por Kafka no conto *O cruzamento*, no qual o animal que herdou do pai era metade gatinho e metade cordeiro, mas não contente em ser essas metades queria ser cachorro e também homem, diz Kafka: “não basta ele ser cordeiro e gato, quer também ser um cachorro” (2004, sem paginação) e “Será que esse gato com alama de cordeiro teria ainda ambição de homem?” (2004, sem paginação).

Sarrazac utiliza a sua teoria para promover uma análise poética da dramaturgia contemporânea, interessando-se pela forma e em como, através da conversão desta, se pode mudar o mundo, como o tem tentado César Brie em suas produções,

particularmente em suas interlocuções com a Antiguidade Clássica, que, assim como o animal em *O cruzamento*, é híbrido e não contente em ser apenas uma ou duas criaturas. Foi na tentativa de mudar o mundo – a realidade dos camponeses de Sucre – que Brie *rapsodiou* o texto homérico, cosendo-o e descosendo-o ao incluir e excluir textos, seus e de outros, para rerepresentar ao mundo a Bolívia.

A potência de *La Odisea* de César Brie está justamente no fato dela ser uma obra rapsódica, híbrida, coral, na qual o dramaturgo se vale de diversos textos para criar uma obra nova e idiossincrática, com a qual ajuda a dinamitar a situação de vulnerabilidade que vive o país onde escolheu viver e trabalhar.

A construção de *La Odisea*, com as diversas costuras que sofreu, nos mostra quão inquietante é a mente de um autor disposto a inovar e a fazer a diferença no mundo, um autor capaz de se envolver inteiramente em conflitos sociais, sem medo de assumir sua parcialidade em apoio aos que são oprimidos e aos quais a voz é negada, desde o idioma espanhol que não dominam, até os cargos públicos que dificilmente conseguem ocupar.

Brie vale-se da sua arte, *rapsodiando* Homero e outros, para mostrar ao mundo as possibilidades artísticas que qualquer país pode possuir, mesmo os mais desacreditados e nesse coser/descoser abre, também, possibilidades de rapsódia para aqueles que têm acesso ao seu texto, ou melhor, textos, ambos os três circulando, sem que uma edição tenha suplantado a outra.

Como já aludido, a versão *upada* no CELCIT é a que mais possui fortuna crítica, tendo um artigo sobre ela publicado em Coimbra, de autoria de María Alicia Atienza, e um em Belo Horizonte, intitulado *Imagen, Imaginación, Historia: La Odisea de César Brie*, de autoria de Sara Rojo. Ambas as autoras referenciam a versão *upada* no CELCIT, o que demonstra, também, a forma rapsódica proporcionada pela *internet* em tempos de globalização.

## 2.2 ATENA: A DEUSA ÉPICA

O epíteto *tritogênia*, um dentre tantos que foram atribuídos à deusa Atena, refere-se, possivelmente, ao fato da divindade ter sido criada pelo rio Tritão, após saltar crescida e armada da cabeça de seu pai, Zeus, que engoliu sua mãe grávida, Métis; contudo, em uma leitura que intencione assediar o referido epíteto, como é nosso caso, podemos pensar que ele refere-se ao fato da deusa ter nascido três vezes ou três vezes ter sido gestacionada: por sua mãe Métis, por seu pai, Zeus e, finalmente, pelo rio Tritão.

Seguindo com nosso assédio ao epíteto *tritogênia*, cotejaremos a representação dada à deusa em três momentos, a saber: em Homero, nas epopeias *A Ilíada* e *A Odisseia* e em Brie, em *La Odisea*. Na *Ilíada*, na *Odisseia* e em *La Odisea* recortaremos a representação de Atena, sobretudo, em sua relação com os heróis aos quais protege nas referidas obras e em seu papel como voz epicizadora do texto de Brie.

Fazendo uso de um símile, tal como eclodiu crescida e armada da cabeça de Zeus, assim nasceu Atena nos textos homéricos, já grande e poderosa para proteção de Aquiles, Ulisses e demais Aqueus, afinal, Atena e muito da obra do *aedo* advêm da mitologia grega, de uma tradição, dos cultos e da literatura oral. Apesar de ser associada à cidade de Atenas, a deusa de olhos garços era venerada por muitas outras cidades gregas, pois o seu principal papel era o de guardião da *polis*, a principal unidade de organização da vida do homem grego.

Contudo, é óbvio dizer que foi a literatura homérica que potencializou a difusão da cultura grega por toda a arte ocidental, desde a Antiguidade Clássica. Homero, indubitavelmente, foi o responsável por eternizar a imagem de Atena como a virginal e poderosa protetora dos heróis. Além dos referidos heróis homéricos aos quais protege, Aquiles e Ulisses, na literatura e na mitologia grega, ela também é a protetora de Hércules, Perseu e Belerofonte, estando assim presente em muitos mitos de heróis.

Já no início da *Ilíada*, a primeira aparição de Atena é para evitar que Aquiles se entregue a destemperança. Como em diversos outros momentos, a intervenção da deusa é crucial para garantir a segurança e o sucesso dos heróis, auxiliando-os sempre que preciso:

Postou-se atrás dele e agarrou no loiro cabelo do Pelida,/visível apenas para ele. Nenhum dos outros a viu./ Espantou-se Aquiles ao voltar-se para trás; e logo reconheceu/ Palas Atena, cujos olhos faiscavam terrivelmente./ E falando dirigiu-lhe palavras apetrechadas de asas.  
(HOMERO, 2012, p.34, v. 197.)

Como de costume, a deusa surge visível apenas ao herói, evitando que os outros saibam o que se passa. Como é próprio de uma protetora, Atena aconselha, dirige palavras sábias e com isso refrigera o coração dos heróis ou lhes insufla o ânimo necessário, como não poderia ser diferente, assim ela também o faz na *Odisseia*, quando já nos primeiros cantos é a responsável por aconselhar e guiar Telêmaco em sua *Telemaquia*, também disfarçada (ROMILLY, 2001).

Vernant (1999) explora a potencialidade das imagens criadas e/ou ocultadas por Atena, destacando-as como uma das principais características da deusa. Apesar de recorrente na *Ilíada*, é na *Odisseia* que tal característica se hiperboliza, muito provavelmente, porque na epopeia que narra o *nóstos* (retorno) do herói ela brilha solitária, sem a concorrência da aparição das outras deusas do Olimpo, o que diverge na rapsódia de Brie com a figura de Afrodite, retratada de forma cômica, trazida da *Ilíada*. Romilly (2001) destacará também a menor ocorrência de intervenções divinas na *Odisseia*, podendo Atena; no entanto, apenas ajudar a Ulisses após Poseidão, no canto V, pensar tê-lo vencido, a falta da intervenção de outros deuses é ainda mais acentuada em *La Odisea*, onde a presença de Poseidão não existe, amplificando assim a presença da deusa tritogênia.

Na *Odisseia* homérica, em diversos momentos da narrativa, Atena faz jogos de imagem no intuito de auxiliar Ulisses, o faz quando ele chega à ilha Esquéria fazendo com que ele pareça mais forte e mais belo aos olhos de Nausícaa, assim como o envolve em uma nuvem para que chegue ao trono de Arete sem ser notado por ninguém ao longo do salão; contudo, quando o herói retorna a Ítaca uma nuvem também é usada pela deusa, mas não para ocultá-lo e sim impedir que ele reconheça a ilha, nesses dois momentos a tritogênia objetiva que Ulisses não seja reconhecido e assim obtenha êxito (VERNANT, 1999).

O recurso de Atena invisível e protetora é utilizado, posteriormente, também pelos tragediógrafos – um exemplo, como dito por Ordep Serra (2012), das sobras do festim de Homero, dentre tantos outros –, como, por exemplo, no *Héracles* de Eurípedes em que a deusa intercede para livrar o herói da insanidade imposta por Lissa; deusa da loucura, e Íris; mensageira dos deuses, a pedido de Hera.

Mas veio uma imagem, que, ao olhar, revelou-se  
 Palas brandindo a hasta e pedra atirou ao peito de Hércules,  
 que do insano cruor o conteve e ao sono  
 lançou-o. (EURÍPEDES, 2003, p. 129, v. 1002).

No entanto, em consonância a outros críticos, como Federico Lourenço, tradutor da *Odisseia* para o português europeu (HOMERO, 2010), opinamos que a potência de Atena é demonstrada justamente quando a deusa opta por não ocultar, permitindo a Ulisses que veja as coisas como elas realmente são, proporcionando, com isso, um grande sofrimento.

Porém Atena não permitiu de modo algum que os arrogantes/pretendentes se abstivessem de comportamentos ultrajantes,/ para que a dor penetrasse ainda mais fundo no coração de Ulisses./ Entre eles começou a falar Eurímaco, filho de Políbio,/ Fazendo troça de Ulisses para divertir os companheiros. (HOMERO, 2010, p.303, v. 346)

Partindo dessa premissa, verifica-se nessa passagem todo o poder da deusa, que, podendo interceder, não intercede. Não sem intenção, mas intencionando que a dor do herói fosse ainda mais intensa, com isso podemos inferir que a chacina promovida por Ulisses contra os pretendentes e os traidores é tão obra da deusa quanto sua.

Essa é a representação dada a Homero para Atena, uma deusa em sua plenitude, onipotente perante os mortais, protetora e forjadora de heróis. Para a autora Suzan Deacy (2008), a figura de Atena segue sendo uma das mais intrigantes, já que mesmo sendo a epítome da mulher forte, ela era, ao mesmo tempo, a patronesse das instituições masculinas e amiga do patriarcado.

Ainda segundo a mesma autora, a figura de Atena permanece como inspiração para grandes monumentos da humanidade, como, por exemplo, a Estátua da Liberdade e da Justiça; nos E.U.A, e Britânia; a personificação feminina armada da Ilha da Grã-Bretanha, o que torna a filha de Zeus e Métis uma das deusas pagãs mais representadas na cultura ocidental.

Esses exemplos ilustram a permanência da Antiguidade Clássica e da contribuição de Homero para episteme ocidental, mesmo que de forma, muitas vezes, imperceptível, sobretudo, ao senso comum. Adjetivos como *homérico* ou *hercúleo* e expressões como *calcanhar de Aquiles*, *cavalo de Tróia*, *voto de Minerva* atestam isso,

este último, como já aludido, diz respeito diretamente à deusa Atena, sendo Minerva o seu nome latino.

Como pensado por Foucault (1999) o poeta é criador de uma realidade paralela, que, sim, parte do real, mas sem necessariamente copiá-lo para ter valor, tendo os grandes poetas o poder de influenciar não apenas as outras artes, mas a própria realidade. Como tem feito há séculos o aedo (ou aedos) que aprendemos a chamar de Homero.

No texto dramático *La Odisea* (2013b), Brie – como Virgílio na *A Eneida*, escrita no século I. a. C., e Joyce em *Ulysses*, publicado pela primeira vez em 1922, e tantos outros – transforma-se em rapsodo dos poemas homéricos e ao transportar Atena do gênero épico para o dramático, mantém o seu caráter de protetora do herói e de sua família, intercedendo por ele junto a Zeus, aconselhando e dando ânimo a Telêmaco e a Penélope.

Contudo, advogamos que a sua principal função é a aplicação da característica épica ao texto dramático, representando, muitas vezes, a voz do próprio dramaturgo, sendo assim responsável por explicitar a aproximação da dramaturgia de Brie com a brechitiana, pois cabe a ela, também, a responsabilidade de narrar às passagens do texto homérico excluídas da dramatização, isto é, as passagens preteridas para o espaço extra cênico, Brie (2013b, p. 102)<sup>34</sup>: “Atena: Nela tremeram, joelhos, coração. Os sinais eram certos, apenas os dois sabiam como era sua cama, avançam um na direção do outro. Gemendo. Se abraçam.” Para Atienza (2010), Atena realiza a síntese de passagens importantes e, em geral, expressa a função valorativa frequente na voz do narrador homérico, o mesmo recurso é utilizado por Brie.

**Atena:**

*Dá a Melanto e Anfitea uma gravata azul.*

Lhes colocam uma corda azul.

Como passarinhos que caem na armadilha estavam em fila,  
o pescoço enlaçado para que a morte fosse mais atroz.

(BRIE, 2013b, p. 93<sup>35</sup>)

Sendo Atena a patronesse das instituições masculinas, como dito por Suzan Deacy (2008), chama-nos a atenção o fato das escravas traidoras serem, no texto de Brie

<sup>34</sup> ATENEA: A ella le temblaron rodillas, corazón. Los signos eran ciertos. Solo los dos sabían/ cómo era su cama/ Avanzan uno hacia el otro. Gimiendo. Se abrazan.

<sup>35</sup> **Atenea:** *Da a Melanto y Anfitea una corbata celeste / Les colocaron una cuerda azul./ Como pajaritos que caen en la trampa estaban en fila,/ El cuello enlazado para que su muerte fuera más atroz.*

(cena 11, intitulada *ejecución de las esclavas*), enforcadas com um gravata azul, que além de dar modernidade ao texto, sem sombra de dúvidas, é um símbolo do vestuário masculino e, não podemos deixar de ressaltar, um símbolo fálico, o que demonstra, mais uma vez, o conhecimento de Brie tanto da obra que adapta quanto da crítica sobre ela.

Boal (2013), em *Teoria do Oprimido e outras poéticas políticas*, opina que as novas teorias no campo do drama foram explicadas com velho vocabulário, palavras já “cansadas” e “exaustas” por velhas denotações receberam novas conotações, e nos traz como exemplo o “épico”, velha palavra utilizada por Brecht para definir seu novo teatro. Para Boal (2013, p.97):

Aristóteles, é verdade, não fala de teatro *épico*, mas sim de *poesia* épica, de tragédia e de comédia. Estabelece diferenças entre poesia épica e tragédia que se referem ao verso, para ele necessariamente presente nas duas formas, a duração da ação e finalmente ao que é mais importante: ao fato de que a poesia épica é formalmente narrativa, ao contrário do que acontece com a tragédia. Nesta, a ação ocorre no presente; naquela, a ação, ocorrida no passado, é agora recordada. Aristóteles acrescenta que todos os elementos da poesia épica se encontram na tragédia, mas nem todos os elementos da tragédia são encontráveis na poesia épica. Fundamentalmente, ambas “imitam” as ações de personagens de “tipo superior”.

Assim como dito por Boal, alguns críticos advogam, obviamente com razão, de que o recurso de epicização do texto dramático já se encontrava nos tragediógrafos gregos, neles – assim como na passagem de Atena em Brie supracitada – o recurso era utilizado por se considerar de mau tom a representação de sangue no palco – recordemos que na epopeia homérica essa passagem é narrada com requintes de crueldade, tendo as genitálias das escravas que se deitaram com os pretendes sido cortadas e jogadas aos cães –, então, nas tragédias gregas, as cenas de morte, assassinato ou suicídio, ficavam a cabo da narração do coro ou de mensageiros. Dessa prática herdamos o *obsceno* e o *decoro*, o último como aquilo que choca a sensibilidade do público e o primeiro, que nos passou como sexual, significava o que deve estar fora de cena, ex.: sangue e assassinato no palco.

Contudo, o recurso da epicização, como trazido por Boal (2013), o “épico”, é ressignificado a partir de Brecht, que o utiliza para provocar um distanciamento na plateia e com ele romper com a quarta parede – cabe-se mencionar que ao longo da história do teatro, 2.500 anos, só há dois momentos em que a cena é fechada: o neoclássico francês, séc. XVI, e o outro momento é o naturalismo, já com o nome próprio da quarta parede – objetivando fazer do público uma assembleia de pessoas

interessadas, cujas demandas precisam ser satisfeitas, como advoga Benjamim sobre o teatro épico brechitiano (1985, p. 79), construindo, assim, um teatro de viés político, no qual, as personagens são objeto de forças sociais. Assim o faz Brie com Atena como porta-voz: “Atena: Cada um em seu lugar: latinos, chicanos, negros, bolivianos, [...]. O céu é imenso e a terra estreita. Ninguém se mova. Não sobra lugar (BRIE, 2013b, p. 23)<sup>36</sup>.”

Mais uma vez, a teoria sarrazuiana é elucidativa para as nossas análises, pois, para o teórico, algumas vezes “a voz rapsódica localiza-se no interior de uma ou de mais personagens” que trazem os recursos épicos ao texto dramático e constituem, assim, uma espécie de “joia homérica” lapidada pelas intervenções do autor-rapsodo, proporcionando aquilo que para Sarrazac é o mais importante, a interrupção do desenvolvimento dramático, o que é realizado em *La Odisea* pela personagem da deusa e pela construção da peça, não em cenas, mas, em quadros

Neste viés, cabe ressaltar, ainda, que o caráter rapsódico do texto dramático de *La Odisea*, mais precisamente, do dramaturgo-rapsodo, através do que nos diz Sarrazac (2002), é dado, também, pela parte inapagável da voz de César Brie: a titulação. Haja vista ser ela o gesto capital da montagem, um trabalho para Sarrazac supérfluo num teatro estritamente dramático, mas de grande potência num teatro épico.

Nomear é isolar. Ora, o que é que se pode isolar numa obra que pretende ser uma imitação pura da vida diversa e pluriforme?... Quando, ao contrário, a forma teatral se abre a elementos épicos, a abundância de títulos (para cada grande parte da obra, ou mesmo no interior de cada parte) surge como resposta a uma profunda necessidade. [...] O título liberta, no seio da obra dramática, um espaço que já não é o espaço tradicional do acto ou da cena, mas sim o espaço do quadro (SARRAZAC, 2002, p.70).

Brie nomeia seus quadros de forma a explicitar o diálogo de sua obra com a obra homérica e a denúncia sociocultural que opera: a migração. E com isso temos, em *La Odisea* (Brie, 2013b), para dar um exemplo, o primeiro ato a cena 10 e todos os seus quadros – ESCENA 10: El viaje de Ulises (p. 55). Cuadro 1. Caribdis (p. 55). Cuadro 2. México (p. 57). Cuadro 3: Polifemo (p. 60). Cuadro 4. El desierto (p.62). Cuadro 5. Los lestrigones (p.63). Cuadro 6. Lotófagos (p.64). Cuadro 7. El destino de los emigrantes (p.64) –, e o segundo ato na cena 4, sem quadros – ESCENA 4: La deportación (p.79) –,

---

<sup>36</sup> ATENEA:/Cada uno en su sitio:/ latinos, chicanos, negros, bolivianos,/ [...]. El cielo es inmenso y la tierra estrecha./ Ninguno se mueva. No queda lugar.

assim sendo, ao optar pela divisão em quadros e epicizar o seu texto, Brie explicita e hiperboliza aquilo sobre o que deseja tratar: o exílio coletivo dos latino-americanos.

Em *La Odisea* (2013b), Brie, também, opta por substituir uma significativa cena, presente na edição de 2007, na qual explora performaticamente uma das potencialidades de Atena: os jogos de imagem. A sexta cena do segundo ato, substituída na Edição de 2013, pela curtíssima cena de nome *Argos*, é nomeada como *Telemaco y Ulises* por, justamente, explorar o (não) reconhecimento do pai pelo filho, propiciado pela divina intervenção de Atena, que, em um conjunto de didascálias, disfarça a Ulisses:

*Se dirige ao público.*

Talvez os senhores o conheçam.

*Atena tira o **chullo**<sup>37</sup> de Ulisses e lhe coloca **orelhas de Mickey Mouse**.*

*Telémaco mostra as fotos ao público e olha para Ulisses sem reconhecê-lo.*

[...]

*Atena tirou de Ulisses as **orelhas de Mickey Mouse** e pôs uma **coroa de espinhos**.*

[...]

*Atena tirou a coroa de Ulisses e lhe pôs **óculos escuros**.*

[...]

*Atena tirou a coroa de Ulisses e lhe pôs um **chapéu espanhol**.*

[...]

*Olha para Ulisses que ficou sem disfarces. Inicia a música<sup>38</sup> (Grifos nossos. 2007b, p. 60).*

Nesta cena, posteriormente excluída, evidencia-se, mais uma vez, o papel de Atena, também, como aquela que oculta aos heróis com jogos de imagens, jogos estes que não são vazios de significados, na *Odisseia* homérica, quando Atena disfarça a Ulisses como mendigo ou como um homem mais belo e mais jovem, sempre há um propósito.

Utilizando-se de um recurso bastante significativo para a cena, o figurino – que não se perde no texto graças às didascálias –, Brie faz de Atena, também, a ocultadora do herói, ao passo que metaforiza as mudanças, por vezes identitárias, vividas pelos Ulisses emigrantes com características peças de vestuário utilizadas para proteger e/ou adornar. O ponto de partida é o “chullo”, a identidade de partida, andina, significativamente, trocada por “orelhas de Mickey Mouse”, marca do americanismo, representante do *american dream*, do opressor, assim como o “chapéu espanhol”, o

<sup>37</sup> Gorro tecido com lã típico da região andina.

<sup>38</sup> *Se dirige al público. Tal vez ustedes lo conocen. Atenea quita el chullo a Ulises y le pone orejas de Mickey Mouse. Telémaco muestra al público las fotos y mira a Ulises sin reconocerlo. [...] Atenea ha quitado a Ulises las orejas de Mickey y le ha puesto una corona de espinas. [...] Atenea le ha quitado la corona a Ulises y le ha puesto gafas oscuras. [...] Atenea le ha quitado la corona y le ha puesto un sombrero español. [...] Mira a Ulises que se ha quedado sin disfarces. Inicia la música.*

novo e o antigo colonizador, hoje, “invadidos” por massas de emigrantes oriundos dos países que espoliam/espoliaram, sem que esses emigrantes passem incólumes pelo sacrificante exílio, a “coroa de espinhos”, representando o sacrifício, último traço identitário, que utilizam pelo bem dos familiares que deixam para traz.

É interessante observar que esse jogo de imagens de Atena, que explicita um jogo de identidades, representa uma identidade mutável, da qual o emigrante se serve quando necessário, podendo vesti-la e desvesti-la conforme a necessidade que tenha, conforme o território em que esteja, guardando esses “chapéus” em um verdadeiro cabedal identitário.

Ao fazer um texto para dramático epicizado, utilizando-se, sobretudo, da personagem de Atena, da nomeação e da opção por divisão em quadros, assim como ao inserir os versos de Vinicius, Brie torna o seu texto híbrido, como é próprio e intencional de uma rapsódia e, na verdade, comum a qualquer texto, já que para Staiger (1977, p.101): “toda obra poética participa em maior ou menor escala de todos os gêneros e apenas em função de sua maior ou menor participação designamo-lo lírica, épica ou dramática”. Não podendo o texto dramático *La Odisea* ser diferente. Na construção de seu texto dramático, Brie nos brinda com um texto intencional e politicamente híbrido e inquieta tanto o seu espectador quanto o seu leitor.

Ainda quanto ao hibridismo presente em *La Odisea*, não podemos deixar de mencionar o fato das duas nomenclaturas utilizadas por Brie na divisão de seu texto: *cena* e *quadro*, como o leitor já deve ter percebido. Como já aludimos, a partir dos pressupostos levantados por Sarrazac quanto à titulação, que opera, também, como a voz do autor-rapsodo: “[...] O título liberta, no seio da obra dramática, um espaço que já não é o espaço tradicional do acto ou da cena, mas sim o espaço do quadro” (SARRAZAC, 2002, p.70).

Logo, a titulação é de extrema importância em uma obra dramática epicizada, isto é, não tradicional, como o é *La Odisea*, mas, lado a lado a abundância de quadros e de títulos, o autor, mais uma vez, mescla gêneros e estilos com a manutenção também da nomenclatura *cena* e da divisão em atos. Em *La Odisea* (2013b), num total de 23 cenas – dez no primeiro ato e treze no segundo – no primeiro ato, as cenas 1, 2, 3 e 8, não possuem quadros, ao passo que as cenas 4, 5, 6, 7, 9, e 10, sim, possuem. No segundo ato, as cena 1, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 11, 12, em geral, cenas curtíssimas, como quadros, não possuem quadros, ao passo que as cenas mais longas, 2, 10 e 13, possuem,

totalizando assim nove cenas que são repartidas em quadros, com todos os quadros e cenas significativamente titulados.

No *Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo*, de organização de Sarrazac, cujo verbete *rapsódia* já referenciamos, no verbete *épico/epicização*, o *épico* é explicado a luz da teoria do drama contemporâneo e correlacionado a *rapsódia* sarrazaquiana, ajudando-nos a melhor compreender as leituras propostas por Brie para *La Odissea* e suas personagens, no verbete, escrito por Laurence Barbolosi e Muriel Plana, *épico/epicização* é explicado como:

Diferentemente de um gênero literário, um modo como o épico constitui uma tendência mais que um modelo, um ingrediente mais que uma forma estabelecida. Epicizar o teatro, portanto, não é transformá-lo em epopeia ou romance, nem torná-lo puramente épico, mas incorporar-lhe elementos épicos no mesmo grau que lhe incorporamos tradicionalmente elementos dramáticos ou líricos. Logo, a epicização (ou epização, segundo o modelo do alemão *Episierung*) implica o desenvolvimento da narrativa sem ser uma simples narrativa. (BARBOLOSI & PLANA, 2012, p.76, 77)

E ainda:

Na epopeia, com efeito, o que se narra é seletivo, exemplar, de uma ordem mítica ou típica, memorável. Enquanto a epopeia e a tragédia antiga – em que o coro e o arauto fazem o relato ou o comentário – associavam-se às ações dos heróis e aos conflitos dos deuses, o teatro épico moderno e contemporâneo – de Piscator e Brecht até Heiner Muller ou Edward Bond –, testemunha conflitos entre interesses, classes, nações, ideologias, e lembra ao espectador os sofrimentos e as ações dos indivíduos medianos, põe em cena seus *gestus*: sejam operários, mães de família, soldados, autores dramáticos ou prostitutas, eles são confrontados com a história e inseridos em problemáticas econômicas, sociais e políticas. (BARBOLOSI & PLANA, 2012, p.77)

Dito isto, podemos inferir que Brie opta pela divisão em atos e pela manutenção da cena – que cremos ser, sobretudo, uma manutenção da nomenclatura, já que, em geral, são de curta extensão –, justamente, porque para epicizar o texto dramático não há a necessidade, a obrigação, e, com base em Staiger (1977), diríamos mesmo a possibilidade, de torná-lo “puramente” épico.

Assim sendo, cabe-nos retomar uma discussão da subseção anterior, o uso de Atena como *deus ex machina*, no qual Brie explicita que: “Em 14 linhas os deuses param a guerra e obrigam (textual) a realizar os pactos de convivência. Procuramos

sintetizar uma imagem da ação divina” (BRIE, 2007b, p.6)<sup>39</sup>. Brie, assim, explicita o uso “textual” da deusa, em um movimento anti-aristotélico – usado na Antiguidade Clássica com precisão, como na já mencionada *Oréstia* –, cujo objetivo, tanto na cena final quanto ao longo de todo o texto, é levar o leitor a reflexão sobre as consequências da violência dentro da problemática econômica, social e política boliviana, dessa forma, epicizando o seu texto dramático.

---

<sup>39</sup> “En 14 líneas los dioses detienen la guerra y obligan (textual) a *realizar los pactos* de la convivencia. Buscamos una imagen que sintetice esa acción divina”.

### 2.3 ULISSES: O HERÓI CÔMICO

As dualidades entre as categorias de cômico e trágico são questões que há tempos permeiam o *hall* de interesses de artistas e intelectuais. Na antiguidade clássica, o filósofo grego Aristóteles (1991) postulou que o trágico e o cômico advêm da conduta do indivíduo frente a sua comunidade, da sua capacidade de promover a admiração nos demais ou suas risadas, sendo o primeiro portador da nobreza exemplar e o segundo demonstrativo da inadequação comportamental.

Na contemporaneidade, encontramos leituras mais flexíveis acerca da caracterização dessas categorias, permitindo-nos observá-las como pontos afins, edificadores de cada indivíduo, e não – apenas – como pólos antagônicos. Nesse limiar está o texto dramático de *La Odisea*, condensando o sagrado e o profano, o belo e o grotesco, o artístico e o corriqueiro, o trágico e o cômico.

A despolarização do antagonismo trágico x cômico, que durante séculos dividiu os textos dramáticos em tragédia ou comédia possui uma tradição nas literaturas de língua espanhola, sendo *La Celestina*, de autoria atribuída a Fernando de Rojas, a primeira a ter teóricos e articulistas debruçados sobre ela na tentativa de definir o seu gênero, já explicitado nos primeiros títulos que lhe são atribuídos, a edição considerada mais antiga de que se tem notícia, datada de 1499, talvez por ter se perdido a primeira página, não possui título, contudo, o “argumento” com que a obra se inicia sugere o título *Comedia de Calisto y Malibea*, assim classificada como “comédia”. A partir de 1502 a obra já passa a ser editada como *Tragicomedia de Calisto y Malibea*, classificada como híbrida, e, como sabido, posteriormente populariza-se como *La Celestina*, pelo papel fulcral da personagem título.

Já em 1609, Lope de Vega, em seu texto intitulado *El arte nuevo de hacer comedias en este tempo*, dirigido à academia de Madrid, propõe a mescla dos gêneros trágico e cômico e enfrenta os preceptivistas. O curioso é que ao defender a hibridização da obra artística Lope invocara a híbrida figura mitológica do Minotauro, ao propor a junção de Terêncio e Sêneca, esse argumento apoiado em algo antinatural vai contra a evocação do “belo animal” aristotélico na *Poética*, metáfora utilizada pelo filósofo para prescrever a estrutura que deveria ter o mito trágico. Lope, muito provavelmente, é um dos primeiros a ferir o “belo animal”.

Como não poderia ser diferente, ao rastrear as vias do cômico na produção literária em língua espanhola, chegamos a *D. Juan*, objeto de estudos de muitos teóricos, como, por exemplo, Ian Watt em *Mitos do Individualismo Moderno* (1997). Para González (2010), a menção a *D. Juan*, no Brasil, perante o grande público ou mesmo perante uma plateia de iniciantes universitários, remete de imediato ao mito do conquistador ou sedutor de mulheres, quando solicitado aos ouvintes suas fontes literárias, a personagem é, em geral, relacionada a autores como Molière ou Byron. O autor lança a hipótese de que talvez isso decorra pelo fato da peça teatral que da origem ao mito, publicada pela primeira vez em 1630 e de autoria atribuída ao frade espanhol Tirso de Molina, tenha o extenso nome de *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, que oculta o nome do protagonista, colaborando para a não associação.

O que nos chama a atenção, no que tange as vias percorridas pelo cômico na produção literária em língua espanhola, é que, assim como na obra de Rojas, a obra de Molina também traz a comicidade já em seu título: “o burlador”. Como é sabido, D. Juan faz um jogo com a moral religiosa, burlando-a, pois defende que caso um indivíduo se arrependa dos seus pecados antes da morte será perdoado. Ao longo da peça a personagem burla a todos, sobretudo as mulheres, daí o mito do conquistador irresistível, como no brinquedo da “bola de neve”, cunhado por Bergson (2004), D. Juan cria mais e mais confusão no desenrolar da peça, contudo, ao final dela, o burlador é burlado pela estatua de pedra, que o assassina antes que ele possa demonstrar seu arrependimento, o enganador acaba sendo enganado, o que para Bergson (2004) configura um dos maiores aspectos da comédia.

Ao sair do âmbito dramático, temos no *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, considerado o inaugurador do romance moderno, uma outra via da comicidade na literatura de língua espanhola. Para Bergson (2004), a obra máxima de Cervantes é também a maior comédia produzida em todos os tempos, isso se dá devido à “rigidez mecânica” da personagem-título, rigidez que é o traço dos “grandes desvios” que se configura como característica geral do cômico pela fuga da realidade que pode produzir. O fidalgo possui uma “ideia fixa”, extremamente cômica por sua organização que se constitui em um desvio sistemático. Para Mendes (2008), “quando qualquer Quixote nos diz como fará para salvar todas as donzelas em perigo e matar todos os gigantes maus” rimos por nos sentirmos espertos e como se pensássemos de antemão “isso não vai dar certo”, para a autora isso não significa que necessariamente condenemos o projeto, pois também sentimos uma ponta de tristeza quando o Quixote abandona seus delírios para

morrer como um pobre velho sensato, pois poderíamos até sentir um pouco de *inveja* de alguém que pode levar tão longe sua obsessão.

Após termos seguido brevemente essas vias diacrônicas, por meio dos paradigmas propostos por teóricos como Freud (1977), Bakhtin (1987), Propp (1992), Baudelaire (1992), Bergson (2004) e Mendes (2008), faremos uma análise descritiva dos mecanismos de elaboração do cômico no texto dramático contemporâneo de César Brie. Dessa maneira, visamos detalhar o processo de construção de alguns dos artifícios utilizados para a promoção da comicidade em *La Odissea*. Assim, além da teoria do drama, dialogamos com perspectivas literárias, pictóricas e psicanalíticas para a composição de nossas análises.

Henri Bergson (2004) define a comédia como um segmento do gênero dramático dedicado à representação do homem em seus estágios de menor beleza e graciosidade. As origens da comédia reportam à cultura grega, chegando dessa época aos nossos tempos apenas onze peças teatrais, todas de composição do comediógrafo grego Aristófanes. A comédia atravessou os séculos e hoje representa uma das expressões artísticas mais apreciadas pelo grande público, como dito por Mendes (2008), ainda que não existam pesquisas a esse respeito, esse dado é comprovado pelo retorno das bilheterias. Após os mais de dois mil anos de existência, o cômico; contudo, ainda segue carente de estudos aprofundados sobre sua composição e abrangência.

A abordagem descredibilizada das manifestações do riso, em especial de suas manifestações populares, foi detectada, no século XIX, pelo poeta e filósofo francês Charles Baudelaire e expressa no seu artigo intitulado: *Sobre a essência do riso* (1961). Neste artigo, Baudelaire discorre sobre a comicidade e suas imediações, fazendo duras críticas à postura de determinados acadêmicos que denomina como “sábios”, que deve ser aqui entendido como “santo”, isto é, “aquele que é animado pelo senhor”, ao tratar disso, Baudelaire faz emergir um importante tema para discussões sobre o riso medieval, o de que Jesus Cristo, um dos maiores modelo humano que já viveu, jamais teria rido, lançando luz para o fato dos “sábios” distanciarem-se do estudo e da compreensão da comicidade, por serem temerosos ao riso.

Para Baudelaire (1961), existe certo caráter de contradição entre o ofício do intelectual, no caso específico do filósofo, e a recusa, ou desprestígio com relação a quaisquer conteúdos que digam respeito ao comportamento humano. Nesta perspectiva, é tarefa do intelectual interessar-se pelas manifestações humanas, identificá-las, compreende-las e categorizá-las, de maneira a fornecer subsídios para que sejam

solucionadas velhas questões e estipuladas novas. Baudelaire defende que o riso deve ser posto em discussão com a mesma seriedade e rigor dedicados aos demais conteúdos pertinentes ao conhecimento acadêmico, abandonando, assim, posicionamentos preconceituosos e estereotipados acerca de práticas comportamentais desprestigiadas por estarem relacionadas ao riso.

A escolha de Brie pela *Odisseia* e seus deuses pagãos, rebaixados para serem risíveis, está em consonância com a sua produção intelectual, artística e política, que junto ao *Teatro de Los Andes* teve o seu apogeu e fim em *La Odissea*. Essa foi a última peça que o dramaturgo escreveu, produziu e montou com seus companheiros de quase vinte anos. Em meio a uma crise étnico-racial envolvendo a população indígena, Brie declara tomar partido dos camponeses e os representa em sua peça, sobretudo, a fuga de um terço da população boliviana que imigra rumo aos centros em busca de melhores condições de vida, principalmente para os E.U.A.

No entanto, entre as representações trágicas do doloroso movimento de partir que há na peça, Brie também faz sangrar essa importante denúncia social pelas veias da comicidade. A começar pelo rebaixamento dos deuses, que deixam de ser representados como sublimes e têm seus sentimentos socialmente condenados expostos de forma bem humorada, a começar por Zeus, pai dos deuses e mortais, “mordendo-se” com a tecnologia: “*Zeus pega seu celular. Tenta discar o número e fica nervoso. Zeus: Como funciona esta merda? Hermes...*” (BRIE, 2013b, p.23)<sup>40</sup>. Essas tiradas de humor, em geral, antecedem momentos de tensão na peça, relaxando o público entre um momento trágico e outro, a revolta de Calipso com a intromissão dos deuses, por exemplo, é simplesmente cortada pela falta de créditos telefônicos: “**Hermes:** acabou, já não há mais crédito. *Devolve o celular a Zeus*” (BRIE, 2013b, p.25)<sup>41</sup>.

Para Mendes (2008), em consonância ao pensamento de Charles Mauron, o único traço permanente de distinção entre a tragédia e a comédia é o tipo de recepção pretendida, o próprio Brie, quando perguntado se há traços comuns em sua estrutura teatral, responde: “Trato sempre para que haja humor. Não suporto o teatro que se leve demasiado a sério, mesmo na tragédia. Todos rimos de nossas desgraças” (2013b, p.190)<sup>42</sup>. Brie propõe, assim, ao público, o riso como uma via de denúncia e também de

<sup>40</sup> “*Zeus saca su celular. Trata de marcar el número y se pone nervioso. Zeus: ¿Cómo funciona esta mierda? Hermes...*”.

<sup>41</sup> “**Hermes:** Se acabó, ya no hay crédito. *Devuelve el celular a Zeus*”.

<sup>42</sup> “Trato siempre que haya humor. No suporto el teatro que se tome demasiado en serio, incluso en la tragedia. Todos nos reímos de nuestras desgracias”.

escape das mazelas que ele e o público vivem e conhecem, já que na vida psíquica, o humor seria o mais importante dos processos defensivos, pois evitaria de forma exitosa os afetos dolorosos, ao contrário da “repressão fracassada” que está na base da formação das psiconeuroses (Mendes, 2008, p.133). Esse movimento se dá com o público e também com as personagens, pois assim age Penélope frente ao assédio dos pretendentes ao longo da peça:

**Penélope:** Eumeo... Sim, esses insuportáveis ficam para comer, como sempre. Me mandas, por favor, três cordeiros. Que estejam magros, os piores. Dois porcos. Se estiverem com triquinose melhor. Vinho do comum e azeitonas, das ordinárias, das duras... Ahhh. *Entra Eurímaco com flores. Ela grita e se levanta.* **Penélope:** Eurímaco, que susto. Obrigada pelas flores. *Da as flores a uma criada que as joga no lixo.* No lugar de sempre<sup>43</sup> (BRIE, 2013b, p. 9).

De maneira chistosa, Penélope burla aos pretendentes, eles, os risíveis, não sabem, mas ela sabe e se deleita em dar-lhes carne e vinho de pior qualidade, assim como de receber as flores e em cumplicidade com a criada pedir que sejam colocadas “no lugar de sempre”, Eurímaco, descrito na *Odisseia* homérica como um dos mais ousados dos pretendentes, responsável por insultos e troças, na peça, não sabe que “o lugar de sempre” ao qual se destina as flores é, na verdade, o lixo.

Cabe rememorar, ainda, que em citação aqui já aludida – na subseção 2.2 *Atena: a deusa épica* (p.50) – Eurímaco é aquele que, na *Odisseia* homérica, faz troça de Ulisses para gerar o riso nos companheiros (HOMERO, 2010, p.303, v. 346): “Entre eles começou a falar Eurímaco, filho de Políbio, Fazendo troça de Ulisses para divertir os companheiros”. O que demonstra, mais uma vez, é minuciosa leitura de Brie do texto homérico, fazendo em seu texto troça do troçador.

Embasados nos estudos sobre os chistes de Freud (1977) e nas teorias acerca da utilização do cômico como ferramenta de militância política de Propp (1992), percebe-se em *La Odisea* a adoção de uma perspectiva, por vezes, cômica para representar o caótico panorama social boliviano e latino-americano, consequência da emigração de grandes massas populacionais, Penélope na peça é função, como em geral o são as personagens no Teatro, para Mendes “a personagem dramática é sempre uma

<sup>43</sup> **Penélope:** Eumeo... Sí, esos pesados se Quedan a cenar, como siempre./Me mandas por favor tres corderos./ Que sean flacos, los peores./ Dos chanchos. Si están con triquinosis mejor./ Vino del común y aceitunas, de las ordinarias, las duras... Ahhh./ *Entra Eurímaco con flores. Ella grita y se levanta.* **Penélope:** Eurímaco, qué susto. Gracias por las flores./ *Da las flores a una esclava que las tira a la basura.*/ En el lugar de siempre.

‘personagem-função’” (1995, p. 38). Assim são utilizados Ulisses e sua família por Brie:

**Penélope:** A caixa postal tem custo. Não me importa. Alô, marido, vai me atender algum dia? Telêmaco já não obedece, não sabe usar uma espada e tira onda de rei. Os pretendentes um dia irão fazer picadinho dele. E o ancião, Laertes, temos que lhe limpar a baba da boca, dar os medicamentos, agasalhá-lo. Não aguento mais. E com os pretendentes, sorrir para eles, enganá-los. A ideia do tear fracassou. Sim, minha vida, notaram. Se zangaram, você não sabe o que me custou acalmá-los. Escuta, porque não responde? *Desliga*. Vai se ferrar, meu querido. *Dorme*<sup>44</sup> (BRIE, 2013b, p. 10).

Nota-se no excerto o grau de comprometimento sócio-político do dramaturgo, que expõe a vulnerabilidade das famílias cujos membros, em geral, chefes de família, têm que deixar o lar em busca de melhores condições de vida. Há, no excerto, uma forte inclinação para a linguagem de ordem cômica. Que em outros momentos será dado por meio de hipérboles, repetições, caricaturas e outros elementos promotores do riso cômico, Brie constrói, assim, estruturações simbólicas galgadas nas relações interpessoais, sociais e políticas, entre homens e mulheres, negros, indígenas e brancos, latinos e estadunidenses, ambientando – assim – o cenário de onde será advinda a matiz cômica da peça.

No segundo quadro da cena cinco, *Calipso*, em um diálogo entre a ninfa de ricas tranças e Afrodite, deusa do amor, a ninfa repete sistematicamente a fala de Afrodite:

**Afrodite:** Estou ao seu lado, Calipso, mas Zeus é quem manda. Você tem que se resignar. **Calipso:** Resignar-me.../ **Afrodite:** Aceite. Dê-lhe a notícia com tranquilidade./ **Calipso:** Tranquila.../ **Afrodite:** Não chore que é feio. Além do mais, poderia alagar a ilha./ **Calipso:** Não chorar.../ **Afrodite:** Ele ficará contente. Não o chantageie./ **Calipso:** Não chantagear./ **Afrodite:** Se lhe agradecer, você responde “de nada, assim somos nós, deusas”./ **Calipso:** As deusas.../ **Afrodite:** Se quiser, pode beijá-lo... de despedida, mas não se afete./ **Calipso:** Não me afetar...<sup>45</sup> (BRIE, 2013b, p. 26, 27).

<sup>44</sup> **Penélope:** Dejar llamada tiene costo. No me importa./ Hola, esposo, ¿Vas a responder un día? Telêmaco ya no obedece, no sabe usar una espada y se da aires de rey./ Los pretendientes un día lo van a hacer picadillo./ Y al abuelo, a Laertes hay que limpiarle la baba de la boca, que tome sus medicinas, que se abrigue./ No doy más. Y con los pretendientes, sonreírles, engañarlos./ Lo del telar fracasó. Sí mi vida, se dieron cuenta./ Se enojaron, no sabes lo que me costó lograr que se calmaran./ Oye, ¿por qué no respondes?/ *Cuelga*. Vete al cuerno, amor mío./ *Se duerme*.

<sup>45</sup> **Afrodita:** Estoy de tu lado Calipso, pero Zeus es el que manda. Tienes que resignarte./ **Calipso:** Resignarme.../ **Afrodita:** Asumirlo. Darle la noticia con tranquilidad./ **Calipso:** Tranquila.../ **Afrodita:** No te pongas a llorar. Se ve mal. Además, podría inundarse la isla./ **Calipso:** No llorar.../ **Afrodita:** Él va a estar contento. No le hagas ningún reproche./ **Calipso:** No reprochar./ **Afrodita:** Si te da las gracias, le dices “de nada, así somos las diosas.”/ **Calipso:** Las diosas.../ **Afrodita:** Si quieres, puedes darle un beso... de despedida, pero que no te afecte./ **Calipso:** Que no me afecte...

Artifícios como a repetição sistemática de falas, como presente no excerto, o uso despudorado da linguagem popular, como em diversas outras passagens da peça, com termos que podemos traduzir por “merda”, “pica”, “caralho” e imagens grotescas, como Laertes babando, coincidem em um fenômeno, postulado por Henry Bergson (2004), como fundamental da arte cômica: a construção rígida de tipos sociais plenamente identificáveis.

É por meio dessas performances inusitadas, caricaturescas, jocosas e despudoradas dos personagens, como as falas de Afrodite para Calipso, que a narrativa produz uma infinidade de desvios que possibilitam a oscilação do trágico para o cômico, gerando – no público/leitor – o sentimento de desconforto, frente aos acontecimentos catastróficos, como o abuso que sofrem as mulheres pelos pretendentes, mas, sequencialmente suprimido pelo alívio, proporcionado pelo tratamento galhofeiro dos sucessos.

É-nos interessante observar, ainda, outra função desempenhada pelo cômico nos contextos internos da peça. A partir do uso do paradigma proposto pelo teórico Mikhail Bakhtin (1987) sobre o riso popular carnavalesco – da Idade Média – na obra do escritor francês François Rabelais.

Segundo Bakhtin (1987), existem diferenças fundamentais entre a significação do riso popular carnavalesco cultuado na idade Média e a expressão de comicidade satírica produzida na contemporaneidade, pois no paradigma da comicidade Contemporânea, defendida por teóricos como Freud (1977), Propp (1992) e Bergson (2004), o riso se constitui como uma força de segregação entre os homens, elemento de regulamentação dos costumes estruturado entre sujeitos e objetos bem definidos, no entanto, Bakhtin, define essa forma de comicidade como um emprego negativo do humor, porque o sujeito que ri não se converte em objeto do riso, tornando este riso unilateral e destrutivo, como o de Eurímaco para com Ulisses, na *Odisseia* homérica.

Contudo, o teórico explica que a manifestação cômico-carnavalesca da Idade Média tratava o riso como elemento comum a todos, existindo – durante o período das festividades – determinada suspensão do ordinário na qual a comicidade assumia um caráter coletivo, munindo a todos o poder de rir e – ao mesmo tempo – convertendo-os em objetos do riso. É o que faz Menelau, em *La Odissea*, justo em um momento de festividade, o casamento de sua filha, no qual ele não se intimida em, através de um chiste no qual substitui o nome de uma profissão por uma condição social condenável para um homem, ri de si mesmo:

**Menelau:** [...] O que aqui tu vês, é fruto do esforço, depois de quinze anos de trabalho duro no estrangeiro. Não perguntes onde. Pedreiro no... **Orestes:** Texas. **Menelau:** Taxista em... **Orestes:** Miami. **Menelau:** Marinheiro no... **Orestes:** Irak. **Menelau:** Revendedor em... **Todos:** Las Vegas. **Menelau:** E corno em... **Todos:** Troia. **Elena:** ... Perdão, meu amor... **Menelau:** Sou sincero, corno... *Brinda.* Corno em Troia, saúde. **Todos:** Corno, corno em troia. *Brindam* (BRIE, 2013b, p. 40)<sup>46</sup>.

Como se pode perceber, lado a lado ao chiste no qual Menelau brinda a sua condição de corno está à denúncia social de quais funções um estrangeiro precisa exercer para ganhar dinheiro em um país estrangeiro: pedreiro, taxista, marinheiro, revendedor, em geral, ocupações profissionais desprestigiadas.

Como já aludido, é caro aos estudos da comicidade o argumento teológico de que Jesus Cristo, o modelo humano por excelência, mesmo tendo experimentado sentimentos controversos para um cristão, como a ira, jamais experimentara o riso. A *Bíblia* é um dos nossos textos fundadores, logo é fato importante o não riso de Jesus, ao menos nos textos que nos chegaram e naqueles reconhecidos como de inspiração divina, no entanto, não apenas a epopeia inspirada por Jeová é um dos nossos textos fundadores, a seu lado há outras epopeias ainda mais antigas, como é o caso da *Odisseia* homérica, vale ressaltar que ambos são textos de narrativas de exílio, não estando Brie alheio a isso, pois, em uma rápida passagem dessa rapsódia, ele diz: “o padre nos fala de Cristo e do Reino de união e de ajuda sustenta que Cristo ainda nas fraudas já era um migrante” (2013b, p. 59)<sup>47</sup>.

Mas o herói por ele elegido foi Ulisses, que não apenas riu, gargalhou. Mendes (2008) advoga que Ulisses tenha sido o primeiro herói cômico, pois, em suas palavras:

“Meu nome é Ninguém.” A primeira gargalhada da literatura ocidental parece ter sido a de Ulisses, ao escapar de ser devorado pelo ciclope Polifemo, graças à proteção de um jogo de palavras. No canto IX da *Odisséia*, Ulisses conta que seu coração se pôs a rir, quando o ciclope, com o olho vazado e torturado por terríveis dores, pede inutilmente ajuda a seus irmãos, chamando seu agressor pelo nome que este lhe dera: Ninguém (p. 211).

Mendes (2008) defende que essa passagem homérica, dentre outras, faz de Ulisses o primeiro herói cômico, pois ele aposta na astúcia para sobreviver. Comparando-o

<sup>46</sup> **Menelao:** [...] Lo que aquí tú ves, salió del esfuerzo, luego de quince años de duro trabajo en el extranjero. No preguntes dónde. Albañil en... **Orestes:** Texas. **Menelao:** Taxista en... **Orestes:** Miami. **Menelao:** Marine en... **Orestes:** Irak. **Menelao:** Dealer en... **Todos:** Las Vegas. **Menelao:** Y cornudo en... **Todos:** Troya. **Elena:** ...Perdón amor mío... **Menelao:** Soy sincero, cornudo... *Brinda.* Cornudo en Troya, salud. **Todos:** Cornudo, cornudo en Troya. *Brindan.*

<sup>47</sup> “el padre nos habla de Cristo y del Reino de unión y de ayuda sostiene que Cristo todavía en pañales ya era un migrante”.

como o modelo de herói forjado em Aquiles, Mendes destaca o caráter humano de Ulisses, que “aposta na engenhosidade e malícia bem humanas, nos golpes imprevisíveis, na dança das palavras, nos disfarces e artimanhas” (p.211), lembrando que a burla do herói com o monstro antropófago é feita jocosamente com a raiz de seu próprio nome *Udeis*, cujo significado em grego é “ninguém”. Diferente de Aquiles, advoga Mendes, Ulisses não é dotado de uma grande potência com um ponto franco, um calcanhar pelo qual pode ser destruído, tampouco deseja a glória, as aspirações de Ulisses são de “baixo” e prosaico objetivo, sobreviver, retornar à Ítaca e morrer velho.

Esse desejo ulissiano é o que primeiro traz Brie em sua *La Odisea*, já na primeira cena, na primeira fala, ouvimos de Ulisses: “Quero voltar a minha casa, quero regressar a minha ilha de rochas, árida, fria, cheia de vento e sol. Quero ver ao meu filho, a Penélope, minha esposa. [...] Quero partir, viver, morrer” (2013b, p. 8)<sup>48</sup>.

Curiosamente, a cena na qual há a primeira gargalhada da literatura ocidental é traduzida por Brie de forma extremamente trágica. Nela, cena 10, *El viaje de Ulises*, no terceiro quadro, intitulado *Polifemo*, o ciclope é transformado em um criminoso sádico e de grande periculosidade, responsável pela morte de alguns companheiros de Ulisses em uma viagem de trem, após se embriagar com cerveja, não mais com vinho, é morto pelo próprio casco que deixa vazio, feito de arma por Ulisses:

**Polifemo:** Gostosa esta cerveja. Como es que te chamas? [...] A cada dia de viagem, me trarás cerveja, e quando não o fizer, irei atirando [do trem] aos teus companheiros. Não poderás contá-lo porque tu cairás ao final de todos. Esse é meu presente, que todos o vejam, que tu saibas de tudo e não sirva de nada. Nenhum testemunho, nenhuma memória, exceto a minha, a do carneiro. **Ulisses:** Meu nome não importa. Aquí somos ninguém. [...] **Ulisses:** Peguei a garrafa que ele havia deixado. Quebrei-a no ferro. Passei correndo, a cravei de um salto em seu único olho e segue correndo até outro vagão. [...] Dizes xingamentos, o xingo daqui, o xingo de lá e perdes o nome. Ninguém te conhece e te chamas Ninguém (BRIE, 2013b, p. 61-62)<sup>49</sup>.

Brie se apropria do jogo de palavras de Ulisses para criar o seu próprio jogo, no qual, em uma triste constatação, denuncia que, infelizmente, os emigrantes não são

<sup>48</sup> “Quiero volver a mi casa, quiero regresar a mi isla de rocas, árida, fría, llena de viento y de sol. Quiero ver a mi hijo, a Penélope, mi esposa. [...] Quiero partir, vivir, morir”

<sup>49</sup> **Polifemo:** Rica esta cerveza. ¿Cómo es que te llamas? [...] Cada día de viaje, me traerás cerveza, y cuando no lo hagas, iré arrojando a tus compañeros. No podrás contarle porque tú caerás al final de todos. Ese es mi regalo, que todo lo veas, que tú sepas todo y no sirva a nada. Ningún testimonio, ninguna memoria, excepto la mía, la del carnicero. **Ulises:** Mi nombre no importa. Aquí somos nadie. [...] **Ulises:** Tomé la botella que él había dejado. La rompí en el hierro. Pasé a la carrera, la clavé de un salto en su único ojo y seguí corriendo hasta otro vagón. [...] Dices chingadera, lo chingo de aquí, la chingo de allá y pierdes el nombre. Nadie te conoce y te llamas Nadie.

“ninguém”, sem nome, sem testemunho, sem memória. Ao traduzir de forma trágica a icônica passagem cômica de Homero, enquanto “rebaixa” passagens “sérias”, Brie demonstra a mescla de trágico e cômico que promove em seu rapsódico texto, no qual tanto mescla personagens, como a Afrodite que traz da *Ilíada*, como, ao dramatizar um texto épico, o faz com elementos do trágico e do cômico.

Atualmente, as análises acerca das funções desempenhadas pelo cômico em veículos de comunicação diversos, em um momento em que os confrontos ideológicos são, explicitamente, demarcados pelos pólos opostos, o cômico assume papel de destaque nas disputas pelo domínio da opinião pública, seja por meio da exposição galhofeira da fragilidade apresentada pelos demais, ou pela construção da imagem de si como sujeito simpático e aprazível, o cômico pode, assim, representar um poderoso mecanismo de manipulação de imagens e mentalidades.

Em nossas leituras, observamos que na peça de Brie, essa *Odisseia* boliviana, o cômico assume faces diversas e contextuais, portanto, advogamos que os personagens o vivenciam – ou utilizam – para estabelecer proximidade, como proposto por Bakhtin (1987), ou distanciamento, seguindo a perspectiva de Bergson (2004), mediante os paradigmas diversos.

Assim, acreditamos que os casos de proximidade advêm de contextos nos quais os sujeitos oprimidos são envoltos em práticas festivas, regadas a álcool, música estrondosa, brigas, sexo e consumo de entorpecentes. Já os casos de distanciamento articulam-se por meio de artifícios como: a trapaça, a traição, o roubo, o assédio sexual e a exposição moral, definindo, por meio destes, posicionamentos rígidos que segregam burladores e burlados.

### 3 ENTRE MONSTROS E AMORES: A PARTIDA E O RETORNO DE ULISSES

#### 3.1 ULISSES E A NOSTALGIA: ÊXODO E EXÍLIO

“Não permita Deus que eu morra, sem que eu volte para lá”, esses versos, que compõem a *Canção do Exílio*, um dos poemas mais famosos de nossa literatura – cujos outros versos “‘Nossos bosques têm mais vida’/ ‘Nossa vida’ no teu seio ‘mais amores’” estão intertextualizados em nosso Hino Nacional –, nos servem, aqui, de gatilho para dar início à temática que inspirou a adaptação da *Odisseia* por César Brie: a migração dos bolivianos. Como já aludido, 1/3 da população vive fora do país gerando um *modus vivendi* ao mesmo tempo comum; porque está é uma realidade vivida por muitos outros países, e idiossincrático, porque todos o vivem de forma singular. Para Queiroz (1998):

Desde Adão e Eva até Maomé, passando por Noé, Abraão, Moisés e Jesus, o tema do exílio está presente [...] não se trata apenas de uma sucessiva e constante experiência de ruptura, de rejeição e de renúncia; o exílio implica também sutura, reconstrução, criação (p.29).

Compreendemos a migração de um terço da população da Bolívia como *êxodo* e *exílio*, que já não se dão de forma involuntária, como ocorreu por séculos, desde a Antiguidade Clássica até a Idade Moderna, na forma da lei, como o *ostracismo* para os tiranos gregos, ou o *degredo* para os socialmente desajustados da Europa colonialista. Ele, hoje, é realizado voluntariamente, ou dentro do que podemos denominar de “um grau de escolha”, já que se o fazem é, sobretudo, por razões de cunho sociopolítico. Fazemos a manutenção dos termos *êxodo* e *exílio*, em paralelo à *migração*, por serem palavras caras à literatura e à cultura; contudo, obviamente, não queremos as sinonimizar, mas extrair de cada uma dessas palavras o que elas têm e trazem de potência para o nosso estudo.

Esses dois termos, bem verdade, não têm ocorrência direta no texto da peça, mas, sem sombra de dúvidas, guiaram a sua produção, o que é manifesto pelo autor sempre que fala sobre a obra. O *êxodo*, além de manifesto nas metáforas do texto, como abordaremos adiante, foi manifestado pelo dramaturgo na performance, através da dança: “[...] A forma da viagem dos emigrantes será a dança. [...] Meses de trabalho se

transformarão nos passos do êxodo, a fuga, a esperança, a perdição” (2007b, p.5)<sup>50</sup>. Já quanto ao exílio, Brie (2007b, p.7) narra que para produção de *La Odisea* contou com a ajuda do sobrinho, Pablo Brie, que só conheceu adulto, “por razones de exilio” não o vira crescer, tendo essa relação se convertido como a de Telêmaco e Ulisses, tendo a presença do sobrinho, para o dramaturgo, formado “parte también de mi regreso a Itaca”. Logo, como já aludido, o próprio dramaturgo é fruto do exílio, o que se reflete em sua dramaturgia.

Fazemos a manutenção dos termos em consonância com Queiroz (1998), que, em seu extenso ensaio, advoga que há uma ideologia em todos os exílios, seja ela religiosa, mítica, política – como o do próprio Brie –, econômica ou social – como o realizado por 1/3 da população da Bolívia e por Brie representado em *La Odisea* –, podendo ser individual ou coletivo, voluntário ou compulsório.

Tendo em vista o enorme número de emigrantes latino-americanos que vivem na ilegalidade – número que oscila entre 12, 5 e 20 milhões, em dados de Levine (2009), e isto só nos E.U.A. – e todo o terror vivido por eles nas travessias de mares e desertos, falar em *êxodo* não nos parece inapropriado. De acordo com Queiroz (1998), o êxodo bíblico refere-se à saída do Egito e numa acepção mais ampla a sua longa peregrinação pelo deserto até a chegada à Terra Prometida, cujo itinerário está reproduzido no livro bíblico de *Êxodo* (p.24). Tomamos o mito hebreu como metáfora não apenas pelos números vultosos de imigrantes latino-americanos, legais e ilegais, estando entre eles 1/3 da população boliviana, mas, também, pelo E.U.A. se apresentar, hoje, como a Terra Prometida. O que é verificável não apenas em chavões do tipo *God Bless America* (Deus abençoe a América), como também na imagem de si que o país exporta ao mundo.

Ainda segundo Queiroz (1998), o *exílio*, palavra oriunda do latim *exilium* (de *exsilium*, *ii*, deriv. de *exsilire* – *ex salire*, saltar fora) desterro, degredo, era uma palavra raramente usada até 1939, quando o adjetivo “exilado” chega ao castelhano e ao português via francês *exilé*. A partir de então, empregam-se, ambos, nas duas línguas, embora os puristas castelhanos defendam o uso de *exiliado*. Os gregos teriam sido os primeiros a formalizar o direito de asilo, que vinha junto com o exílio, não sendo este direito universal, apenas certas instituições, vinculadas à tradição, prevaleciam-se desse direito, inspirado por prerrogativas políticas e econômicas que dependiam de

---

<sup>50</sup> [...] “La forma del viaje de los emigrantes será la danza. Meses de trabajo [...] se transformarán en los pasos del éxodo, la fuga, la esperanza, la pérdida”.

reconhecimento diplomático, ratificado por decreto, o que foi praticamente extinto pelas sociedades da época Moderna.

É, justamente, este “saltar fora” que nos interessa, as motivações e consequências desse ato, tomado por um coletivo de determinado território, a América Latina, e representado na obra poética de Brie. Logo, embasados em Queiroz (1998) – como já dito – não sinonimizamos *êxodo*, *exílio* e migração. Tomamos de empréstimo suas acepções pertinentes as nossas análises, como já realizado por tantos outros teóricos, lembremos, por exemplo, do termo *diáspora*, também herdado da história judaica, mas hoje caro a muitos outros estudos, como os das identidades e mediações culturais oriundas das migrações do povo negro realizadas por Hall (2011b).

Em paralelo ao que pensa Queiroz (1998) sobre o *exílio* na literatura – em sua obra *Os Males da Ausência, ou A Literatura do Exílio* –, elegemos dialogar com Édouard Glissant (2011), haja vista o teórico francês pensar o *exílio* na Relação, e com o sociólogo boliviano Leonardo de la Torre Ávila<sup>51</sup>, não apenas pelo fato de ser ele um teórico boliviano que nos dá a exata dimensão da situação das migrações bolivianas, mas também, e sobretudo, porque para confecção e montagem de sua *La Odissea* o dramaturgo realizou um estudo sobre a migração dos bolivianos à Argentina, Estados Unidos e Europa<sup>52</sup>, tomando como base o livro *No llores, prenda, pronto volveré* (2006), estudo do referido sociólogo, ou seja, por esse caminho nos ter sido dado pelo próprio *corpus* também o tomaremos como referencial teórico, ao lado também de Ávila (2009, 2012), estudos mais atualizados da pesquisa empreendida em Ávila (2006).

Quando Brie realiza esse movimento, o de empreender uma pesquisa sociológica em Ávila (2006) para o que salta aos olhos; acreditamos, em consonância com o pensamento de Hugo Achugar (2011), que ele age como um verdadeiro intelectual, crítico e comprometido, isto é, participando ativamente da vida pública boliviana, envolvendo-se com temas éticos e políticos (p.17), e o faz embasado não apenas em seu fazer artístico, mas também em leituras que dão suporte ao seu fazer teatral e em suas outras atividades artísticas, como, por exemplo, ao realizar o filme documentário *Humillados y Ofendidos* (2008).

---

<sup>51</sup> Professor da Universidade Católica Boliviana San Pablo, Regional Cochabamba.

<sup>52</sup> Segundo ROBERTS (2009, p. 87): “las migraciones fuera de la región [América Latina y del Caribe] tienen como principal destino los Estados Unidos con 18 millones de personas, y nuevos destinos como Japón y España (3 millones). España es el destino de 2.8 millones de personas originarias de América Latina y del Caribe”.

Ao compararmos o empréstimo que tomamos de Gonçalves Dias, nosso poeta maranhense, com o título da obra de Ávila (2006) em que se baseia Brie, de cara percebemos uma das vivências comuns a quase todo o exílio: o desejo ou mesmo a necessidade de voltar. Contudo, tal desejo ou necessidade convive com o também desejo ou necessidade de permanecer no local de exílio, como tão bem retrata Brie em *La Odisseia*: “Quando houver anistia, estarás ali. *Cobrem o rosto*. Na madrugada fazendo a fila, para ver se perdoam teu primeiro pecado, tua entrada ilegal” (2013b, p.67).

Por conta dessa complexa relação, Glissant (2011) advoga que no exílio há uma falta da raiz, ao menos como estamos habituados a conhecê-la, una e indivisível, e evocará, assim, o rizoma – conceito que Gilles Deleuze e Félix Guattari opõem ao de raiz. O rizoma é uma raiz desmultiplicada, que se estende em rede por terra ou ar, assim operam os emigrantes bolivianos nos E.U.A., em rede, permanecem na Bolívia sem lá estarem, e como dito por Ávila (2012, p.274), muitas vezes, necessitam “ir-se para permanecer”. No estudo de Ávila, quando a temática é a terra, o autor extrai dos informantes as seguintes passagens:

A terra, como o mais significativo dos bens de exploração para a família rural, foi na região o objetivo inicial na qual muitas das famílias entrevistadas recordam ter atribuído a sua primeira aventura migrante. “Eu graças à Argentina comprei a maioria destas terras (Moya, 2005)”. Com palavras quase similares o mesmo contou a esposa do produtor Sebastián Miranda: “Nós não tínhamos nem um pouco de terra, com nosso trabalho [lá] fizemos tudo. O Sebastián trabalha dois turnos, esse dinheiro guardávamos e comprávamos terra. Assim fizemos (Miranda, 2005)” (2012, p.274, 275)<sup>53</sup>.

Através do conceito de rizoma, podemos ver na fala de bolivianos migrantes que se mantêm o enraizamento, mas sem uma raiz totalitária, para esses bolivianos obterem, literalmente, uma terra para fincar raízes, eles necessitam lançar raízes em outros lugares. Para Ávila (2012) reside uma ironia no fato dessas terras serem vendidas por camponeses empobrecidos, que as vendem justamente para migrar pela primeira vez, ou seja, assistimos na prática a uma atuação extremamente rizomática.

---

<sup>53</sup> La tierra, como el más significativo de los bienes de explotación para la familia rural, ha sido en la región el objetivo inicial que muchas de las familias entrevistadas recuerdan haberle atribuido a su primera aventura migrante. “Yo gracias a la Argentina me he comprado la mayoría de estas tierras” (Moya, 2005). Con palabras casi similares nos lo contó la esposa del productor Sebastián Miranda: “Nosotros no teníamos ni un poco de tierra, con nuestro trabajo [allá] nos hemos hecho todo. El Sebastián trabajaba doble turno, esa plata ahorrábamos y comprábamos tierra. Así hacemos nosotros” (Miranda, 2005).

Em *La Odisea*, essa atuação é bem marcada através das personagens de Ulisses e de Calipso. Ao longo da cena 5: *Calipso* – em seus seis quadros: *Asamblea de los dioses*, *Los consejos de Afrodita*, *La despedida*, *El brindis*, *El amor*, *Calipso frente al mar* –, podemos observar como a identidade de Ulisses se fraciona, ele passa a se dividir emocionalmente entre a Ilha de Ítaca e a de Calipso, após sete anos ao lado da ninfa de ricas tranças, torna-se difícil para o herói a despedida, posto que também já a ama, como podemos observar na cena intitulada justamente de “O amor”:

**Ulisses:** Então, adeus. **Calipso:** Boa viagem. **Ulisses:** Devo ir embora. **Calipso:** Assim o querem os deuses. **Ulisses:** É pela pátria, pelo meu filho. **Calipso:** Por causa de Penélope. **Ulisses:** É tão linda tua ilha. **Calipso:** Mas esta não era a ilha que procuravas. **Ulisses:** Não te esquecerei nunca. [...] **Ulisses:** Posso ficar se quiseres. **Calipso:** Não quero. Quero que sejas feliz. **Ulisses:** Vou voltar, eu juro./ **Calipso:** Não quero que voltes nunca. **Ulisses:** Voltarei logo para te buscar (Brie, 2013b, p.30)<sup>54</sup>.

Já em Homero, Ulisses, que é o mais infeliz dos homens na ilha de Calipso e tem “os olhos nunca enxutos de lágrimas”, é firme em sua decisão. As investidas da ninfa, responderá:

Deusa sublime, não te encolerizes contra mim. Eu próprio/ sei bem que, comparada contigo, a sensata Penélope/ é inferior em beleza e estatura quando se olha para ela./ Ela é uma mulher mortal; tu és divina e nunca envelheces./ Mas mesmo assim quero e desejo todos os dias/ voltar a casa e ver finalmente o dia do meu regresso (HOMERO, 2010, V, v. 215-220, p.97).

E ainda, ao relatar sobre as tentativas de Calipso, Circe e Eeia, afirma: “[...] nunca persuadiram o coração no meu peito./ Por isso nada é mais doce que a pátria ou os progenitores,/ ainda que habite numa casa cheia de riquezas/ em terra estrangeira, longe de quem nos deu a vida” (HOMERO, 2010, IX, v. 33-36, p. 146).

Ao contrário do que ocorre em *La Odisea*, na sua jornada de retorno, Ulisses se depara com o conforto de uma outra terra, uma outra ilha, e ao partir promete jamais se esquecer, cogita permanecer, jura que retornará, que regressará para buscar a ninfa, o que nunca ocorrerá nem em Brie e nem em Homero, mas que é corrente na realidade dos migrantes contemporâneos da América Latina, um constante ir e vir, no qual, muitas vezes, a terra natal que se torna a terra de passagem, de férias, optando os

<sup>54</sup> **Ulises:** Entonces, adiós. **Calipso:** Buen viaje. **Ulises:** Es que me tengo que ir. **Calipso:** Así lo quieren los dioses. **Ulises:** Es por la patria, por mi hijo. **Calipso:** Es por Penélope. **Ulises:** Es tan hermosa tu isla. **Calipso:** Pero esta no era la isla que buscabas. **Ulises:** No te olvidaré nunca. [...] **Ulises:** Puedo quedarme si quieres. **Calipso:** No quiero. Que seas feliz. **Ulises:** Voy a volver, te lo juro. **Calipso:** No quiero que vuelvas nunca. **Ulises:** Volveré pronto a buscarte.

Ulisses reais pelo conforto e pelas possibilidades das terras estrangeiras, o que é representado em Brie pelo titubear de Ulisses.

No estudo de Ávila (2012), uma passagem significativa ocorre quando um migrante boliviano em retorno aos E.U.A., após passar férias com a família, traz quatro pêssegos, frutos de sua plantação na Bolívia, para readaptar-se melhor a ausência da casa e da família. Depois de convencer a paranoica alfândega estadunidense a permitir que ele entre no país com os pêssegos, sentiu-se aliviado, pois tanto havia escapado de um tráfico passível de pena legal como iria saborear um e distribuir os outros, dois aos filhos que viviam consigo e um deles ao chefe, que só conhecia os seus famosos pêssegos bolivianos de oitava (p.279).

Dessa forma, os migrantes e os que com eles se envolvem prolongam suas identidades na relação com o outro, assim ocorre na relação dos hispânicos em território dos E.U.A., promovendo mudanças nos dois elementos da relação, estando o pensamento do rizoma na base daquilo chamado por Glissant de uma poética da Relação.

O fenômeno vivido hoje pelos emigrantes da América Latina e por Brie representado é o que Glissant (2011) define como *nomadismo circular* que “muda de direção à medida que partes do território ficam esgotadas, a sua função é garantir, através dessa circularidade, a sobrevivência de um grupo” (p.22). É o que ocorre, por exemplo, após a queda econômica nos E.U.A. e o crescimento no Brasil, o primeiro deixou de ser tão atrativo, enquanto o segundo passou a sê-lo, inclusive, atraindo massas de bolivianos para a indústria têxtil de São Paulo (NÓBREGA, 2009).

Contudo, para além das questões de mera sobrevivência, sobretudo ao que tange a literatura e as duas *Odisseias* aqui estudadas, a circularidade envolve, também, razões afetivas. Conforme Queiroz (1998), o exílio traz em si todo um conjunto de “males da ausência” que podem ser traduzidos, em diferentes línguas, nas diversas acepções de *saudade* no português, *morriña* no galego, *soledad* no espanhol<sup>55</sup>, *sehnsucht* no alemão e, de emprego corrente nas línguas românicas e no inglês, a *nostalgia* (p.20). Esta última; contudo, possui uma história à parte, que muito nos interessa.

Como é sabido, a *Odisseia* é um poema épico que narra o *nóstos* (retorno) do intrépido Odisseu, nome do herói em grego – *Ulyxes* é o seu nome latino resultante de um empréstimo dialetal –, já tendo sido seu *nóstos*, em si, tema de distintos estudos,

---

<sup>55</sup> Em discussão com a banca, optamos por rever o pensamento de Queiroz (1998) e traduzir para o espanhol a acepção de *saudade* por *echar de menos*.

principalmente porque se distingue do da maioria dos outros heróis da guerra de Tróia, que em seus retornos encontraram a desgraça e a morte. É, justamente, da junção dos termos gregos *nóstos*, volta, e *algos*, dor, que se forma a palavra *nostalgia*.

Ela seria então a dor pela vontade de retornar, que, quando romantizada, se tornou querida aos poetas, sobretudo aos do *Romantismo*, como nosso Gonçalves Dias, mas segue alimentando a pena de muitos outros, pois envolve também o nacionalismo, o amor à terra natal, à casa, à família e encontraram – os poetas – em Ulisses um herói prototípico dessa dor.

A psicanálise, seguindo com o diálogo que tornou *Édipo* famigerado, também apropriou-se do herói homérico para diagnosticar o estresse sofrido por imigrantes como *Síndrome de Ulisses*. Com sua descoberta atribuída ao psiquiatra espanhol Joseba Achotegui, professor titular da Universidade de Barcelona, os estressores mais importantes definidos por ele são: a separação forçada dos entes queridos, o desespero pelo fracasso do projeto migratório e a ausência de oportunidades, a luta pela sobrevivência (onde comer e dormir), o medo, o terror que vivem nas viagens migratórias, as ameaças das máfias ou da detenção e extradição, a vulnerabilidade por não possuir direitos (ACHOTEGUI, 2006).

Essas temáticas, literariamente vividas pelos percalços de Ulisses, que inspiraram Achotegui a denominar sua síndrome com o nome do herói grego, são as mesmas que encontraremos em uma significativa produção literária contemporânea em língua espanhola, tais como *Síndrome de Ulises* (2004), livro de poemas do escritor cubano Arsenio Rodríguez Quintana, *El Síndrome de Ulises* (2005) romance do escritor colombiano Santiago Gamboa, e mesmo na teledramaturgia com a série espanhola *El Síndrome de Ulises* (2007 – 2008) transmitida pelo canal Atena 3. Como se pode notar, *La Odisea* de Brie se inscreve em um quadro de forte interesse sobre o fenômeno migratório de Latino Americanos, sobretudo dos que estão em uma situação de ilegalidade.

Para Levine (2009), sobre os imigrantes que vivem e trabalham nos E.U.A., “cabe mencionar que os trabalhadores sem documentos são ainda mais vulneráveis que os demais pela irregularidade de seu status migratório” (p.199)<sup>56</sup>, a autora apresenta ainda que aproximadamente 75% dos latinos imigrantes, ou não nascidos nos E.U.A., à época de seu estudo, ainda não haviam sido reconhecidos como cidadãos, e que desse

---

<sup>56</sup> “cabe mencionar que los trabajadores indocumentados son aún más vulnerables que los demás por la irregularidad de su estatus migratorio”

montante não se tem dados de quantos são residentes legais e quantos são ilegais, oscilando o número de ilegais num número em torno de 12,5 milhões de pessoas, havendo quem acredite na existência de 20 milhões, sendo os mexicanos mais de 50% da fatia desse bolo (p.185).

Brie representa todo o terror vivido pelos emigrantes ilegais nas viagens através da personagem do ciclope Polifemo, que é retratado como chefe de uma máfia, violador de mulheres, vendedor de drogas, assassino, um criminoso, em suma, um mostro contemporâneo.

**Polifemo:** [...] Quem são vocês, de onde vêm? **Homem:** viemos de Troia, Equador, Bolívia, vamos para o norte, pela graça de Deus, não nos machuque. [...] **Polifemo:** De que Deus falas? Meu Deus é minha força eu faço o que eu quero. Gostosa esta cerveja Como te chamas? **Ulisses:** Meu nome não importa. **Aqui somos ninguém.** [...] **Polifemo:** Cada dia de viagem, me trará uma cerveja, y quando não trouxeres, irei atirar [do trem] teus companheiros. Não poderás contar, porque tu cairás ao final de todos. Nenhum testemunho, nenhuma memória, exceto a minha, a do açougueiro (Grifo nosso. 2013b, p.61)<sup>57</sup>.

Como se pode perceber, através da fala de Ulisses, *ninguém* já não é um jogo de palavras como o próprio nome do herói para burlar ao monstro e sair impune, é, sim, um jogo de palavras que metaforiza a situação de vulnerabilidade dos imigrantes ilegais, cujas memórias e testemunho são, em geral, inexistentes, cujas estatísticas inexistem. Como dito na fala de Polifemo, apenas aqueles responsáveis por tanto horror têm a memória e o testemunho do que se passam com esses indivíduos e eles – os *carniceiros* – não confessam seus crimes, assim, as experiências mal sucedidas de milhares de imigrantes caem no esquecimento, não entram nos dados oficiais dos governos, mas, por sorte, temos a arte para fazê-lo, como o faz Brie e tantos outros.

Na representação dada a Polifemo por Brie, é importante ressaltar, o ‘monstro’ não é mais um ciclope, isto é, não é uma figura fantástica, mitológica, como ainda o são em seu texto os deuses, ou a feiticeira Circe. Polifemo é humano e suas monstruosidades nascem dos crimes que pratica para enriquecer ou obter prazer – como vender drogas, assassinar, estuprar, perseguir imigrantes ilegais.

---

<sup>57</sup> [...] **Polifemo:** ¿Quiénes son ustedes, de dónde han llegado? **Hombre:** Vinimos de Troya, Ecuador, Bolivia, Vamos hacia el norte, por gracia de Dios, no nos haga daño. [...] ¿De qué Dios me hablas? Mi Dios es mi fuerza, yo hago lo que quiero. Rica esta cerveza ¿Cómo te llamas? **Ulises:** Mi nombre no importa. Aquí somos nadie. [...] **Polifemo:** Cada día de viaje, me traerás cerveza, y cuando no lo hagas, iré arrojando a tus compañeros. No podrás contarle porque tú caerás al final de todos. Ningún testimonio, ninguna memoria, excepto la mía, le del carnicero.

Brie conserva de Homero a representação do comportamento xenofóbico e herético dos ciclopes, que conscientemente desrespeitam os deuses ao fazerem mal aos hóspedes.

Mas nós chegamos junto de ti como suplicantes,/ esperando que nos dê hospitalidade; ou que de outro modo/ sejas generoso connosco: pois tal é a obrigação dos anfitriões./ Respeita, ó amigo, os deuses: somos teus suplicantes./ É Zeus que salvaguarda a honra de suplicantes e estrangeiros:/ Zeus hospitaleiro, que segue no encalço de hóspedes venerados./ Assim falei; e ele respondeu logo, com coração impiedoso: 'És tolo, estrangeiro, ou chegas aqui de muito longe,/ se me dizes para rezear ou honrar os deuses./ Nós, os Ciclopes, não queremos saber de Zeus detentor da égide, nem dos outros bem-aventurados, pois somos melhores que eles (HOMERO, 2010 IX, v. 266-275, p.152-153).

Tal comportamento representado por Homero, na Antiguidade Clássica, e por Brie, para o que vivem os estrangeiros latino-americanos que erram rumo aos E.U.A. atualmente, não é algo novo. Segundo Queiroz (1998), a xenofobia na história já trouxe antes lucro, dinheiro e poder. O comportamento dos ciclopes foi difundido ao longo do ano 8 a.C., pelo rei Mitriades na Grécia, promovendo a perseguição, o assassinato e, finalmente, o espólio entre o rei e os seus cúmplices, denunciadores e assassinos, do que era tirado dos imigrantes italianos que lhes pediam hospedagem.

Algo muito parecido ao que ocorre na contemporaneidade, mas com contornos mais cruéis, já que os espoliados já não são os reis com suas mulheres e escravos, são homens e mulheres que buscam oportunidades de uma vida melhor, fugindo da pobreza, ou indo à busca de uma prometida liberdade, como afirmamos, esses contornos se intensificam quando Brie opta em seu texto por representar Polifemo não como um Ciclope, mas como um homem, isto é, sem uma estrutura sobrenatural, sem a semi-divindade da filiação com Poseidão, apenas um homem, terrível e cruel, com uma soberba maior que a do Ciclope, por, ao condenar outros seres humanos, abrir mão da própria humanidade.

Como já mencionado, a *Odisseia* e o seu herói, Ulisses, sobrevivem ao longo de vinte e oito séculos e, mesmo na contemporaneidade, ela é compreendida como uma obra simbólica da vida, das experiências, dos combates e do destino humano, um poema de aventura simples e realista (ROMILLY, 2001), que, em pleno século XXI serve aos propósitos de um dramaturgo que faz explodir o apelo dos sem memória e testemunho. O interessante é que ao prescrever sobre a “*Unidade de ação: Unidade histórica e*

*unidade poética*”, Aristóteles (1991) traz a informação de que Homero já havia feito um recorte no mito de Odisseu não poetando sobre todos os sucessos de sua vida:

48. Porém Homero, assim como se distingue em tudo o mais, também parece ter visto bem, fosse por arte ou por engenho natural, pois ao compor a *Odisseia*, não poetou todos os sucessos da vida de Ulisses, por exemplo, o ter sido ferido no Parnaso e o simular-se louco no momento em que se reuniu no exército. Porque, de haver acontecido uma dessas coisas, não se seguia necessária e verossimilmente que a outra houvesse de acontecer, mas compôs em torno de uma ação uma *Odisseia*, – uma, no sentido que damos a essa palavra, e de modo semelhante a *Ilíada* (p.255).

Da mesma forma age Brie (2013b), que se esforçou para inserir algo de todos os Cantos, mas deu um *zoom* naquilo que lhe interessava representar: a migração. O que é observável, por exemplo, desde a forma em que nomeia as cenas, assim como em seus conteúdos, como no que já foi aludido até aqui. Os sucessos ulissianos já selecionados por Homero serão usados por Brie como metáforas para representar o que vivem os migrantes, como os perigos de Caríbdis<sup>58</sup> e Cila<sup>59</sup>; agora o mar do golfo e o deserto do Texas, os lestrigões ou lestrígones<sup>60</sup>; agora os *minuteman* e os Lotófagos<sup>61</sup>, o *american dream*.

Em *A Poética da Relação*, Glissant (2011) advoga que os textos fundadores da comunidade ocidental – a *Bíblia*, as epopeias homéricas; a *Ilíada* e a *Odisseia*, a *Eneida* de Virgílio, as epopeias africanas – são textos de exílio, nenhum ouvido ocidental passa incólume, por exemplo, a palavra *êxodo*, palavra cara a nossa sociedade judaico-cristã que nomeia o livro bíblico que narra à saída, em exílio, dos judeus do Egito.

<sup>58</sup> Monstro mitológico que absorvia três vezes por dia uma grande quantidade de água do mar, arrastando para suas fauces tudo o que flutuava [...]. Depois, expelia a água que tinha absorvido. Quando Ulisses passou o estreito de Messina, da primeira vez escapou ao monstro; mas depois do naufrágio que se seguiu ao sacrilégio cometido contra os bois do sol, foi arrastado, sobre o mastro do navio naufragado, pela corrente de Caríbdis [...]. A um tiro de arco de Caríbdis, do outro lado do estreito, havia outro monstro à espreita dos navegantes: era Cila. (GRIMAL, 1993, p.74)

<sup>59</sup> Monstro marinho, emboscado no estreito de Messina (na costa Itálica): trata-se de uma mulher cujo corpo, na parte inferior, está rodeado de cães, seis animais ferozes que devoram tudo que lhe passa ao alcance. Quando o navio de Ulisses passou junto à gruta onde este monstro se encontrava emboscado, os cães saltaram e devoraram seis companheiros do herói. (GRIMAL, 1993, p.88)

<sup>60</sup> Seis dias depois de ter sido repellido por Éolo, o deus dos ventos, Ulisses aportou no país dos Lestrígones. Este povo era formado por gigantes antropófagos que devoravam os estrangeiros [...]. Estes [os lestrígones] acorreram ao porto e puseram-se a lançar enormes rochedos sobre os navios, que ficaram todos esmagados, excepto o que levava Ulisses, que conseguiu pôr-se em fuga. (GRIMAL, 1993, p.274)

<sup>61</sup> Os Lotófagos são um povo a cuja terra Ulisses acostou, depois de ter sido desviado da sua rota por um violento vento do Norte, que o levou até o Sul da ilha de Chipre. Acolheram hospitaleiramente o herói, e deram-lhe de comer um fruto que eles próprios consumiam: o fruto de lótus, que fazia perder a memória. Em breve os companheiros de Ulisses perderam o desejo de regressar a Ítaca, e Ulisses teve de os obrigar a retomar o mar. (GRIMAL, 1993, p.286)

Logo, a errância de uma massa de pessoas rumo a uma “terra prometida”, guardadas as devidas proporções e ressalvas, não é diferente da saída de um terço de bolivianos do país rumo a terras com promessa de prosperidade. É neste sentido, ancorados em Glissant (2011), que pensamos no exílio boliviano mais como um *nomadismo circular*, tendo por objetivo garantir a sobrevivência de um grupo, tal como fazem os homens migrantes representados em *La Odissea*.

Contudo, mesmo diferenciando-se de um *nomadismo em flecha*, que tem por objetivo a conquista e que guarda um desejo devastador de sedentarismo, percebemos naqueles que migram, com o objetivo de garantir a sobrevivência dos seus, também o desejo de ficar, de não mais retornar, ser anistiado e, com sorte, poder transladar toda a família que ficou para trás.

Podemos observar esse comportamento no filme documentário de 1994, *Balseros*<sup>62</sup>, ao retratar, ao longo de sete anos, a odisséia dos cubanos que, em 1994, com a permissão do regime, se lançaram ao mar em balsas improvisadas para chegar à costa de Miami nos E.U.A., ao longo de sete anos, o filme retrata muitas famílias destroçadas pela distância ou, quando juntas, pelo choque cultural de viver em um país no qual se trabalha dia e noite, mas aqueles que sobrevivem ao choque anseiam por receber autorização para trazer para dentro das fronteiras *yankees* seus parentes deixados para trás.

Aquilo que mais chama atenção é o fato de todos, dos que se adaptam aos que desejam retornar, viverem a dor da experiência do exílio. O enfrentamento de outra cultura, a impossibilidade de comunicação em seu idioma, a saudade de casa, a saudade daqueles que ficaram na travessia. Glissant (2011) afirma que nossas narrativas fundadoras são proféticas, justamente pelo fato do exílio continuar a se repetir quase que como uma prerrogativa do ser humano, nesse contexto, muitas vezes, os mares e os desertos desempenham os mesmos papéis, são as duras rotas pelas quais os errantes tentam chegar a uma espécie de Canaã.

Neste viés, César Brie metaforiza um dos proféticos textos fundadores, a *Odisseia*, e em sua *La Odissea* o mar do golfo e o deserto do Texas, principais rotas dos imigrantes ilegais latinos, são correlacionados com os terríveis monstros Mitológicos Caríbdis e Cila. Caríbdis, monstro que vivia no rochedo que, perto de Messina, se estende ao longo do estreito que separa a Itália da Sicília, agora é representado pelas

---

<sup>62</sup> Filme documentário disponível em [http://www.youtube.com/watch?v=3\\_2Zro1dbFM&hd=1](http://www.youtube.com/watch?v=3_2Zro1dbFM&hd=1)

águas do golfo da Guatemala, onde milhares morrem afogados na tentativa não de retorno, mas de exílio. Cila, monstro mitológico que ficava do lado oposto a Caríbdis, não deixando alternativa aos navegantes, é a fronteira no deserto, com cães e guardas que evitam a passagem dos ilegais, voltando o homem errante, o imigrante ilegal, a estar entre Cila e Caríbdis, isto é, em uma tradução cristã do ditado, entre a cruz e a espada.

Seguindo o diálogo com a fundadora e profética obra homérica para representar a situação contemporânea dos imigrantes ilegais, Brie correlaciona os lestrigões ou lestrígonos – povo mitológico semelhante aos gigantes, que devoram os hóspedes que chegam as suas terras por seus hábitos antropofágicos e responsáveis por afundar com pedras todas as embarcações da comitiva de Ulisses – aos *Minuteman*, os *Minuteman* acreditam ser defensores da pátria dos E.U.A., cidadãos comuns que se prestam ao vil papel de monitorar voluntariamente as fronteiras do país com o México, armados até os dentes, perseguem imigrantes ilegais que tentam atravessar a fronteira. Já na entrada desses imigrantes no “país dos sonhos”, um claro recado é dado: a vida não será fácil e as bênçãos e prosperidade que se espera podem nunca chegar, restando apenas a saudade de casa, e a nostalgia.

### 3.2 A TERRA DOS LOTÓFAGOS: ÊXODO RUMO AO *AMERICAN DREAM* E NOSTALGIA

Em *Não há fronteira que não se ultrapasse*<sup>63</sup>, Glissant ([2006] 2014), com um título que fala por si, após descrever uma cerca colocada para impedir a passagem de imigrantes ilegais, em sua escrita sempre poética, afirma que “cercas de arame farpado picadas por carnes humanas não são invencíveis” e é após vencer essas e outras barreiras que nós, latino-americanos, chegamos aos E.U.A. e, mesmo vindos de longe, fazemos a diferença e estabelecemos relações que, em geral, sempre acrescentam, conforme as palavras de Said (2003, p. 46): “A moderna cultura ocidental é, em larga medida, obra de exilados, emigrantes, refugiados”.

Para Levine (2009), há setores de trabalho nos E.U.A. que necessitam cada vez mais da mão de obra latina, entre eles, serviços de pedreiros, manutenção de jardins e edifícios, manejo e preparo de alimentos, caixas em supermercados, vendas no varejo, serviços de limpeza, para mencionar alguns, isto porque, segundo o autor:

A demanda de mão de obra para desempenhar estes trabalhos indesejáveis, e com remunerações baixas, cresceu marcadamente ao final do século XX ao mesmo tempo que chegaram as novas ondas de imigrantes, oriundos do México e outros países latino-americanos, mais que dispostos a realizá-los (p.196)<sup>64</sup>.

Logo, com base nesses dados, nos sentimos confortáveis em afirmar não apenas a necessidade da mão de obra latina como, também, que, sim, se empregam políticas para atrair essa população para realização de serviços indesejados pelos nativos, sendo a mais significativa delas o *american dream*.

O *american dream*, em português *sonho americano*, pode ser entendido como um conjunto de comportamentos e ideais difundidos pelos E.U.A. para um *modus vivendi* de plena felicidade, para o qual bastaria o esforço pessoal e a perseverança, isto é, a meritocracia, para ser bem sucedido. No entanto, o que incomoda nesse “bem sucedido” é que ele está, quase que única e exclusivamente, ligado ao acúmulo e à geração de capital econômico, uma lógica ligada, em muito, ao protestantismo, que, em

<sup>63</sup> Originalmente publicado em **01 de Outubro de 2006**. Disponível em: <<https://www.diplomatique.org.br/acervo.php?id=1962&tipo=acervo>>. Acesso em 26/02/2014

<sup>64</sup> La demanda de mano de obra para desempeñar estos trabajos no deseables, y con remuneraciones bajas, creció marcadamente a finales del siglo XX al mismo tiempo que llegaron las nuevas oleadas de inmigrantes, provenientes de México y otros países latinoamericanos, más que dispuestos a realizarlos.

geral, prega que as conquistas materiais seriam o reflexo das bênçãos divinas e o cumprimento da promessa de Deus. Em uma cultura WASP (branca, anglo-saxã e protestante), como a estadunidense, a casa, o carro, o número de empregados, o conforto material, refletiriam tais bênçãos.

Podemos ver a exemplificação de tal reflexão na voz da cantora Madonna, uma voz estadunidense, cantada num álbum de 2003, então considerado antipatriótico, *American Life* (Vida Americana), no qual, na faixa título, a cantora expõe o sonho americano:

Vida Americana  
 Eu vivo o Sonho Americano  
 Você é a melhor coisa que já vi  
 Você não é somente um sonho  
 [...]
   
 Eu tenho advogado e empresária  
 Uma agente e um cozinheiro  
 Três babás e uma assistente  
 Um motorista e um jatinho  
 Um treinador e um mordomo  
 E um guarda-costas ou cinco  
 Um jardineiro e uma estilista  
 Você acha que me sinto satisfeita?<sup>65</sup>

Na canção é exposto o *modus vivendi* difundido pelos estadunidenses e por seus projetos políticos, um modo de vida difundido no cinema, nos cliques musicais, nas canções e até mesmo nos discursos de presidentes estadunidenses, que nos chegam aos ouvidos como a solução para os nossos problemas, como uma fórmula para felicidade. Muitas vezes, tomamos esse país mais ao Norte – como se o Norte e o Sul realmente existissem – como um modelo a ser seguido, como um exemplo de potência, abraçamos ao imperialismo e desejamos ser igualmente imperialistas.

Caetano Veloso – leonino e criador de polêmicas como Madonna – irônica e imperativamente, cantou em *Língua* “sejamos imperialistas, cadê?/ Sejamos imperialistas/Vamos na velô da dicção/Choo choo de Carmem Miranda”. Parece-nos óbvia a ironia lançada por Caetano, ao pedir que fôssemos imperialistas, o poeta pede que sejamos menos permeáveis ao imperialismo *yankee*. A artista citada por Caetano, reconhecida pela velocidade na dicção, é a mesma que difundiu o Brasil na terra do *tio Sam*, e, ao retornar aos trópicos, precisou cantar que, não, não estava americanizada.

<sup>65</sup> Letra original e tradução disponíveis em: <<http://www.vagalume.com.br/madonna/american-life-traducao.html>>. Acesso em 20.02.14

De qual americanização Carmem foi acusada? Qual americanização a artista negou com humor e veemência? Justamente a americanização cantada por Madonna, a mesma artista que quando jovem recebeu o epíteto de *material girl*, após cantar ser materialista porque o mundo também o era. Quase duas décadas após parodiar elogiosamente o número *diamonds are a girl's best friend* (diamantes são os melhores amigos de uma garota), de Marilyn Monroe, no filme *Gentlemen Prefer Blondes* (no Brasil, *Os Homens Preferem as Loiras*), a madura rainha do pop resolve criticar a invasão dos E.U.A. ao Iraque, invasão, para a maioria dos especialistas, motivada pelas reservas de petróleo desta nação árabe, que colaborariam para a manutenção, sem problemas, do *american way of life*, o modo de vida americano, para o qual ter babas, jardineiros, seguranças e muitos bens materiais nunca é o suficiente, como ironicamente indaga Madonna na canção: “você acha que me sinto satisfeita?”.

Para Figueiredo (2010), foi imposta de fora a crença na impossibilidade de crescimento e progresso da América Latina, logo, como não desejaríamos viver o sonho americano? O sonho de liberdade e possibilidade de sucesso, viver em um país empreendedor, no qual de garagens nascem estrelas do rock e donos de multinacionais, contudo, alerta Figueiredo, os latinos que vivem nos E.U.A. são inferiorizados e condenados a desempenhar o papel do Outro das classes dominantes (2010, p.46). Formamos a massa laboral de atividades laborativas desprezadas pelos estadunidenses, segundo Levine (2009):

[...] os mexicanos e outros latinos costumam se encontrar concentrados em algumas áreas: certos ramos específicos da manufatura rápida, mais do que a pesada; serviços de limpeza e manutenção de edifícios e jardins; manejo e preparação de alimentos; caixas em supermercados e no varejo; trabalhos especializados de construção civil, etc., para mencionar alguns. Os dados por indústria revelam que alguns setores dependem cada vez mais da mão de obra latina (p.194)<sup>66</sup>.

E ainda:

---

<sup>66</sup> [...] los mexicanos y otros latinos suelen encontrarse concentrados en unos cuantos rubros: ciertas ramas específicas de la manufatura ligera, más que de la pesada; servicios de limpieza y mantenimiento de edificios y jardines; manejo y preparación de alimentos; cajeros en tiendas de auto servicio y ventas de menudeo; trabajos especializados de albañilería, etc., para mencionar algunos. Los datos por industria revelan que algunos sectores dependen cada vez más de la mano de obra latina.

Em geral, mexicanos e outros e outros são recrutados ativamente para preencher postos nas empacotadoras de carne, processadoras de frango, ou fábricas de tapetes, que os moradores locais desdenham. Para consolidar um nicho de mercado deste tipo, parece que só se necessita uma afluência de imigrantes latinos e trabalhos que quase ninguém mais quer desempenhar ou salários que outros não aceitariam (p.196)<sup>67</sup>.

Logo, o *american dream*, a terra da liberdade, transformam-se na metáfora e na intertextualidade propostas por Brie, na Terra dos Lotófagos. Na *Odisseia* homérica, ao aportar na ilha dos lotófagos, alguns dos homens de Ulisses comem do fruto de lótus entrando numa espécie de transe, no qual pensam estar de volta aos seus lares, após retornarem heróis e com os espólios da guerra, contudo, na realidade, o efeito nefasto da droga pretende que eles não saiam do lugar, permanecendo eternamente em transe e presos à ilha e ao consumo do lótus. Brie associa o fruto dos lotófagos às promessas do *american dream* e do *american way of life*, uma promessa que leva a um transe do qual muitos não escapam, como não escapou o mulato Rafael do documentário *Balseros*, vejamos como canta o *american dream* a cantora cubana Lucrecia, na canção *Un carro, una casa, una buena mujer*, composta para o documentário:

Un carro, una casa, una buena mujer  
soñaba en La Habana  
el mulato Rafael.  
Es el cuento de gente como nosotros  
que luchan por conseguir nada más que tres deseos.  
[...]  
Un carro, una casa, una buena mujer.  
Un carro pa pasear, una casa donde estar  
y una mujer que me cuide y quiera  
aunque sea a su manera.<sup>68</sup>

De um lugar distinto, em um idioma distinto, uma voz distinta canta quase o mesmo que Madonna, o sonho pela obtenção do material. Referenciando, mais uma vez, o documentário – que acompanha sete anos da vida de imigrantes cubanos nos Estados Unidos após Fidel permitir a tentativa de exílio em balsas improvisadas em 1994 – percebemos como alguns dos emigrantes mudaram drasticamente, nem sempre para melhor, no caso de Rafael percebemos não apenas o ganho enorme de peso, mas a perda e o distanciamento da família em Cuba e a querela que passou a viver o cubano com

<sup>67</sup> A menudo, mexicanos y otros son reclutados activamente para llenar puestos en las empacadoras de carne, procesadoras de pollos, o fábricas de alfombras, que los residentes locales desdeñan. Para consolidar un nicho de mercado de este tipo, parece que sólo se necesita una afluencia de inmigrantes latinos y trabajos que casi nadie más quiere desempeñar o salarios que otros no aceptarían.

<sup>68</sup> Letra integral disponível em: < <http://artists.letsingit.com/lucrecia-lyrics-un-carro-una-casa-una-buena-mujer-5fkmmh1#axzz2uxeoyBR9>>. Acesso em 04.03.14

uma hipoteca imobiliária. “Uma casa, um carro e uma boa mulher”, ainda são os maiores atrativos do modo de vida americano, claro que uma grande casa e um grande carro. Pesquisas estimam que se toda população mundial vivesse e consumisse ao ritmo dos E. U. A. seriam necessários, no mínimo, quatro planetas Terra e, obviamente, como só temos um, os estadunidenses consomem a sua parte e a do resto das nações também.

Não podemos deixar de mencionar o caso idiossincrático da emigração na relação Cuba – E.U.A., já que o país capitalista anistia automaticamente qualquer emigrante ilegal que chegue ao país, por terra, água ou ar, podendo o emigrante ser reconhecido como cidadão após alguns anos, uma clara política de tentativa de esvaziar a ilha socialista. Em uma clara referência aos milhares de emigrantes ilegais cubanos que conseguem aportar na costa de Miami ou nela são capturados, tal política é chamada de “pés-secos, pés-molhados” e metáforiza bem o que ocorre, caso o emigrante seja capturado em terra – pés-secos – é anistiado, e caso seja capturado no mar, mesmo que a poucos metros da costa – pés-molhados – é deportado de volta à ilha. Não há uma política igual para as outras nações.

Se os estadunidenses consomem não apenas a sua parte dos recursos globais, mas também a parte de outras nações, sobretudo as menos desenvolvidas, para onde vai essa população prejudicada direta e indiretamente? Como nos diz Torres (2001), em uma espécie de “efeito bumerangue” ou “revanche da história”, parte dessa população migra rumo ao *american dream*, em uma espécie de retomada do que lhe foi tirado, não coincidentemente o maior número de latinos vivendo nos E.U.A., mais de 60% segundo Levine (2009), são mexicanos ou de origem mexicana, país fronteiriço e que teve parte do seu território anexado pelo vizinho. Infelizmente, o que disse Profiro Díaz: "Pobre México. Tão longe de Deus e tão perto dos Estados Unidos" é uma realidade.

Ainda pelos dados de Levine (2009), os mexicanos possuem, em geral, os piores índices sociais entre os que vivem nos E.U.A. e uma das menores qualificações profissionais entre aqueles que ingressam no país, o que para a autora se explica, em muito, pela forma como a educação é tratada no país:

A alta porcentagem de mexicanos que não concluíram o *high school*, ou seu equivalente que seria a preparatória [no Brasil, equivalente ao ensino médio], explica-se em boa parte porque no México a educação obrigatória é apenas até terminar o secundário. Inclusive há muitíssimos povoados ou interiores que não contam com escolas além da primária. Refletindo a realidade do país, as estatísticas oficiais mexicanas medem a PEA [População Economicamente Ativa] a partir dos catorze anos. Ao concluir o ensino secundário, muitas famílias consideram que seus filhos chegaram ao final de sua vida escolar e que estão prontos para trabalhar (p.209, 210)<sup>69</sup>.

A autora informa que, entre a população latina, os melhores dados estão entre os sul-americanos, sobretudo qualificação e escolaridade. Para uma realidade brasileira como a nossa, os dados mexicanos se tornam ainda mais tristes, já que no Brasil, mesmo com todos os problemas de nossa educação pública, a educação básica, pública e gratuita, vai até o ensino médio – a *high school* dos estadunidenses –, ao passo que vivemos políticas públicas para sua universalização.

No que toca a Bolívia, no estudo qualitativo de Ávila (2012), vemos a importância que é dada a educação, mesmo com o reconhecimento de que, infelizmente, ainda que altamente escolarizados, as oportunidades profissionais e de ascensão social são pequenas, há também pensamentos como o de um informante anônimo, que diz: “trabajando toda la vida en los EEUU puede que tenga 100 mil dólares. Ahora, ¿de qué me servirían esos 100 mil dólares si nunca voy a estudiar. Es otra vida” (p.284), demonstrando que parte da juventude latino-americana já não pensa apenas no dinheiro e no conforto material que este proporciona, mas deseja também a oportunidade de estudar, de obter um enriquecimento imaterial que os E.U.A. pode, mas não deseja proporcionar.

Em *La Odisea*, o quadro 6, *Lotófagos*, é extremamente curto e metafórico, como em um transe, em uma embriaguez causada pelo lótus:

---

<sup>69</sup> El alto porcentaje de mexicanos que no han concluido el *high school*, o su equivalente que sería la preparatoria, se explica en buena medida porque en México la educación obligatoria es solamente hasta terminar la secundaria. Inclusive hay muchísimos pueblos o ranchos que no cuentan con escuelas más allá de la primaria. Reflejando la realidad del país, las estadísticas oficiales mexicanas miden la pea a partir de los catorce años. Al concluir la secundaria, muchas familias consideran que sus hijos han llegado al final de su vida escolar y que están listos para trabajar.

*Aparece sua mãe. Fala-lhe sem voz e lhe serve café. Desaparece. O homem levanta e cai repetidamente.*

**Homem:** Tropeças, te levantas, tremendo de frio segues o rastro da camionete. Aparece o sol e tu o abençoas, em apenas meia hora já não tens mais força. Com os pés abertos em chagas, sentas, dormes, sonhas que chegastes. Por isso te encontram com um sorriso.

*De um lado uma mulher roda na poeira. Se apoia em seu peito, o acaricia* (BRIE, 2013b, p.64)<sup>70</sup>.

Chegar é o sonho, que mesmo após passar pela a dor e pelo sofrimento coloca um sorriso abobalhado e incoerente na face. O curto quatro 6 introduz o extenso e elucidativo quatro 7, *El destino de los emigrantes*, no qual, pela voz de Ulisses, descobrimos que para Brie o *sonho americano* significa, para além do progresso: pesadelo.

**Ulisses:** Acabou? Acabou?/Cumprimentam. **Nesta orla finalmente acaba nosso pesadelo? Quando este se acaba, um novo começa. Sonho americano. Chamam-no progresso.** *Arrumam as suas roupas.* Esta é uma terra de pessoas frias que não confiam em ninguém. Sempre têm pressa, passam a jornada [de trabalho] cada um na sua. E o teu qual é?/ *Ficam de cócoras e esperam* (Grifo nosso. BRIE, 2013b, p. 65)<sup>71</sup>.

Neste viés, ratifica a sua ideia da *lotofagia* do discurso propagado pelo *sonho americano* para nos atrair e com nossa mão de obra enriquecer o seu território, enquanto mina o nosso, assim, Brie opera uma denúncia social através de seu texto dramático, dialogando com os teóricos aqui trazidos e por ele também lidos – como Ávila (2006) – e leva para seu texto e para o palco o sofrimento e as angústias que vivem os milhares de emigrantes que atravessam ilegalmente as fronteiras dos E.U.A., convencidos pelo discurso de que qualquer estrangeiro poderá encontrar a fama, o dinheiro e o sucesso – o carro, a casa e a boa mulher – quando, na verdade, em geral, o emigrante latino exercerá as funções desprezadas pelos nativos e será inferiorizado e condenado a desempenhar o papel do Outro das classes dominantes, como segue denunciando Brie no quadro 7: *El destino de los emigrantes*:

<sup>70</sup> *Aparece su madre. Le habla sin voz y le sirve café. Desaparece. El hombre se alza y cae repetidamente.*

**Hombre:** Tropiezas, te alzas, temblando de frío sigues la huella de la camioneta. Aparece el sol y tú lo bendices, luego de media hora ya no puedes más. Los pies hechos llagas, te sientas, te duermes, sueñas que llegaste. Por eso te encuentran con una sonrisa. *De un costado una mujer rueda en el polvo. Se apoya en su pecho, lo acaricia.*

<sup>71</sup> **Ulises:** ¿Se acaba? ¿Se acaba? *Saludan.* ¿En esta orilla finalmente acaba nuestra pesadilla? Cuando esta se acaba, una nueva empieza. Sueño americano. Lo llaman progreso. *Se arreglan la ropa.* Esta es una tierra de personas frías que en nadie confían. Siempre tienen prisa, pasan la jornada cada uno en lo suyo. ¿Y lo tuyo qué es? *Se acucillan y esperan.*

O teu é viver escondido sempre, trabalhando duro por dinheiro. Aprender inglês. **Todos:** *Yes sir, I can do.* **Ulisses:** Fazer os trabalhos que os demais gringos não querem fazer. *Leem uma carta.* Peões na construção civil, colhedor de tomates, lavrar a terra, recolher o lixo, fundir o aço. Descer às minas para tirar carvão, o amianto e o estanho. O mesmo que fazias lá na Bolívia, mas é outro o trato (2013b, p.66).<sup>72</sup>

Dito isto, vemos como o *american dream*, que se infiltra nos sonhos da população bombardeada com os anúncios de *hamburguers*, enlatados e estilo de vida estadunidense, opera mudanças no *modus vivendi* da população latino-americana. Através do cinema, por exemplo, Carmen Miranda, Arnold Schwarzenegger, dentre outros astros emigrantes, voluntaria ou involuntariamente, são tomados como exemplos de como é possível dar certo, alcançar a fama e a fortuna, na dita terra da liberdade. Realidade que não é a mesma vivida por muitos que emigram legalmente e, sobretudo, por aqueles que emigram ilegalmente.

Cabe-nos lembrar, no entanto, que muitos daqueles que hoje atravessam as fronteiras ilegalmente já foram os donos da terra, que desde sempre incomodaram os E.U.A., que viram como problema na ocasião não a anexação de parte do território mexicano, mas a incorporação dos índios e dos mestiços – como já aludimos –, para Torres (2001), por conta desta anexação, o que há hoje é um “efeito bumerangue” ou “revanche da história” no fato da emigração massiva de uma população latina rumo aos E.U.A.

Segundo Levine (2009), 75% da população latina nos E.U.A. está localizada em apenas sete estados, os do sudoeste. Encontramos em Torres (2001) a seguinte remissão histórica:

O que hoje se denomina sudoeste dos EUA foi, originalmente, território colonizado pelos espanhóis, tendo se tornado México depois da independência, em 1821. Em 1846, os EUA, com sua ideologia expansionista, “inventaram” uma guerra com o México [...], conquistando o território noroeste mexicano. Em 1948, ano em que foi assinado o controverso tratado de Guadalupe-Hidalgo, esse território tornou-se, da noite para o dia, “americano”, e hoje corresponde aos seguintes estados do sudoeste dos EUA: Novo México, Arizona, Califórnia, Nevada, Utah, metade do Colorado e a parte do Texas ainda não pertencente aos EUA antes da guerra com o México (p.20).

---

<sup>72</sup> Lo tuyo es vivir escondido siempre, trabajando duro por buena moneda. Aprender inglés. **Todos:** *Yes sir, I can do.* **Ulises:** Hacer los trabajos que los demás gringos no quieren hacer. *Leen una carta.* Peones de albañil, recoger tomates, trabajar la tierra, juntar la basura, colar el acero en las fundiciones. Bajar a las minas sacando carbón, o asbesto o estaño. Lo mismo que hacías allá en tu Bolivia, pero es otro el trato.

Como se pode observar, os sete estados são justamente os que foram anexados pelos E.U.A., após uma guerra “inventada”, recurso que, segundo críticos, já foi utilizado outras vezes, como na já mencionada invasão ao Iraque, também por razões expansionistas. Torres (2001) cita ainda a chancela dada pelos E.U.A. a Cuba e a alguns países do Caribe, após conquistadas suas independências da Espanha, na tentativa de eliminar a influência europeia e de se estabelecer como líder e salvador do continente.

Contudo, voltando à anexação do território mexicano, a autora defende que tais dados históricos problematizam os latinos como minoria. Junto aos dados aqui já aludidos, mais atualizados, percebemos que, sim, os latinos são, na verdade, minoritarizados, isto é, tratados como minoria, quando já correspondem a um grande número da população e um número de extrema relevância para o país que os minoritariza.

Em 2001, Torres já apontava que a presença dos “chamados hispânicos” se tornaria ainda mais marcante no século XXI, tendo a “latinização” ou “hispanização” – termos utilizados pela autora – já demonstrado sua força no século XX, com a vitória da dupla de presidenciáveis Bill Clinton / Al Gore, em 1996, atribuída, em grande parte, graças ao voto de 3,5 milhões de latinos. Em dados mais recentes, presentes em Levine (2009, p.181)<sup>73</sup>:

Atualmente, os aproximadamente 47 milhões de latinos representam algo em torno de 15% da população total. Segundo projeções do Census Bureau<sup>74</sup>, os latinos constituirão 30% da população em meados deste século, isto é, 133 milhões de um total de 439 milhões.

Logo, se colocarmos na balança os afro-americanos e outros grupos étnicos não-brancos, como os latinos, como chamá-los “minorias”, se mesmo presidentes se elegem com os seus votos? Em *La Odissea*, Brie dramatiza a busca do homem latino-americano pelo *american dream* e, ao fazê-lo, explora a nossa relação social, artística e mesmo teórica com o centro representado pelos E.U.A., estando o seu fazer teatral em consonância com o que diz Deleuze (2010): “a função política do teatro – e da arte em geral - é contribuir para a constituição de uma consciência de minoria” (p.17).

---

<sup>73</sup> Actualmente, los aproximadamente 47 millones de latinos representan alrededor del 15% de la población total. Según proyecciones del Census Bureau, los latinos constituirán el 30% de la población para mediados de este siglo, es decir unos 133 millones de un total de 439 millones.

<sup>74</sup> Agência governamental responsável pelo Censo nos Estados Unidos.

Em *Crítica Cult* (2007), Eneida Maria de Souza nos traz como, através da retomada de outro mito grego, Perceu e a Medusa, Ítalo Calvino encontra uma alegoria para a relação do poeta com o mundo. Assim como o herói voa com suas sandálias aladas e vê a imagem da Górgona refletida no escudo de bronze, também o poeta tem com o mundo um olhar enviesado e indireto. A mediação exercida pelo escudo de bronze exemplifica a relação triangular exigida pela construção de saberes ficcionais e teóricos.

Com uma dramaturgia realizada na América Latina, o dramaturgo nos faz refletir sobre os lugares que ocupamos e sobre os que desejamos ocupar. Justamente, no quadro intitulado “México” – 2º quadro da décima cena do primeiro ato, *El viaje de Ulises* –, país que teve parte de seu território tomado e, hoje, vê seu povo atravessar as fronteiras para ser minoritarizado em território que já lhe pertenceu, Brie explicita essa relação:

**Ulisses:** No sul do México vi una procissão. Sul americanos, centro americanos. A cada día cruzavam aos milhares a fronteira indo rumo ao norte, aos Estados Unidos./Vamos às Kombis buscando una passagem, e os conductores nos toman dinheiro para não nos entregar à policía. [...] Nos amenazaron: “Lembrem-se, merdas, que não é seu país” (2013b, p.58)<sup>75</sup>.

Retomando Deleuze (2010), o autor elucida que “esse teatro crítico é um teatro constituinte, a Crítica é uma constituição. O homem de teatro não é mais autor, ator ou encenador. É um operador.” (p.29). Logo, não obstante Brie ser autor, ator e encenador – tudo ao mesmo tempo – ele é um operacionalizador que busca, como na operação cirúrgica tomada por Deleuze como metáfora, amputar um *modus vivendi* que, em geral, tem prejudicado a América Latina e faz isso ao, como autor-rapsodo, costurar ao seus textos temáticas necessárias.

Ainda segundo Deleuze (2010), passado e futuro não interessam tanto, isto é, o ponto de partida e o de chegada não é o mais importante, pois, enquanto o passado e o futuro são *histórias*, há uma potência no meio, onde sempre reside a maior velocidade. *La Odiseia* é este meio, parte da denúncia de um exílio coletivo, público, reverbera em aclamação da crítica internacional e difamação da local e ainda não sabemos em que

---

<sup>75</sup> **Ulises:** En el sur de México/ vi una procesión./ Sudamericanos, centroamericanos. Cada día cruzaban/ de a mil la frontera/ yéndose hacia el norte,/ a Estados Unidos./ Vamos a las combis/ buscando un pasaje,/ y los conductores nos sacan dinero/ para no entregarnos a la policía. [...] Nos amenazaron: “Acuérdense mierdas/ que no es su país”

mais frutificará, mas em seu texto, enquanto meio, a reflexão sobre a América Latina, o *american dream* e o êxodo rumo a ele – repleto de mares, desertos, mortes e sofrimentos – cresce.

Cabe-nos reafirmar que o sonho americano representa, sobretudo, o desejo de ter um grande poder de consumo, habitar uma casa muito maior do que uma família realmente necessitaria, família na qual cada um possa ter e dirigir o seu próprio carro utilitário. Foi emblemática, por exemplo, a fala do presidente George W. Bush após os acontecimentos do 11/09, na qual, após o choque em que o país mergulhou, o governante sugeriu a população que fizesse compras, não sugeriu luto ou reflexão, mas compras. Naquele momento, para manutenção do *modus vivendi* em que opera o país, a manutenção da máquina econômica não poderia parar.

Ao cotejar as principais características do herói clássico na epopeia com o homem moderno Staiger (1977, p.53) nos traz que: “O homem moderno é cidadão, membro de uma igreja, de uma nação [...]. Um herói homérico não conhece nada semelhante. Vive e atua por conta própria. Sua pequena terra – em nossos conceitos um latifúndio – pode alimentá-lo.” Em *La Odisea* o dramaturgo se utiliza de Ulisses, um herói clássico por excelência, para subverter a lógica que parte do centro para as margens.

Sem terra, sem perspectiva de emprego e renda, mas ainda membro de uma família que precisa sustentar, o homem latino-americano, personagem de Brie, emigra aos E.U.A., o Norte imperial e neo-colonial, em busca do sonho americano ou da simples sobrevivência. Um dos pressupostos da globalização neo-liberal é a dissolução metafórica das fronteiras, contudo, das fronteiras fora do império, para que este possa exercer o seu questionável “direito de conquista”, enquanto constrói muros reais, com cercas picadas de carnes humanas, para impedir a entrada de imigrantes em seu país, muros que são ilegalmente atravessados por aqueles que buscam sobreviver.

Sobre a política imperialista estadunidense, após 11 de Setembro de 2001, tornou-se viral uma *Carta aberta ao Presidente G.W. Bush*<sup>76</sup>, atribuída ao vencedor do prêmio Nobel de Literatura, Gabriel García Márquez. Na carta, o remetente pergunta ao presidente estadunidense qual a sensação de sofrer um ataque dentro de casa, ao passo que rememora as questionáveis ações militares dos E.U.A. no resto do mundo, em casos

---

<sup>76</sup> A carta pode ser lida na íntegra em: <<http://www.voltairenet.org/article158188.html>>. Acesso em 26/07/2014. Assim como em diversos outros endereços eletrônicos se pesquisada no google. Fato relevante é que ela segue, também, sendo difundida por correio eletrônico, talvez devido a recente morte do literata.

como, por exemplo, o de 6 de agosto de 1945 com o lançamento da bomba atômica em Hiroshima, na 2ª Grande Guerra.

Contudo, atribuída a um dos maiores expoentes da América Latina, o ponto alto da carta é o questionamento quanto às intervenções dos estadunidenses na América Latina, como o 11 de setembro de 1973 no Chile – que então completava 28 anos – no qual, em um controverso suicídio, morre o presidente do país, Salvador Allende, enquanto a república sofre um golpe militar, cujo financiamento é atribuído aos E.U.A., na carta o remetente pergunta ainda: “Sabias que entre 1824 e 1994 teu país conduziu 73 invasões a países da América Latina? As vítimas foram Porto Rico, México, Nicarágua, Panamá, Haiti, Colômbia, Cuba, Honduras, República Dominicana, Ilhas Virgens, El Salvador, Guatemala e Granada”<sup>77</sup>. Destacando, assim, a política externa intervencionista dos E.U.A. na América Latina. Fato é que, mesmo sendo a carta viral e lida ainda hoje, passados mais de dez anos, pouco após tomar conhecimento de sua existência, Gabo negou ser ela de sua autoria, voltando ela a viralizar após a sua morte recente.

No centro da América do Sul, segundo relatório do Índice de Desenvolvimento Humano (IDH)<sup>78</sup>, publicado em 2014, a Bolívia ocupa a 113ª posição no *ranking*, estando entre os países de desenvolvimento humano médio. Na amostragem por região, dos países que figuram na lista, está atrás de todos os seus vizinhos da América do Sul: Chile (41º lugar), Argentina (49º), Uruguai (50º), Trinidad e Tobago (64º), Venezuela (67º), Brasil (79º), Peru (82º), Equador (98º), Colômbia (98º) e Paraguai (111º). 60% de sua população, estimada em pouco mais de 10 milhões de habitantes, é considerada pobre.

Os E.U.A., junto com Argentina, Espanha, Chile e Brasil, são o principal destino de imigrantes bolivianos, segundo dados do último Censo de 2012, realizado pelo *Instituto Nacional de Estadística*. No documento de divulgação das análises dos dados levantados pelo Censo – *BOLIVIA: características de población y vivienda Censo Nacional de Población y Vivienda 2012* –, 11% das casas do país possuem ao menos um membro que emigrou para o estrangeiro (2012, p.24)<sup>79</sup>, para o levantamento das migrações, apenas as casas particulares com algum ocupante são consideradas.

---

<sup>77</sup> ¿Sabías que entre 1824 y 1994 tu país llevó a cabo 73 invasiones a países de América Latina? Las víctimas fueron Puerto Rico, México, Nicaragua, Panamá, Haití, Colombia, Cuba, Honduras, República Dominicana, Islas Vírgenes, El Salvador, Guatemala y Granada.

<sup>78</sup> Disponível em: < <http://hdr.undp.org/en/data/trends>>. Acesso em 26/07/2014.

<sup>79</sup> Disponível em: < <http://www.ine.gob.bo:8081/censo2012/PDF/resultadosCPV2012.pdf>>. Acesso em 26/07/2014.

Essa metodologia, obviamente, exclui as milhares de casas desocupadas, muitas das quais, conquistas de emigrantes bolivianos nos E.U.A. que as usam para passar as férias, movimentando, com suas construções suntuosas, a economia local, gerando emprego e renda, Ávila identifica a casa como o tema mais importante na mudança econômica proporcionada pela remessa de dinheiro dos emigrantes (2012, p.276). Ainda que os dados oficiais sejam bem inferiores aos 33,3% do que se acredita ser o contingente emigrante, o que corresponderia a 1/3 da população do país; contudo, 11% de casas com algum membro no exterior nos dados oficiais é um dado significativo.

Em entrevistas, Brie diz que sempre achou a Bolívia parecida com Ítaca. Contudo, como já abordado, o seu Ulisses é a representação dos 3 milhões de emigrantes, que, segundo estimativas não oficiais, deixaram o país, somados aos que seguem deixando, não em busca de aventuras, mas de oportunidades. Ulisses é um nome, que, tanto em espanhol quanto em português, e mesmo no inglês, já nos chega aos ouvidos no plural, contendo dentro do texto dramático de *La Odisea* as múltiplas identidades e os anseios de um povo que está no ocidente, sem; contudo, pertencer a ele.

As interlocuções com a Antiguidade Clássica para promoção de ideais políticas e exposição de conflitos, como proposto por Brie, estão longe de ser novidade para a teoria dramática, temos como exemplos de fôlego duas peças de Tadeuzs Kantor *O retorno de Ulisses* (1944), encenada durante a ocupação da Polônia pela Alemanha nazista; *Não Voltarei Jamais* (1988), que revisita o espetáculo de 1944, e de Bertolt Brecht *A Antígona de Sófocles* (1948), montada logo após o término da segunda Guerra Mundial.

Em *La Odisea*, Brie expõe a atual situação das migrações dos latino-americanos para os E.U.A., no entanto, essa preocupação é perpassada, ou diríamos, ratificada, pela preocupação e sensação compartilhada por distintos povos, em distintas situações, dentre elas situações também de guerra, todas de grande cunho sociológico:

**Escrava 2:** Os outros Ulisses de onde vieram? Palestina, Iran, Uganda, Uruguai, Paraguai, Bolívia, Índia, Paquistão. [...] **Atena:** Cada um em seu lugar: latinos, chicanos, negros, bolivianos, tameses, afegãos, não ousem se mover. Recebam miséria, a guerra, o tormento. Como quem recebe a chuva

no inverno. O céu é imenso e a terra estreita. Ninguém se mova. Não sobra lugar (BRIÉ, 2013b, p.20-23)<sup>80</sup>.

Como visto, importa a questão da terra, estreita em relação ao céu imenso, mas estreita por razões econômicas, não geográficas. Imensidão de terras existe; no entanto, a terra tem donos que não estão dispostos a dividir. O leitor/a plateia lê/ouve “de onde vêm os outros Ulisses?” e reflete do por que “cada em seu lugar”, “não ousem se mover”, frases que atuam de forma irônica, na verdade, incitando o movimento e a mudança.

O fazer teatral de Brie em *La Odisea*, neste sentido, se aproxima bastante do de Brecht, como já aludido. Com um teatro político, por vezes pedagógico, e com traços do *teatro épico*, como, por exemplo, a narração de fatos passados, o enredo discutido pelas personagens, o caráter crítico, foi Brecht, assim como o faz Brie, um dos primeiros dramaturgos a preferir a representação do herói em troca da representação do coletivo:

Erigido pela produção capitalista ou assumido pela classe trabalhadora. Não se pode mais entender os acontecimentos decisivos de nossa época do ponto de vista das personalidades individuais e tais acontecimentos não podem mais ser influenciados por personalidades individuais (BRECHT *apud* PAVIS, 2011, p. 194).

Em *La Odisea* podemos ver a opção pelo coletivo na personagem de Ulisses, que representa uma identidade coletiva, a personagem não é mais o senhor de Ítaca errando pelo mundo em busca de regresso, mas a representação de qualquer emigrante, podendo ser oriundo da “Palestina, Iran, Uganda, Uruguai, Paraguai, Bolívia, Índia, Paquistão”, mas sendo também, e sobretudo, o homem latino nos E.U.A.

O diálogo com Brecht, de um coletivo “erigido pela produção capitalista ou assumido pela classe trabalhadora”, não poderia ser mais oportuno, afinal, é em nome do capital prometido pelo *american dream* que o império atrai aos milhares de emigrantes latino-americanos, que ao desembarcarem ilegalmente no país passam a compor a massa que trabalha nas funções que os que têm cidadania não querem trabalhar.

---

<sup>80</sup> ESCLAVA 2: Los otros Ulises ¿de dónde vinieron? Palestina, Irán, Uganda, Uruguay Paraguay, Bolivia, India, Pakistán. [...] ATENEA: Cada uno en su sitio: latinos, chicanos, negros, bolivianos, tamiles, afganos, no osen moverse. Reciban miseria, la guerra, el tormento como quien recibe la lluvia en invierno. El cielo es inmenso y la tierra estrecha. Ninguno se mueva. No queda lugar. (BRIÉ, 2009, p. 19-20)

O próprio nome *Ulises* não pertence apenas à personagem protagonista, mas também a outras personagens trazidas à cena pelo texto, como se pode verificar nos excertos trazidos do texto dramático. Brie utiliza Ulisses para perguntar e expor “quais são nossos naufrágios, paixões, monstros? O que abandonamos? Onde se esconde a nossa Ítaca? Digam eu, eu, para dizer nós. Digamos nós para dizer vocês” (2007b, p.3,4)<sup>81</sup>, o que explicita sua intenção de coletivizar Odisseu.

Para findar o primeiro ato da peça, fechá-lo e demonstrar qual *El destino de los emigrantes* – quadro 7 – Brie explora ao máximo a nostalgia vivida pelos emigrantes na busca pelo *american dream*. Em um outro jogo de palavras com o nome *ninguém*, afirma que os emigrantes passam a ser um outro alguém após receberem o visto de permanência e viveram, agora, uma nostalgia dupla, pela terra natal e pela terra estrangeira:

Talvez algum dia te tornes uma pessoa, te outorguem o visto, e tenhas de novo o nome perdido há muitos anos em cima de um trem, quando Antífates, rugindo e ofegando te arrastou até aqui. Te chamavas Ninguém, agora es Ulisses. Ulisses Mamani, Ulisses Morales. Cada mês envias dinheiro a teu povoado. Teus filhos estudam com esse dinheiro mas não os vês. [...] Onde ficastes? Aqui ou lá? É verdade que tens um nome novo? Tua casa, tua terra, as pode nomear? Quando estas aqui queres regressar, e quando te vais, sentes saudade.”Agora estou bem”, Dizes a todos. Mas por que choras se agora estas bem? (2013b, p.66-67)<sup>82</sup>.

Ao questionamento feito pelo texto – “aqui OU lá” –, podemos responder “aqui E lá”, pois vivemos um momento de compartilhamento tal em que já não somos obrigados a escolher, estabelecendo o exílio, assim, identidades risomáticas. Mais uma vez, podemos observar também a pluralização/coletivização e politização de Ulisses pelo dramaturgo ao lhe dar os sobrenomes *Mamani* e *Morales*, que, assim como *Quispe* e *Choque*, representam tanto nomes indígenas comuns, como célebres e de grande atuação política. Sendo *Mamani*, por exemplo, o sobrenome de um dos maiores pintores bolivianos, Roberto Mamani Mamani, pintor autodidata que se declara de nascimento

---

<sup>81</sup> “¿Cuáles son nuestros naufragios, pasiones, monstruos? ¿Qué abandonamos? ¿Dónde se esconde nuestra Ítaca? Digan yo, yo, para decir nosotros. Digamos nosotros para decir ustedes.”

<sup>82</sup> Tal vez algún día te vuelvas persona, te ortoguen la visa, y tengas de nuevo el nombre perdido hace muchos años encima de un tren, cuando Antífates, rugiendo y jadeando te arrastó hasta aquí. Nadie te llamabas, ahora eres Ulises. Ulises Mamani, Ulises Morales. Cada mes envías dinero a tu pueblo. Tus hijos estudian con ese dinero pero no lo ves. [...] ¿Dónde te quedaste? ¿Aquí o allá? ¿Es verdad que tienes un nombre de nuevo?/ Tu casa, tu tierra, ¿las puedes nombrar? Cuando estás aquí quieres regresar, y cuando te vas, añoras volver. “Ahora estoy bien”, les dices a todos. ¿Pero por qué lloras/ si ahora estás bien?

*quéchua* e de sangue aymara, nações indígenas andinas, e leva através de sua arte a cultura andina ao mundo. E *Morales*, por exemplo, o sobrenome do Presidente Evo Morales cuja figura é fulcral nos eventos ocorridos em Sucre e que gerou o filme documentário *Humillados y Ofendidos* (2008), gerando também o dia nacional de combate ao racismo na Bolívia.

### 3.3 “PENELOPEIA” E TELEMAQUIA: ÊXODO E *AMERICAN DREAM* NOS QUE PERMANECEM

Pode-se observar no excerto da peça anteriormente aludido – rodapé 79, p.94 – a relação de envio de remessas daqueles que estão em solo estadunidenses para os familiares que ficam na Bolívia. O retrato dessa realidade, exposto no texto por Brie, é axial na investigação de Ávila (2012), que é, justamente, “analizar a importancia do fenómeno migratório transnacional na redução da pobreza y a melhora da qualidade de vida, através de sua influência em processos produtivos não tradicionais” (p.259)<sup>83</sup>.

Ao trazer para o seu texto o fato de que “cada mês envias dinheiro a teu povoado. Teus filhos estudam com esse dinheiro, mas não os vês” (2013b, p.67)<sup>84</sup>, Brie dialoga diretamente com o estudo de Leonardo de la Torre Ávila, que destaca a importância das remessas de dinheiro para construção de áreas de lazer, assim como para possibilitar atividades laborativas como a plantação do pêsego na Bolívia, que por demorar, no mínimo, quatro anos para gerar lucros, não atrai o incentivo de instituições públicas e nem privadas, ficando a cargo do investimento particular dos emigrantes.

Ávila (2012) destaca, por exemplo, como o nome dos locais criados graças ao incentivo desses benfeitores é dado de forma a homenageá-los, o que não passa despercebido no texto de Brie: “Dizem que na igreja puseram uma placa onde está teu nome: Ulisses Quispe, o benfeitor” (2013b, p.67)<sup>85</sup>.

Aqueles que recebem as remessas são, em geral, as mulheres e os filhos que ficam e o marido/pai que parte permanece mesmo sem estar. Neste viés, a esposa e filhos, a família que fica, é representada em *La Odisea* por Penélope e por Telémaco, que, em Brie, ora se aproximam e ora se afastam da representação a eles dada por Homero.

Como é sabido, ao longo dos vinte anos que esteve fora de Ítaca – dez na guerra de troia, nove na ilha de Calipso e um na viagem de retorno à Ítaca – muitas mulheres interpelaram o caminho de Ulisses, mortais e deusas. Xenofonte, em *Anábase*, ao tentar animar os helenos a recusarem o asilo dos persas, comparara àqueles que com elas e que com as riquezas se deslumbraram aos comedores de lótus: “Poderíamos permanecer aqui, mas, então, acostumados à vida luxuosa e às belas mulheres persas, a exemplo dos

<sup>83</sup> Analizar la importancia del fenómeno migratorio transnacional en la reducción de la pobreza y el mejoramiento de la calidad de vida, a través de su influencia en procesos productivos no tradicionales.

<sup>84</sup> Cada mes envías dinero a tu pueblo./ Tus hijos estudian con ese dinero/ pero no lo ves.

<sup>85</sup> Dicen que en la iglesia/ han puesto una placa/ donde está tu nombre: Ulises Quispe, el benefactor.

comedores de lótus, nos esqueceríamos de voltar à pátria” (XENOFONTE *apud* QUEIROZ, 1998, p.49). E o mesmo faz Brie.

Cabe mencionar que para Calvino (1993, p.28): “Existe, sim, um pathos da *Anábase*: é a ânsia do retorno, a angústia do país estrangeiro, o esforço de não se perder, pois enquanto estiverem juntos de algum modo carregam a pátria consigo”. O que justifica aqui nossa menção a esse texto clássico.

A introdução ao segundo ato é feita na ilha de Circe, claramente, outra metáfora ao *american dream*. Circe, assim como Calípsos, reteve Ulisses e o quis para si, retardando o seu regresso. Aqueles que advogam a favor do herói de mil ardis, lançam como argumento de sua fidelidade a Penélope o fato dele ter se deitado apenas com deusas, o que é verdade, e se a ilha de Calípsos em *La Odisea* metaforiza a Outra terra, onde se conhece o conforto e se estabelece a dúvida e a multiplicidade de onde se pertence – aqui ou lá, aqui e lá –, Circe, assim como a Terra dos Lotófagos e as Sereias, é outra representação do *american dream* que faz sonhar, atrai e retém, distancia os Ulisses de suas famílias, mas, ao fim, transforma-se em pesadelo.

**Circe:** Passem, em frente, pobres estrangeiros, vêm de longe, estavam com fome. Hamburgueres, hot dog, chizines papitas. Sajta, fricassê, feijoada talvez? Porcarias. Tudo o que quiserem/ Comam meus porquinhos, até se fartarem bem./ Sentem nostalgia? Não posso lhes dar de volta sua casa,/sua esposa, seus filhos, mas sim enxertes a boca, a pança e também os olhos (BRIE, 2013b, p.69)<sup>86</sup>.

Como podemos observar, a nostalgia, a saudade de casa, da esposa e filhos, é aplacada pelos prazeres sensoriais do paladar e do saciamento da fome, e também com o que preenche aos olhos.

Duas questões são de grande relevância nesse excerto; primeiro, a *comida chatarra*, chamada pelos estadunidenses de *Junk food*, traduzida coloquialmente para “porcaria”, “besteira”, pois ela em si também representa o *american dream* no que enche aos olhos e a barriga e; segundo, a referência a comidas típicas de distintas nacionalidades. A *comida chatarra* é o destaque ao gatilho de um prazer visual, dado por Brie, porque, indubitavelmente, com o chamado *fast food*, comida rápida, nossos olhos são bombardeados por empresas alimentícias que difundem o estilo de vida

---

<sup>86</sup> **Circe:** Pasen, adelante, pobres extranjeros, venían de lejos, estaban con hambre. Hamburguesas, hot dog, chizines papitas. ¿Sajta, fricasé, feijoada tal vez? Comida chatarra. Todo lo que quiran. Coman mis cerditos, hasta hartarse bien. ¿Tenían nostalgia? No puedo darles de vuelta su casa, su esposa, sus hijos, pero si llenarles la boca, la panza y también los ojos.

estadunidense, que levam as crianças, por exemplo, a saírem de sessões de cinema – outro divulgador do modo de vida estadunidense com super-heróis vestidos na bandeira dos E.U.A. – e, imediatamente, comprarem e comerem a *comida chatarra* para poder levar para casa o brinquedo que vem com o ilusório “lanche feliz”.

Esses alimentos, em si, metaforizam o *american dream* e o *american way of life*, pois prometem levar à felicidade e ao bem estar, mas, com um alto teor calórico, possuem níveis reduzidos de nutrientes, ou seja, podem atrair, ser saborosos, saciarem momentaneamente, mas não nutrem. Assim age o *american dream*, atrai, dá prazer, até sacia, mas sempre de forma ilusória, momentânea, levando aqueles que os consomem, assim como os devoradores de lótus, a sempre quererem mais, esquecendo-se do que realmente importa: o real bem-estar de sua família, de seu país e o próprio. É aí que entra também parte significativa do estilo de vida estadunidense – *american way of life* –, no que diz respeito à alta produtividade, para qual *time is money*, e se tempo é dinheiro, o melhor é não desperdiçá-lo no preparo e consumo das refeições, o que leva ao consumo da comida rápida, *fast food*.

Isso nos lembra do emblemático discurso do ex-presidente J.W. Bush, consumir e produzir, girar a economia, torna-se mais importante do qualquer coisa e mesmo nas piores situações, ao passo que nos lembra também do ganho de peso do Mulato Rafael em sua luta por “un carro, una casa y una buena mujer”, que, além da obesidade, lhe rendeu uma dívida com a hipoteca de uma casa, na qual, até o término das filmagens, não conseguira entrar para morar.

Assim sendo, metaforizar o *american dream* e o *american way of life* através da feiticeira Circe e da comida *chatarra* é incrivelmente coerente, pois a feiticeira utiliza sua magia para transformar aqueles que aportam em seus domínios em porcos: “**Circe:** [...] Não vão voltar. Agora vão dormir, meus tenros porquinhos,/cada um a sua casinha, dentro do chiqueiro” (BRIE, 2013b, p.70)<sup>87</sup>. O que o dramaturgo apresenta, com essa representação, é que o que realmente nos é oferecido não passa de *lavagem*, que invariavelmente faz mal e está a serviço de um plano que deseja usar a mão de obra latina como descartável e barata, como os porcos que são engordados para o abate: “Circe lhe dá a coca-cola e ele desabota a camisa” (BRIE, 2013b, p.70)<sup>88</sup>.

<sup>87</sup> **Circe:** [...] No van a volver. Ahora a dormir, mis tiernos cerditos, cada uno a su cucha, dentro del chiquero.

<sup>88</sup> “Circe le da la coca cola y él se desabrocha la camisa”

Neste contexto, a referência ao *fast food*, *hamburgueres*, *hot dog*, *coca-cola* – *comida chatara* – encontra-se, também, com a referência a *fricassê* e a *feijoada*, comidas de distintas nacionalidades que marcam a ideia de local e global, pois ao mesmo tempo em que temos nossos mercados invadidos pelos hábitos alimentares estadunidenses, ao migrarmos, também levamos conosco os nossos hábitos alimentares, como o preparo tão idiossincrático, afetivo e rico em memórias como a feijoada.

Com essa simples referência a um prato tipicamente brasileiro, Brie não apenas marca a relação local e global como, também, mais uma vez, agrega o Brasil a América Latina – nosso país que tantas vezes foi alijado do continente ao que pertence, em geral, por estarmos linguisticamente ilhados, apegando-se alguns mais ao que nos distancia do que ao que nos aproxima –, Achugar (2006, p.11), também através da retomada de uma metáfora culinária, “Chá ou café? Sim, por favor”, advoga que para postulações dilemáticas como “global ou local?”, “Tradição ou ruptura?”, “Vida ou morte do estado-nação?” Podemos responder: sim, obrigado. Ou seja, já não temos que optar por isso ou aquilo, pois como à resposta ao questionamento “chá ou café?”, representado respectivamente o global e o local, podemos responder “sim, obrigado” e, oswaldiana e antropofagicamente, absorver a tudo, como o faz Brie em *La Odisea*, substituindo o “ou” por um “e”.

Não podemos deixar de mencionar que na relação com o exílio o alimento, também, sempre foi usado para aplacar a nostalgia, como fizeram os negros escravizados trazendo consigo no ventre dos navios negreiros o dendê, presente em diversos pratos típicos da hoje chamada culinária baiana. Um simples fruto ajudou a muitos a vivenciarem o *banzo*, palavra originária do quimbundo, que, à época da diáspora negra, designou não apenas a dor pelo exílio compulsório – nostalgia – como, também, as formas de resistência a ele, a privação da liberdade e aos trabalhos forçados. O *banzo*, assim, designou não apenas a depressão profunda ocasionada por esse contexto, como também o suicídio, o infanticídio, a greve de fome e a fuga e formação de quilombos como forma de resistência.

Logo, dentro de todo o contexto aqui exposto, Ítaca, Penélope e Telémaco representam em *La Odisea*, respectivamente, a nação e a família que são deixadas para trás, com as quais se mantém um elo, um porto de retorno, pelas quais se sentirá a nostalgia que levará aos conflitos e reflexões vividos pelos Ulisses que partem e, também, pelas Penélopes e Telémacos que ficam.

Neste viés, Penélope e Telémaco são personagens função, assim como todas as outras personagens da peça – e, em geral, como todas as personagens de teatro (MENDES, 1995) –, contudo, alguns podem indagar se não seria a personagem de Penélope função não apenas do que vivem as mulheres, mas mesmo homens ou cidades inteiras que emigram. Por mais que, contemporaneamente, o empoderamento dado ao feminino opte, muitas vezes, por fugir de uma análise maniqueísta de gênero – feminino vs. masculino –, crendo que está já não dá conta de fazer uma leitura plena, sobretudo, pelo universo feminino não mais orbitar o masculino, é preciso dizer que não é o caso da Penélope de Brie. A função representada por ela é, sim, do feminino, como pode ser visto na cena 4: *Ítaca*, quadro 5: *Violación*:

*Penélope e as escravas sentadas observam o mar. Penélope:* Deixei tudo pronto, preparei suas roupas, o que lhe servia. Minhas mãos tremem sobre sua mala. Os homens se vão, ficamos nós. Cada dia que passa observamos o mar, olhamos o vale, espiamos em vão a rua que chega até nossa casa. Olhamos à porta, desejamos que seja aberta, que regresse o filho, que volte o marido. À noite escutamos passos na rua pensamos: é ele, finalmente voltou (BRIE, 2013b, p.20)<sup>89</sup>.

Alguns traços linguísticos perdem-se na tradução, mas, junto à temática, são justamente eles que deixam clara a função de representação do universo feminino latino-americano em sua relação com o exílio de homens – maridos e filhos –, como podemos ver marcadamente no pronome “*nosotras*”. No entanto, o feminino já não acontece de uma forma passiva, mas reclamando a voz e a história tantas vezes a ele negadas:

**Penélope:** Nós viajamos dentro de nós mesmas. **Quem está relatando neste momento nossas odisseias?** O pranto à noite, a eterna insônia? Nós, mulheres, viajamos sem sair do povoado. Nós mulheres sabemos, por isso esperamos. É nossa esperança que os protege, ali onde estão lhes chega como eco, transforma-se em saudade e os faz voltar (Grifo nosso. BRIE, 2013b, p.22)<sup>90</sup>.

---

<sup>89</sup> *Penélope y esclavas sentadas miran el mar. Penélope:* Deje todo listo. Preparé sus ropas, lo que le servía. Mis manos temblaban sobre su valija. Los hombres se van, quedamos nosotras. Cada día que pasa miramos el mar, ojeamos el valle, espiamos en vano la calle que llega hasta nuestra casa. Miramos la puerta, deseamos que se abra, que regrese el hijo, que vuelva el marido. De noche escuchamos pasos en la calle, pensamos: es él, finalmente ha vuelto.

<sup>90</sup> **Penélope:** Nosotras viajamos dentro de nosotras. ¿Quién relata ahora nuestras odiseas? ¿El llanto en la noche, el eterno insomnio? Nosotras viajamos sin salir del pueblo. Nosotras sabemos, por eso esperamos. Es nuestra esperanza la que los protege, allí donde están les llega como eco, se vuelve nostalgia y los hace volver.

A primeira pergunta levantada por Penélope pode ser por nós respondida: Brie. Ele, em sua peça, relata as odisséias dessas mulheres, que encontram em Penélope – personagem função – a denúncia do pranto à noite e da eterna insônia. É preciso ressaltar, contudo, que Homero já profetizara na *Odisseia* que muitos cantariam em honra de Penélope, no canto XXIV, no Hades, fala a alma de Agamenon:

Venturoso filho de Laertes, astucioso Ulisses! Na verdade obtiveste uma esposa de grande excelência! Como é sensato o espírito da irrepreensível Penélope, filha de Icário! Sempre se lembrou bem de Ulisses, seu esposo legítimo. Por isso a fama da sua excelência nunca morrerá, mas os imortais darão aos homens um canto gracioso em honra da sensata Penélope. (HOMERO, 2010, v. 191-198, p.384)

Ainda que artisticamente a profecia do Atrida tenha se cumprido, Roberts (2009) traz que poucos pesquisadores se interessaram por investigar e valorizar os papéis das mulheres nas migrações, elas que atuam como acompanhantes dos homens emigrantes, responsáveis pelos lares deixados, ou, ainda, como emigrantes e provedoras autônomas. Como abordado, Brie opta por manter Penélope como aquela que fica e lida com os males de um lar cujo provedor está ausente. Queiroz (1998) registra que no Direito grego os bens do emigrante – com exceção do soldado a serviço do rei – não tinham nenhuma proteção legal, podendo ser roubados ou apropriados por outros. E é justamente a figura de Penélope que a autora evoca como exemplo, a mercê de cento e oito pretendentes, a rainha de Ítaca vê sua dispensa saqueada e teme pelos seus bens e pela própria vida do príncipe herdeiro, Telêmaco.

Brie opta por um modelo tradicional, talvez para manter a correlação direta com a *Odisseia* homérica, mas é possível, também, levar em conta o caso idiossincrático da Bolívia, país cuja lei do divórcio, por exemplo, foi votada apenas em 2010, o que demonstra uma ainda acentuada vulnerabilidade vivida pela mulher boliviana, retratada pelo dramaturgo em seu texto dramático intitulado *¿Te Duele?* (2007), cuja montagem ocorre apenas um ano antes de *La Odisea*. Tal modelo é tradicional, contudo já não se aplica a realidade, justamente, porque segundo o estudo de Roberts (2009, p.98)<sup>91</sup>:

O modelo tradicional do homem provedor do lar, ainda que persistente nas representações, é cada vez menos real, dada a precariedade do emprego, pelo pouco poder aquisitivo dos trabalhadores, e pelo interesse crescente de algumas mulheres por integrar o mercado de trabalho remunerado.

---

<sup>91</sup>El modelo tradicional del hombre proveedor del hogar, aunque persistente en las representaciones, es cada vez menos real, dada la precariedad del empleo, por el poco poder adquisitivo de los trabajadores, y por el interés en aumento de algunas mujeres por integrar el mercado laboral remunerado.

Como dito por Roberts (2009), sabe-se que, nas representações, faz-se a manutenção do homem como provedor do lar, como aquele cuja partida instalará um verdadeiro caos, essa é a herança que temos da Antiguidade Clássica, como, por exemplo, na *Oresteia*, que narra o *nóstos* do já citado Agamenon, que, na *Odisseia*, logo após tecer seu elogio a Penélope, narra: “pois não foi assim que se comportou a filha de Tindáreo:/ matou o esposo legítimo” (HOMERO, 2010, v. 199-200, p.384). Agamenon fala de sua própria morte, tramada por sua esposa Clitemnestra que passa a ter um amante em sua ausência, no entanto, esquece-se de mencionar que, diferente de Ulisses, relacionou-se com as humanas Cliseida, Briseida – caso responsável pela ira de Aquiles – e levou para casa, como espólio de guerra, Cassandra.

Como já mencionado, ao longo das duas décadas que esteve fora de casa, Ulisses relacionou-se apenas com deusas, o que é utilizado pela crítica em defesa de sua fidelidade à Penélope, o que não passa despercebido por Brie, demonstrando mais uma vez sua leitura criteriosa do texto homérico e das críticas a ele, com humor, o dramaturgo usará o mesmo argumento quando Penélope questionar ao marido a reciprocidade de sua fidelidade: “**Penélope:** Os deuses não quiseram que vivêssemos juntos nossa juventude. Sempre tive medo que alguém me enganasse e se passasse por ti *Tira um cabelo de sua jaqueta*. O que é isso? **Ulisses:** Eram deusas. Obrigavam-me. Falávamos sempre de ti” (2013b, p.102-103)<sup>92</sup>.

Em todos esses exemplos, o que percebemos, é o poder dessas mulheres; envolvidas em motivações de guerras, como Helena; de iras, como Briseida, e da vontade de retornar de seus companheiros, como Penélope e também Mégara, esposa do “herói andarilho”, Hércules.

Mais uma vez, a retomada da figura de Hércules, aqui, justifica-se pelo seu mito também ser, muitas vezes, um mito de exílio, o “herói andarilho”, protegido de Atena, assim como Ulisses, no *Hércules* de Eurípedes (2003), terá o caos também instalado em seu país após sua partida para realização dos 12 trabalhos. Um tirano instala-se em seu reino e ameaça dia e noite a vida de sua família – Anfítrio, seu pai; Mégara, sua esposa, e seus filhos.

---

<sup>92</sup> **Penélope:** Los dioses no quisieron que vivamos juntos nuestra juventud. Siempre tuve miedo que alguien me engañara y se hiciera pasar por ti. *Saca un pelo de su chaqueta*. ¿Y esto? **Ulises:** Eran diosas. Me obligaban. Hablábamos siempre de ti.

**Mégara:** Eu e tu, velho, logo morreremos,/ também os filhos de Hércules, que sob as asas/ preservo, como uma ave aos filhotes. Eles, por todos os lados, se precipitam em perguntas:/ Mãe, diz, para que lugar da terra partiu meu pai? O que está fazendo? Quando virá? [...] Nem dos limites do país poderíamos ocultos sair. [...]

**Lico:** Ao pai de Hércules e à esposa,/ se posso, pergunto – e posso já que sou/ vosso senhor, examinar aquilo que quero:/ Por quanto tempo pretendéis prolongar a vida? (EURÍPIDES, 2003, v. 70 – 75; 140 – 143, p. 71;75.)

São esses os horrores que, em geral, se abatem sobre as famílias. No caso de Hércules, a tirania de Lico só tem fim com o seu retorno, recebendo o tirano e sua família o que planejava para Mégara, Anfitrião e os herdeiros do reino que usurpava.

Ainda que em um contexto distinto do vivido por Mégara, Pénélope também tem que lidar com o abuso dos pretendentes, já que não se decide por casar com um deles, e recorre a estratégias para prolongar sua indecisão, como os três anos que passa tecendo e destecendo uma mortalha para o sogro, Laertes. Penélope, convertida no arquétipo da esposa dedicada e fiel, advogamos, representa, em *La Odissea*, a solidão da mulher boliviana, que, muitas vezes, lida com a partida do homens da família – esposo e filhos – e, com o capital recebido do estrangeiro, passa a gerir a economia do lar. Como aludido por Ávila (2012, p.269, 270)<sup>93</sup>:

Dona Inés Moya, uma professora primária que se tornou produtora de pêssego, recorda, por exemplo, que no principio da aventura migrante seu esposo fazia envios regulares para os gastos com a alimentação familiar básica; mesmo que isso tenha deixado de ser necessário alguns anos depois, quando todos os filhos se uniram ao pai no trabalho da construção na área metropolitana de Washington e ela mesma começou a ser autossuficiente graças a colheita de pêssego.

Penélope, epítome da mulher fiel e sábia, é retomada por Brie nesse contexto de solidão, em que as Penélopes contemporâneas se exilam dentro de si mesmas e mantêm sozinhas seu *óikos* (lar), enquanto colaboram, ainda, para o desenvolvimento de seu país.

Neste viés, os filhos que também ficam, em determinado momento, seguem os passos do pai, representados em *La Odissea* por Telémaco, a personagem de Brie segue sendo o protótipo do filho que busca. Na *Odisseia* homérica, segundo Jones (2007),

<sup>93</sup> Doña Inés Moya, una maestra convertida en productora de durazno, recuerda, por ejemplo, que al principio de la aventura migrante su esposo sí hacía envíos rutinarios para los gastos de la canasta familiar básica; aunque eso dejó de ser necesario algunos años después, cuando todos sus hijos se unieron al padre en el trabajo de la construcción en el área metropolitana de Washington y ella misma empezó a ser autosuficiente gracias a la cosecha de durazno.

muito se discute se a personagem de Telémaco passaria por uma espécie de evolução ao longo da epopeia, há aqueles que defendem tal ideia e vêem “crescimento” da personagem em sua busca por reconhecimento, tanto do seu nome quanto de sua filiação a Odisseu, mas há também os que discordam de tal pensamento e advogam que inexistente “desenvolvimento de personagem” na literatura grega.

Já em *La Odisea* (2013b), acreditamos que Brie opta, sim, por representar um “amadurecimento” e “desenvolvimento” da personagem e o faz através de um *continuum* no qual Telémaco irá de uma personagem cômica a uma personagem trágica, ao longo do texto, isto é, irá de um estado galhofeiro e infantil a um estado de plena seriedade. Sua primeira aparição é na cena 3: *Almuerzo con fantasmas*. Na cena, dividida por Ulisses, Calipso, Penélope e Telémaco, a família de Ulisses surge, como “fastasmas”, para questioná-lo:

*Aparece Telémaco. Penélope e Telémaco falam em unísono. Telémaco:* Oi, papai. E essa moça? Entendo porque não voltas. Viste, mamãe, a mulher do papai? A adotamos? Tua amiga tem uma irmãzinha? **Penélope:** Viste ao teu filho? Grande, não? Olha teu filho, olha que magro. Pergunta sempre por ti. É Telémaco. O vês? Uma foto de família. Ulisses, estamos aqui. Aqui estamos. Quando voltas? Me escutas, Ulisses, me escutas? **Ulisses:** ¡Bastaaaa! (*escuridão*) (BRIE, 2013b, p.12)<sup>94</sup>.

Esse diálogo, que só acontece na cabeça de Ulisses, marca os primeiros tons dados por Brie à personagem de Telémaco, que, magro e infantil, trata com galhofa a ausência do pai dando contextos cômicos ao texto. Como é sabido, os primeiros quatro cantos da *Odisseia* são conhecidos como *Telemaquia*, por narrarem a busca do filho ao pai. Brie mantém uma estrutura parecida, já que é também nas primeiras cenas do primeiro ato que ocorre a busca de Telémaco, com o principal diferencial de que sua *Telemaquia* é, também, cômica, o que marca a infantilização de Telémaco por Brie, que culminará em seu desenvolvimento e amadurecimento representados pela personagem séria nas cenas finais do texto.

Assim como na *Odisseia* homérica, Telémaco necessita do ânimo recebido de Atena para partir em busca do pai, pois, para Jones (2007, p.03):

<sup>94</sup> *Aparece Telémaco. Penélope y Telémaco hablan al unísono. Telémaco:* Hola Papá, ¿y esta chica? Entiendo por qué no vuelves. ¿Has visto mami, la mujer que tiene el papi? ¿La adoptamos? ¿Tu amiga, tiene una hermanita? **Penélope:** ¿Has visto a tu hijo? ¿Grande no? Mira tu hijo, mira qué flaco. Pregunto siempre por ti. Es Telémaco, ¿lo ves? Una foto de familia. Ulises, estamos aquí. Aquí estamos, ¿cuándo vuelves? Me oyes Ulises, me oyes? **Ulisses:** ¡Bastaaaa! (*oscuridad*)

O dever de Telêmaco é a vingança, mas ele se distanciou em demasiado desse sentido de dever, à medida que tem apenas uma imagem obscura e indistinta de seu pai. Atena precisa implantar na mente de Telêmaco uma imagem clara e inambígua da ἀρετή (“excelência”) de seu pai se quiser criar nele o desejo de agir. E ela consegue, pois ele parte.

Em *La Odissea*, o percurso de Telêmaco será o mesmo e o seu amadurecimento sintetizado no quadro em que divide com Atena (cena 4: *Ítaca*. quadro 3: *Atena y Telêmaco*), passando a personagem, pouco a pouco, do cômico ao trágico, de garoto infantil, ranhoso e cheio de subterfúgios, ao jovem homem que emigra em busca do pai. Como se pode ver nos excertos seguintes: “*Atena joga fumaça em sua cara. Atena: Telêmaco, vá buscar a Ulisses. Telêmaco: Não. [Atena] lhe limpa o catarro. Atena: Já não és uma criança. Telêmaco: Eu não o conheço, eu nunca o vi. [Atena] lhe dá o cigarro, Telêmaco tosse*” (BRIE, 2013b, p.16-17)<sup>95</sup>. Aqui, como se pode ver, além de Atena persuadi-lo a sair de uma posição infantil, nas didascálias fica clara a infantilização de Telêmaco, primeiro quando jocosa e grotescamente ele está sujo de muco e é limpo por Atena e depois quando ela lhe passa um cigarro e ele, em sinal de inexperiência, tosse ao tragar.

A cena segue e Telêmaco, paulatinamente, passa do garoto que encontra subterfúgios para fugir de sua responsabilidade ao que irá a busca do pai:

Atena: Vá aos hospitais, aos outros povoados. **Telêmaco:** Não falo inglês. *Fuma.* **Atena:** Vá às minas, aos edifícios que estão construindo. **Telêmaco:** E se caiu ou me perco? *Fuma.* **Atena:** Busque nos hospícios, pergunte às pessoas. *Atena lhe coloca a jaqueta.* **Telêmaco:** Quem vai me dizer? Se ninguém se importa. **Atena:** Pergunte aos velhos, alguém te dirá. *Lhe coloca o chapéu.* **Telêmaco:** aos velhos, sim. **Atena:** Talvez Menelau, que esteve na guerra e de lá voltou cheio de riquezas. **Telêmaco:** Claro, a Menelau. **Atena:** Ou Nestor, o velho. Ele perdeu ao filho em uma batalha. Algo eles saberão. (BRIE, 2012, p.17)<sup>96</sup>.

<sup>95</sup> *Atenea le echa humo en la cara. Atenea* Telêmaco, vete a buscar a Ulises. **Telêmaco:** No. *Le limpia los mocos. Atenea:* Ya no eres un niño. **Telêmaco:** Yo no lo conozco, yo nunca lo vi. *Le da el cigarrillo, Telêmaco tose.*

<sup>96</sup> **Atenea:** Ve a los hospitales, a los otros pueblos. **Telêmaco:** No hablo inglés. *Fuma.* **Atenea:** Baja a las minas, a los edificios que están construyendo. **Telêmaco:** ¿Y si me caigo o me pierdo? *Fuma.* **Atenea:** Busca en los hospicios, pregunta a la gente. *Atenea le coloca la chaqueta.* **Telêmaco:** ¿Quién me va a decir? Si a nadie le importa. **Atenea:** Pregunta a los viejos, alguien te dirá. *Le coloca el sombrero.*

Aqui, vemos o preparo de Telémaco por Atena, além de dar imperativas palavras de incentivo e dar os caminhos que o jovem deve percorrer, visitando locais e pessoas, em sua performance, a deusa, também, o prepara através das peças de vestuário com as quais pouco a pouco o veste, como pode ser lido nas didascálias, peças do vestuário que visam proteger, uma *chaqueta* e um *sombrero*, que atestam que ele será protegido por ela do frio, do sol ou de qualquer adversidade. Brie, mais uma vez, atualiza o texto homérico dando-lhe contornos sociológicos contemporâneos, pois as buscas realizadas por Telémaco já não se darão apenas nos palácios cujas recepções o reconhecerão como príncipe de Ítaca, mas em hospitais, minas, canteiros de obras, hospícios, espaços nos quais, em geral, estão a população emigrante.

Finalizando esse quadro, surge Penélope em dramático reconhecimento da partida do único filho e da impotência frente aos pretendentes (BRIE, 2013b, p. 17-18)<sup>97</sup>: “*Se vão. Entra Penélope. Penélope: Meu filho agora sai à busca de um morto. Quem vai nos proteger? Ulisses se foi e agora parte ele? Estes pretendentes, quando ele estiver distante, tramarão sua morte para dividir tudo o que ele tem*”.

Penélope se pergunta incrédula “Ulisses se foi e agora parte ele?”, mas, dentro do contexto boliviano daqueles que ficam enquanto os patriarcas partem, essa é a realidade, em povoados acabam sendo, muitas vezes, habitados por idosos e crianças, Ávila (2012, p.268), evocando a fala de um informante, nos traz a constatação de que na Bolívia se formam emigrantes como na Argentina futebolistas: desde pequenos. Outra informante diz que o filho foi pego pela epidemia (a vontade de emigrar) aos 16 anos. Neste sentido, o Telémaco homérico metaforiza em Brie, perfeitamente, a impossibilidade de vencer em uma sua própria casa, sendo a partida necessária para juntar-se ao pai e trazer novamente à mãe conforto e segurança.

---

**Telémaco:** A los viejos, sí. **Atenea:** Tal vez Menelao, que en la guerra estuvo y de allí volvió lleno de riquezas. **Telémaco:** Claro, a Menelao. **Atenea:** O Néstor el viejo. Él perdió su hijo en una batalla. Algo ellos sabrán.

<sup>97</sup> Mi hijo ahora se marcha a buscar a un muerto. ¿Quién va a protegernos? ¿Ulises se fue y ahora parte él? Estos pretendientes, cuando él esté lejos, tramarán su muerte para repartirse todo lo que tiene.

## 4 ENTRE HUMILHADOS E OFENDIDOS: QUESTÕES DE IDENTIDADE

### 4.1 ÍTACA, SUCRE OU LA PAZ: A CAPITAL E A CRISE DA IDENTIDADE

O fenômeno da migração sempre fez parte da cultura boliviana e nos interessa, nesta subseção, perceber como essas migrações, rumo aos E.U.A. e também internamente, têm provocado mudanças e crises identitárias que são por Brie representadas no texto de *La Odisea*, para tal, estabeleceremos um cotejo entre essa obra dramática e a obra fílmica *Humillados e Ofendidos* (2008), produzidas no mesmo período, esse é o primeiro filme documentário do dramaturgo e divide com o texto dramático de *La Odisea* a sua posição ideológica de defesa e participação nas lutas políticas dos indígenas camponeses, assim como a operacionalização de denúncias do que passa essa população.

Não abordaremos, porque não nos seria possível e nem é nosso objetivo, todo o contexto político boliviano que precede e culmina nos sucessos captados no filme *Humillados e Ofendidos* (2008), mas, ao cotejá-lo com *La Odisea*, abordaremos aqueles que dialogam com as nossas investigações nesta seção e subseção, sobretudo, as migrações e as questões identitárias.

A opção por um cotejo com o filme documentário, submetendo-o as nossas análises e comparando-o com o que manifesta o autor em seu texto dramático – sobretudo no que diz respeito a questões sociais, culturais, literárias e linguísticas que refletem o seu posicionamento e atuação política – justifica-se, como já dito, pelo fato das duas obras terem sido produzidas ao mesmo tempo, tendo, advogamos, os sucessos documentados no filme colaborado para eleição das temáticas do texto dramático, como a migração representada por Ulisses, o desconforto vivenciado em seu próprio território; representados por Penélope e Telémaco, e também em territórios outros, como o demonstram Ulisses e Telémaco.

Como já aludido, a migração faz parte da história do povo boliviano. Para os povos andinos pré-colombianos, que habitavam a região hoje denominada Bolívia, a migração era vital, pois os seus sistemas já integravam a lógica de subsistência dessas comunidades históricas, haja vista tais culturas contarem com migrantes regulares cujas missões eram viagens às terras baixas para coletar alimentos não produzidos nas terras altas, conhecidos como *mitimaqkuna*, ou *mitimaes*, eles eram um importante laço de união entre a economia inter-regional e multiecológica (ÁVILA, 2012, p.262).

Já na modernidade, os indígenas que habitavam as zonas rurais migraram às cidades mais urbanas, abrindo espaços que antes lhes eram limitados e possibilitando, também, a interação com o elemento não indígena. Esse fenômeno migratório interno colaborou para emergência de categorias étnicas, demonstrando as diferenças entre os indivíduos que compunham a sociedade boliviana e estabelecendo comunicação entre eles. A migração aos centros urbanos proporcionou, ainda, que povos indígenas, como os *ayamaras*, tivessem um maior acesso à educação, formando, assim, uma intelectualidade indígena que deu expressão ideológica ao sentimento de exclusão presente em sua experiência urbana (GUIMARÃES, 2009, p.86).

Para Hall (2011a), na modernidade, as migrações explicitaram a existência de híbridos culturais, segundo ele “as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado” (p.7). Segundo os seus pressupostos, a identidade só se torna uma questão quando está em crise, como ocorre em *Humillados y Ofendidos* (2008), que retrata um episódio racista, no qual bolivianos voltam-se contra bolivianos; brancos, mestiços e indígenas urbanos, voltam-se contra indígenas oriundos do campo, de pouca escolaridade e, muitas vezes, não dominantes do idioma espanhol.

Após décadas de lutas e conflitos políticos, Guimarães (2009) defende que a Bolívia vive, hoje, um processo conturbado de (re) emergência étnica, após passar por sistemáticos períodos históricos nos quais foi dada preeminência a identidade de classe – camponesa. É esta identidade que na contemporaneidade é rechaçada, como explicita o documentário, segundo Guimarães (2009), na Bolívia contemporânea é melhor assumir uma identidade indígena do que uma identidade camponesa, o que é resultado de um processo histórico.

A Revolução de 1952, liderada pelo Movimento Nacionalista Revolucionário (MNR) e responsável por governar o país até 1964, estabeleceu um modelo até então inédito de relação entre o Estado e as comunidades indígenas, tratando-as como “o problema indígena” em termos de classe social, organizações sindicais foram as mediadoras entre o governo e as comunidades.

O MNR teve como projeto a consolidação de um Estado nacional forte e moderno e deu o pontapé inicial a ideia de uma nação homogênea, unida por uma identidade nacional mestiça, para estabelecimento do paradigma de “integração social”. Essa noção de *mestiçagem* pressupunha a assimilação dos setores indígenas à cultura

nacional mais ampla e, com a vitória política dessa corrente nacionalista, os “índios” passaram a ser denominados pelo Estado como “camponeses”, o MNR se dedicou a “campesinar” as comunidades indígenas bolivianas (GUIMARÃES, 2009, p.83).

Em 1964, os militares, através de um golpe, tomam o poder valendo-se da crise interna vivida pelo MNR, que sofria oposição, tanto da esquerda como da direita, e via sua relação com os trabalhadores debilitada. O general golpista, René Barrientos, com a repartição de terras e uma retórica populista, monta uma estrutura institucional vinculando sindicalismo rural e exército, que propicia o controle direto dos sindicatos pelos militares, através da aprovação do Pacto Militar Camponês (PMC), logo, como se pode observar, a ascensão dos militares não provocou mudanças significativas na relação entre o governo e as comunidades indígenas (GUIMARÃES, 2009, p.85).

No final da década de 1970, o campesinato rompe definitivamente com o PMC, que se vê enfraquecido já nos primeiros anos de governo do general Hugo Banzer (1971-1978). Em 1974, ocorre o primeiro enfrentamento entre camponeses e militares em um protesto contra medidas econômicas que termina no massacre dos camponeses pelas forças do governo, o que resultou em denúncias contra os militares e inaugurou o processo de afastamento entre eles e o campesinato (GUIMARÃES, 2009, p.85).

Como se pode observar pela sistematização dos eventos elencados por Guimarães (2009), prevalece uma identidade camponesa, que, através do sindicalismo, é mantida em articulação com o Estado, contudo, a tentativa de assimilação não logra êxito, justamente, por causa da emergência de híbridos sociais que mantêm vivas dentro dos centros urbanos as formas indígenas de organização social e política e entram em conflito com o sindicalismo e o seu *modus operandi* que, ao plano prático da vida cotidiana, não representavam as identidades étnicas.

Como é sabido, esse processo de assimilação identitária operado foi denominado por Andrews (2000) como *amorenamento político e cultural* e esteve presente em diversas nações da América Latina no século XX, não sendo algo exclusivo da Bolívia, seu objetivo era angariar as forças populares para garantir a ascensão de novos governos nacionais, como comprovamos na sistematização de Guimarães (2009), o que se; por um lado, gerou importantes reformas sociais e econômicas; por outro, contudo, promoveu a falaciosa ideia de *democracia racial* mascarando problemas étnicos e propagando uma identidade *mestiça e criolla* hoje rejeitadas pelos novos atores políticos bolivianos e latino-americanos.

Atualmente, na Bolívia, a população indígena representa 61% do total nacional<sup>98</sup> e tem reivindicado cada vez as suas identidades indígenas, no plural, já que também são distintas entre si. E os dois maiores expoentes contemporâneos dessas reivindicações e lutas são os povos indígenas do Oriente e as organizações de *ayllus*<sup>99</sup> andinas, impulsionados, sobretudo, pela influência do movimento *Katarista* que em 1973 publicou o primeiro documento público do katarismo, o *Manifiesto de Tiwanaku*<sup>100</sup>.

No *Manifiesto de Tiwanaku*, ainda bastante atual, os camponeses reclamam uma inclusão real na vida econômica, social e política do país e denunciam a exploração econômica e cultural que sofrem, já que na Bolívia não houve, verdadeiramente, uma integração das diversas culturas, como haviam apregoado os projetos políticos até então, houve sim uma sobreposição e dominação que manteve aos indígenas no estrato mais baixo e explorado da pirâmide (Primer Manifesto de Tiahuanaco, 1973, sem paginação).

No manifesto, as minorias dominantes são acusadas de preterirem as formas autóctones de cultura e desenvolvimento, em detrimento de uma imitação servil do “pseudo-desenvolvimentismo” de outros países, cujos objetivos desconsideram o bem-estar social das comunidades autóctones, assim sendo, os manifestantes reclamam a valorização de suas “nobres virtudes ancestrais”, trazendo à cena a importância dos *quéchuas* e *aymaras* desprestigiados e considerados cidadãos de segunda classe (Primer Manifesto de Tiahuanaco, 1973, sem paginação).

Curiosamente, Queiroz (1998), ao discorrer sobre a falta da perfeição esperada pelos habitantes de uma nação em comparação a outras nações que julgam perfeitas e bem sucedidas, aborda o sentimento de inferioridade étnica e derrotismo nacional, que geram inconformidade e ressentimento, elegendo justo o retrato da Bolívia escrito em *Pueblo Enfermo*, de 1909, por Alcides Arguedas, como a ilustração máxima desses sentimentos, que, fatalmente, se converte em “sentimento escorpiônico” com o qual os

---

<sup>98</sup> Censo de população e Vivenda de 2001, Instituto Nacional de Estatística de Bolívia, consultado em <<http://www.ine.gov.bo>>. Em 20/06/2014.

<sup>99</sup> De origem *quéchua* ou aimará, um *ayllu* ou *aillo*, foi uma forma de organização comunitária familiar extensa originária dos Andes com uma ascendência comum, real ou imaginária, que trabalhava de forma coletiva em um território de propriedade também comum. Nos anos de 1980 e 1990, os *ayllus* ressurgiram como novos atores coletivos, cujos objetivos incluem a retomada da noção de *ayllus* como unidade política básica em competição com outras organizações existentes, sobretudo os sindicatos camponeses e a luta por uma cultura local autêntica e a projeção da ideia de autoridade originária como representação nacional (GUIMARÃES, 2009)

<sup>100</sup> Disponível em <<http://marianabruce.blogspot.com.br/2010/06/primer-manifiesto-de-tiahuanaco-1973.html>>. Acesso em 06/07/2014.

próprios cidadãos envenenam a pátria ao só enxergarem vícios onde outros enxergam virtudes, a autora diz, ainda, que “diminuído, infeliz, o mal-nascido blatera e blasfema contra o próprio país, contra a nacionalidade e contra os deuses lares” (p.63).

Como podemos observar no *Manifesto de Tiwanaku*, é contra esse sentimento que o movimento katarista vai lutar. Um sentimento tão forte que, imortalizado em *Pueblo Enfermo* e propagado ao longo do século XX, é ainda hoje tomado como exemplo daquilo que, no Brasil, nos habituamos a chamar de complexo de vira-latas, termo cunhado pelo dramaturgo Nelson Rodrigues<sup>101</sup>, para definir nosso complexo de inferioridade perante as outras nações, mesmo em áreas ou setores nos quais somos infinitamente superiores, como no futebol, fruto da resenha na qual o dramaturgo cunha o termo, para Nelson Rodrigues: “por ‘complexo de vira-latas’ entendo eu a inferioridade em que o brasileiro se coloca, voluntariamente, em face do resto do mundo” (1993, p.62).

Em uma ação que podemos traduzir como uma luta contra o complexo de vira-latas boliviano, a comunidade autóctone verbaliza sua exclusão operada nas políticas públicas que ignoram suas culturas e necessidades, sendo os métodos, os programas e mesmo o idioma adotado distantes da cultura indígena, o que impossibilita o desenvolvimento do campo e do país como um todo. Para eles, o projeto político adotado até então buscou não apenas converter o índio em uma espécie de mestiço indefinido e sem personalidade, como conseguiu, também, sua assimilação à cultura Ocidental e capitalista (Primer Manifesto de Tiahuanaco, 1973, sem paginação).

O que chama atenção no manifesto, e é de extrema importância, é que a comunidade camponesa e indígena chama para si uma participação política real, sem o intermédio de “políticos profissionais” que não os representa de verdade, “uma organização política para que seja instrumento de libertação dos camponeses, terá que ser criada, dirigida e sustentada por nós mesmos” (Primer Manifesto de Tiahuanaco, 1973, sem paginação). Esse ato político manifesto em 1973 corroborou para a ascensão de representações indígenas e formas de atuação políticas indígenas, como os povos indígenas do Oriente e as organizações de *ayllus* andinas e tem, talvez, seu maior reflexo na eleição do primeiro presidente indígena da nação, Evo Morales.

Como Brie traduz essa situação política e cultural? No filme documentário já citado anteriormente, *Humillados y Ofendidos* (2008) e no texto dramático *La Odisea*

---

<sup>101</sup> A primeira vez que o dramaturgo utiliza o termo é em uma crônica esportiva publicada na Manchete Esportiva, em 08/03/1958.

(2007b, 2009, 2013b). Como já mencionado, o documentário nasce do acompanhamento pelo dramaturgo do conflito de cunho étnico-racial, ocorrido em Sucre, em 24 de maio de 2008, para fazê-lo, o dramaturgo interrompe a montagem da peça *La Odissea*. Após publicizar nos meios de comunicação locais e internacionais as filmagens que resultaram no filme documentário, ele sofre forte hostilização de lideranças políticas locais – como a invasão de sua propriedade e atentado ao seu cão de estimação – essas lideranças são retratadas como antagonista no documentário, que os mostra ofendendo e humilhando aos camponeses indígenas. Tais lideranças são representantes cívicos, autoridades municipais e dirigentes universitários.

O filme, que possui 43 minutos, tem codireção de Javier Horacio Alvarez e Pablo Brie, e a sua importância no cenário nacional é demonstrada com a criação do “Dia Nacional Contra o Racismo” na Bolívia, por ele inspirada, pelo retrato das agressões, humilhações e açoitamentos sofridos pela população camponesa indígena que vai à cidade de Sucre recepcionar o Presidente Evo Morales, cuja presença na cidade objetivava distribuir ambulâncias para o departamento de Chuquisaca, onde a cidade de Sucre é capital.

Como abordamos em nossa segunda seção, acreditamos que os fatos ocorridos em Sucre, transformados pelo dramaturgo em um documentário, geraram não apenas o hiato na montagem da peça, como, também, a eleição de algumas de suas temáticas e, após o hiato, significativas mudanças em seu texto com inclusões e exclusões que mereceram nossas análises por explicitarem e mesmo exacerbarem uma escrita dramática rapsódica de um autor que opta pela tradução de um texto homérico para o contexto espaço-temporal boliviano.

Como dito no *Manifesto de Tiahuanaco*, há uma minoria política que explora a comunidade indígena e que não ficou feliz em ver o dramaturgo, que até então gozava de grande prestígio, operar as denúncias que faz no documentário, passando ele a ser chamado na imprensa local de “argentino de merda”.

O filme começa com uma explicação histórica a cerca da rivalidade entre a cidade de Sucre e os Camponeses, dada pelo Padre Rafael García Mora, Sacerdote Jesuíta, diretor da rádio ACLO:

Em Sucre há uma separação entre a cidade e o campo, oriunda desde os tempos da colônia e decorrentes dos diversos planos econômicos adotados desde essa época. Fundada como uma cidade administrativa, nela viviam unicamente funcionários públicos, que nunca viram a necessidade de se vincular ao campo, sendo uma exceção entre os departamentos do país, porque viviam de uma renda vinda direto da coroa, e depois, quando passou a ser a capital, conseguiram sobreviver, também, com seus salários de funcionários (Humillados y Ofendidos, 2008).

A essa breve introdução explicativa se dão outras menções históricas relevantes, como, por exemplo, a independência da região em relação à coroa, liderada por Juana de América (Juana Azurduy de Padilla) que liderava um exército de camponeses indígenas, acrescentando mais um capítulo de rivalidade entre sucrenses e camponeses, sendo Sucre, por seu contexto histórico, uma exceção na Bolívia na relação que se estabelece com o campo e seus habitantes. O Padre Rafael García Mora deixa claro, no entanto, que o fomento a essa rivalidade e ódio, que, em pleno século XXI, resultaram em atos racistas, é fruto da conjuntura política do país e se dirige, na verdade, ao presidente índio Evo Morales.

O documentário traz imagens recolhidas desde 2007, com o início da polêmica em torno da elaboração e tentativa de aprovação da nova Constituição boliviana, na qual as garantias dos direitos indígenas seriam aprovadas, o que incomodou a elite do país e deu a elite local sucrense um objetivo: tornar Sucre<sup>102</sup>, outra vez, em lugar de La Paz, a capital plena do país. O que deflagrou diversos conflitos, liderados pela formação, em Sucre, do *Comitê Interinstitucional*, do qual fazem parte as lideranças políticas locais, apresentadas no documentário como antagonistas e responsáveis, também, pela perseguição ao dramaturgo e a jornalistas envolvidos no conflito.

Nas “notas a *La Odisea*”, presentes na edição de 2007, o autor deixa claro que relaciona as temáticas da obra homérica com a situação, então atual, em que vivia a Bolívia: “a humilhação de Ulisses pela mão dos pretendentes tem os tons e as palavras dos racistas que agrediram e humilharam aos camponeses em Sucre” (BRIE, 2007b, p.6)<sup>103</sup>.

A polêmica questão da capital boliviana será explicitada pelo dramaturgo no texto, na tradução da famosa cena em que Penélope reconhece a Ulisses quando ele

<sup>102</sup> Faz-se necessário esclarecer que, constitucionalmente, Sucre nunca deixou de ser a capital da Bolívia, por isso a luta para que seja capital “plena”, e é, atualmente, capital do departamento de Chuquisaca. É a 5ª cidade mais populosa do país. Desde sua fundação, já foi denominada Charcas, La Plata e Chuquisaca, o que a levou a receber a alcunha de “Cidade dos Quatro Nomes”. Contudo, desde 1898, La Paz, cidade mais populosa da Bolívia, segue sendo a capital administrativa do país.

<sup>103</sup> La humillación de Ulises por mano de los pretendientes, tiene los tonos y las palabras de los racistas que golpearon y humillaron a los campesinos en Sucre.

descreve o leito nupcial feito pelas suas próprias mãos. Brie atualiza a cena, na qual, além do reconhecimento do leito nupcial, o reconhecimento se dará, também, pela realização de uma espécie de questionário, cujas perguntas dizem respeito à família, ao corpo da esposa e a capital do país, e devem ser respondidas pelo marido.

**Penélope:** De que cor são meus olhos? **Ulisses:** Neg... castanhos, são castanhos. **Penélope:** Quais as minhas medidas? **Ulisses:** 90 – 60 – 90. **Penélope:** O nome do teu filho? **Ulisses:** Telémaco. **Penélope:** E do teu pai? **Ulisses:** Laertes. **Penélope:** Aonde tenho um sinal? **Ulisses:** Nas nádegas... Não, essa era Calipso. Na coxa, na coxa. **Penélope:** A capital da Bolívia? **Ulisses:** La Paz... Não... Sucre... Não sei. Por que me desprecias? (Grifo nosso. 2013b, p.100-101)<sup>104</sup>.

Como se pode observar, sendo o Ulisses de Brie um híbrido, aquele que não pertence apenas a Penélope, a sua família e a sua terra natal, com o humor característico do dramaturgo, a personagem titubeia em algumas respostas, confunde Penélope com Calipso e acaba por não saber qual a sua capital, La Paz ou Sucre.

A denúncia operada pelo *Primero Manifiesto de Tiahuanaco*, em 1973, contra uma minoria dominante que obstrui um real desenvolvimento do país se repete em 2008, quando, no filme documentário, expõe-se que uma minoria dominante, alegando falsamente lutar pela democracia, impede o andamento da votação, pela maioria, da nova constituição, ocupando o parlamento com faixas cujos dizeres “Democracia” e “Bolívia livre e soberana, sem tirania cubana-venezuelana” acusam o presidente Evo Morales e seus partidários políticos do MAS<sup>105</sup> – Movimiento Al Socialismo – de tentarem impor uma “ditadura” no país. Para Carlos Aparicio Vedia, Constituinte por Chuquisaca, pertencente ao MAS:

<sup>104</sup> **Penélope:** ¿De qué color son mis ojos?/ **Ulisses:** Neg...marrones, son marrones./ **Penélope:** ¿Cuáles mis medidas?/ **Ulisses:** 90 - 60 – 90/ **Penélope:** ¿El nombre de tu hijo?/ **Ulisses:** Telémaco./ **Penélope:** ¿Tu papá?/ **Ulisses:** Laertes./ **Penélope:** ¿Dónde tengo un lunar?/ **Ulisses:** En la nalga...no, esa era Calipso. En el muslo, el muslo./ **Penélope:** ¿La capital de Bolivia?/ **Ulisses:** La Paz...No...Sucre...no sé ¿Por qué me desprecias?

<sup>105</sup> O Movimiento Al Socialismo (MAS), em português Movimento para o Socialismo, é um partido político socialista boliviano, fundado em 23 de julho de 1997, cujo líder máximo é o atual presidente boliviano Evo Morales.

Nossos nomes foram publicados na praça, violaram nossos direitos humanos mais básicos. Porque fizemos uma constituição política do Estado para os pobres, para os bolivianos de classe média e, inclusive, para os milionários. Mas nessa constituição política do Estado nós incluímos os direitos que não estavam reconhecidos, a maior gama de direitos conhecidos nas Constituições ao redor do mundo, esse foi um avanço na incorporação dos direitos dos povos indígenas, o reconhecimento a um Estado Plurinacional, só a partir do reconhecimento do estado Plurinacional pode haver o reconhecimento efetivo de nossos povos indígenas, mas isso é o que é mais rechaçado, isso é o mais castigo, é o motivo para que nos humilhem. (Humillados y Ofendidos, 2008).

Chamados de “masistas” – integrando ou não o MAS –, os camponeses indígenas que vão recepcionar o presidente Evo Morales e receber as ambulâncias, muitos deles prefeitos e representantes do legislativo, são física e verbalmente agredidos em um cenário que lembraria o de uma guerra civil caso os oponentes estivessem armados, o que ocorre é um verdadeiro massacre, um linchamento público de uma população que não esperava tal recepção e que, ainda que esperasse, não poderia se defender, na fala de um dos entrevistados que foi vítima desse horror, caso soubessem o que sofreriam, teriam trazido ao menos estilingues. Ou seja, a população injuriada não poderia se defender devidamente, mesmo que quisesse.

Hall (2011a) nos traz que o “fundamentalismo” é um dos fenômenos deflagrados pelo *revival* do nacionalismo particularista e do absolutismo étnico e isso, infelizmente, é o que o documentário comprova, na fala da jornalista Soledad Domínguez:

O comitê Interinstitucional é uma organização criada para que se inscrevesse na nova constituição política do Estado que Sucre é Capital Plena de Bolívia, que retornem todos os poderes do Estado à Sucre, é uma soma de instituições públicas da cidade de Sucre, assumem a direção de todas as mobilizações contra a Assembleia Constituinte, transformou-se em um grande poder, não eleito por voto popular, mas que dirigia todas as ações políticas e institucionais dessa cidade. (Humillados y Ofendidos, 2008)

Vemos através de *La Odisea* e de *Humillados y Ofendidos* a deflagração do ódio e a ascensão de um fundamentalismo que enaltece Sucre, em seu desejo de ser capital plena, ao passo que tenta diminuir ao índio camponês, dentre os cortes para imagens feitos pelo documentário, vemos algumas pichações em muro que afirmam Sucre como uma cidade/capital branca: “Kollas NEGROS de MIERDA, Sucre capital BLANCA”.

Em caixa alta, os indígenas, Kollas<sup>106</sup>, são chamados de “negros de merda” e a branquitude é exaltada junto com a capitania de Sucre. Em outro muro se lê: “Unionistas em Sucre para MATAR KOLLAS capitalía plena unionistas”. Em caixa alta está a ameaça de assassinato dos indígenas para garantir a Sucre o direito de ser capital e de liderar o país.

Dentre as várias humilhações impostas aos indígenas em 24 de maio, algumas delas eram de claro cunho nacionalista, com o propósito de demonstrar ser Sucre a melhor opção para capital: foram queimadas bandeiras de outros departamentos, os índios não sucrenses foram obrigados a se ajoelhar, beijar o solo e gritar coisas como “Sucre te quiero”, enquanto seus torturadores gritavam “Sucre de pie, Evo de rodillas” (Sucre de pé, Evo [Evo Morales] de joelhos) e o ponto alto foi a entoação do Hino a Chuquisaca, como já aludido na nota de rodapé 99, antiga Sucre.

Para Guimarães (2009), as lutas internas, que deram voz e vez a população indígena, nunca tiveram objetivos separatistas, a opção por formas autóctones de organização para o desenvolvimento nacional, como a dos *ayllus* andinas – tradição recriada pelos intelectuais indígenas que resgataram as histórias de seus ancestrais com o objetivo de lutar contra o colonialismo interno – objetivaram, tão somente, dinamitar a ideia de nação mestiça homogenia que oprimia ao elemento indígena autóctone.

Contudo, o efeito colateral dessa emergência étnica foi a colocação em cheque da Bolívia enquanto comunidade imaginária, pensada nos termos de Benedict Anderson (2008), num contexto no qual cada um dos extremos inventa sua própria “nação imaginada” na polarização entre índios e não índios, como ocorrido em 24 de maio de 2008, em Sucre.

Em *La Odisea* isso está manifesto pela presença dos pretendentes em Ítaca, que planejam a morte de Telémaco, negando a ele e a Penélope quaisquer de seus direitos, espoliando seus bens e mantendo Ítaca em um eterno estado de inércia. Para Rivera Cusicanqui (2010), ao final dos anos 60, surgiu na Bolívia uma geração de jovens *ayamaras* que se sentiam estrangeiras em seu próprio país, sentimento manifesto no *Primero Manifiesto de Tiahuanaco* de 1973, no qual afirma-se “somos extranjeros en nuestro propio país” (sem paginação), o que é por Brie metaforizado em *La Odisea* na figura do jovem Telémaco, humilhado e ofendido pelos pretendentes em sua própria terra.

---

<sup>106</sup> Os “collas” ou “coyas” é um povo indígena do norte do Chile, da Bolívia e do norte da Argentina.

Figueiredo (2010) retoma o pensamento de José Carlos Mariátegui, para o qual a população indígena é subalterna em seu próprio país, apesar de ser a maioria da população, um pensamento datado de 1930, mas ainda atual, como aludido no parágrafo acima. E, embasada no peruano Antonio Cornejo Polar, a autora defende que a heterogeneidade – enquanto conceito cunhado por Cornejo para definir as disparidades da realidade latino-americana, na qual grupos étnicos, sociais e econômicos extremamente dispares coexistem –, na região Andina, talvez seja ainda mais radical que em outras áreas, pela falta de uma proporcional representatividade indígena no cenário político e cultural.

Contudo, como vimos, na Bolívia, essa falta de representatividade política vem paulatinamente se modificando, o que não tem impedido a minoria, pertencente à elite, de tentar frear a concretização das demandas indígenas, o que também é reconhecido por Figueiredo (2010, p.24): “Nos últimos anos, neste início de novo século, assiste-se a uma mobilização das camadas populares indígenas na região andina, que tem provocado a queda de presidentes e algumas mudanças, ainda insuficientes para transformar a situação de exclusão em que se encontram”.

Cabe destacar o fato de que a elite sucrense, que se quer branca, como pode ser visto nas pichações em muro, é, na verdade, uma elite crioula, o que espelha o problema de autoimagem da América Latina enquanto continente mestiço. Mas que se utilizam da identidade linguística, pois falam o espanhol enquanto muitos dos camponeses não – Como exposto por Anderson (2008), nas Américas, a questão linguística não esteve presente nas lutas de libertação nacional e explicação atribuída a isso é que os líderes americanos, crioulos, falavam a mesma língua dos líderes metropolitanos – e da identidade de classe, vide o envolvimento de lideranças universitárias, para angariar signos que os distingam dos indígenas camponeses.

Guardadas as devidas proporções, os quadros políticos bolivianos têm semelhanças aos brasileiros. Na Bolívia, um presidente indígena, aqui, um nordestino oriundo da classe operária, cuja sucessora é uma mulher, ambos – Bolívia e Brasil –, acusados de terem governos extremamente corruptos, por promoverem – ao lado dos benefícios promovidos a classe média e aos ricos – direitos aos mais vulneráveis, ambos atacados por todos os lados, até mesmo por alguns desses vulneráveis que por já não

serem tão vulneráveis se creem nesse direito, lá os "masistas", aqui os "petralhas"<sup>107</sup> e, assim, a minoria abastada, em nome da 'democracia', vai tentando, no laço e no grito, tomar o poder e refrear a ascensão das classes populares, tanto em atos antidemocráticos, como o que foi às ruas pedir intervenção militar, em São Paulo – SP, pelo não reconhecimento da vitória presidencial legítima nas últimas eleições em 2014, quanto pela derrubada, por via democrática, de projetos que tramitam na câmara, como a implementação de Conselhos Populares na câmara legislativa –, sempre, com acusações de comunismo cuba-venezuelano e de formas de representação bolivarianistas, paradoxalmente, líder cujo nome foi utilizado para batizar o país que chamamos Bolívia.

---

<sup>107</sup> Neologismo formado a partir das palavras *PT*, partido dos trabalhadores, e *Metralha*, sobrenome das personagens da Disney criados nos quadrinhos em 1951, os *Irmãos Metralha*, quadrilha cujo objetivo era assaltar o cofre do rico Tio Patinhas.

## 4.2 ULISSES MAMANI, MORALES, CHOQUE E QUISPE: A IDENTIDADE, A DIFERENÇA E A MEMÓRIA

Para Ítalo Calvino (1993), os signos característicos da Identidade de Ulisses não têm nada de régio, não por acaso se salvara trocando o nome para *Ninguém*, o herói que tem como prosaicos objetivos voltar para casa, envelhecer ao lado da família e morrer velho, como já exposto, é reconhecido pelos seus, após uma crise de identidade geral que se instala na segunda metade da *Odisseia* homérica, também por prosaicas ações:

Para a ama-de-leite sua identidade é comprovada por uma cicatriz de garra de javali, o segredo da fabricação do leite nupcial com uma raiz de oliveira é a prova para a esposa e, para o pai, uma lista de árvores frutíferas; todos eles signos que não têm nada de régio, que associam o herói com um caçador, um marceneiro, **um homem do campo** (Grifo nosso. CALVINO, 1993, p.21).

Logo, a identidade camponesa ulissiana dá a Brie todos os subsídios necessários para dramatizar os infortúnios, já aludidos, dos camponeses indígenas bolivianos, fazendo a manutenção, em *La Odissea*, as mesmas estratégias de reconhecimento, mantendo, nas cenas 8 e 12, a identidade de Ulisses como um caçador, marceneiro e homem do campo:

A ama-de-leite, Euricleia:

**Euricleia:** Já não cheira ao meu leite, nem a comida que lhe preparava. Cheira a mar e barro. Como se tivesse nascido outra vez da terra. Quase com medo, toco a cicatriz de sua panturrilha. [...] Creia que era minha imaginação. Voltei a tocar. Não era minha imaginação. É ele! (2013b, p.86)<sup>108</sup>.

A esposa, Penélope:

**Ulisses:** ninguém podia mover essa cama. Eu a fiz de uma oliveira que funde suas raízes no quarto. Trabalhei o tronco com machado de bronze, a coloquei em esquadra, a aplanei até deixá-la macia e lisa ao toque. A base do tronco eu cobri com pedras. Adornei-a com ouro, prata e marfim. E tiras de couro pintadas de vermelho (2013b, p.102)<sup>109</sup>.

O pai, Laertes:

<sup>108</sup> Ya no huele a mi leche, ni a la comida que le preparaba. Huele a mar y barro. Como si hubiera nacido otra vez de la tierra. Tengo un presentimiento. Casi con miedo, toco la cicatriz de su pantorrilla. [...] Creía que era mi imaginación. Volví a tocar. No era mi imaginación. ¡Es él!

<sup>109</sup> **Ulises:** Nadie podría mover esa cama. La hice de un olivo que hunde sus raíces en la habitación. Trabajé el tronco con hacha de bronce, lo puse en escuadra, lo cepillé hasta dejarlo suave y liso al contacto. La base del tronco la cubrí con piedras. La adorné con oro, plata y marfil. Y cintas de cuero pintadas de rojo.

**Laertes:** Se és Ulisses de verdade e voltastes, dá-me um sinal. **Ulisses:** Essas são as árvores com as quais me presenteaste quando eu era criança e te seguia por todo pomar. Treze pereiras, doze macieiras e quarenta figueiras, e cinquenta parreirais na vinha que amadurecem uns depois dos outros. *Laertes o abraça e Ulisses o carrega* (2013b, p. 96)<sup>110</sup>.

E já que os infortúnios sofridos pelo rei de Ítaca, agora Bolívia, associam a imagem da pobreza com a ideia de um direito subtraído, uma injustiça a ser combatida, em Calvino (1993) encontramos ainda que:

No inconsciente coletivo, o príncipe disfarçado de pobre é a prova de que cada pobre é na realidade um príncipe que sofreu uma usurpação e que deve reconquistar seu reino. Ulisses ou Guerin Meschino ou Robin Hood, reis ou filhos de reis ou nobres cavaleiros caídos em desgraça, quando triunfarem sobre seus inimigos não de restaurar uma sociedade dos justos em que será reconhecida sua verdadeira identidade. (p.21)

Para o teórico italiano, os infortúnios dos nobres, “no plano da fantasia, onde as ideias podem deitar raízes sob a forma de figuras elementares” (p.20), estabeleceu um ponto fundamental para toda tomada de consciência social da época moderna. Calvino afirma que, ao mesmo tempo em que Ulisses encarna uma identidade com a qual os menos abastados podem se identificar, o herói homérico modernizou o tradicional herói épico cujas virtudes aristocráticas e militares eram paradigmáticas, acrescentando a essas virtudes a capacidade de suportar “as experiências mais duras, as fadigas, a dor e a solidão” o que o torna próximo e atual.

Brie, neste viés, exacerba a atualidade de Ulisses dando-lhe os sobrenomes Mamani, Morales, Choque e Quispe, que, como já expusemos, tanto remete a qualquer cidadão andino – como um Silva, Souza ou Santos a qualquer cidadão brasileiro – quanto a intelectuais, artistas e representantes políticos bolivianos de grande relevância nacional e internacional, como, por exemplo, o Presidente Evo Morales.

Neste viés, fica explícita a eleição de Brie por representantes de uma identidade subalterna, cujas armas de ascensão social, as artes, a cultura, o ingresso nas universidades, a eleição para cargos públicos, no executivo e legislativo, têm esbarrado,

---

<sup>110</sup> **Laertes:** Si eres de veras Ulises y has vuelto, dame una señal. **Ulises:** Esos son los árboles que me regalaste cuando yo era niño y te seguía por toda la huerta. Trece los perales, diez manzanos y cuarenta higueras, y cincuenta hilares de uva en la viña que maduran unos después de otros. *Laertes lo abraza y Ulises lo alza.*

constantemente, nas poderosas armas das elites locais, cujo poderio midiático e econômico tem sido capitalizado para refrear essa ascensão.

Como já exposto, a atuação de Brie é extremamente política, não apenas pelas escolhas artísticas que faz, aqui demonstradas pelo texto dramático de *La Odisea* e pelo filme documentário *Humillados y Ofendidos*, como, também, por sua marcada presença nos meios de comunicação e mesmo nos ambientes de poder, nos quais verbaliza a importância das artes e, em especial, do Teatro, para construção de uma sociedade justa e equânime, na qual a diversidade seja reconhecida e a interculturalidade seja uma prática de respeito e congregação.

Exemplo disto é seu texto de apresentação na Assembleia Constituinte boliviana, publicado pelo CELCIT em 2007, sob o título *El oficio, el presente, el mercado, la diferencia*, (O ofício, o presente, o mercado, a diferença), no qual começa respondendo para que e para quem os artistas do teatro boliviano trabalham:

Trabajamos por una Bolivia pluricultural e multiétnica. Trabajamos para eliminar a exclusão e criar una nação com posibilidades para todos. Trabajamos para que nesta nação se reconheciam as diferencias culturales e de costumbres por un lado, e, por otro, se alimentem os encuentros e relaciones. La interculturalidad debe, por un lado, afirmar as diferentes identidades e, por otro, promover o respeito, o conocimiento mútuo e o intercambio entre diferentes. **E é neste aspecto que a arte pode cumprir uma função extraordinária** (Grifo nosso. 2007a, p. 32-33)<sup>111</sup>.

Neste viés, a atuação de Brie dialoga com o que pensa Eduard Said (2007) sobre a constante mudança no papel do escritor neste século, no qual, cada vez mais, ele assume os atributos adversos do intelectual, isto é, “atividades como falar a verdade para o poder, ser testemunha da perseguição e sofrimento e fornecer uma voz dissonante nos conflitos com a autoridade” (p.156). É o que faz Brie em seu texto dramático, em sua incursão pelo cinema documentário e em suas falas públicas, inclusive em falas diretas para o poder boliviano, no qual expõe à falta de atenção e recursos dados a arte e reclama um estado mais democrático:

---

<sup>111</sup> Trabajamos por una Bolivia pluricultural y multiétnica. Trabajamos para eliminar la exclusión y crear una nación con posibilidades para todos. Trabajamos para que en esta nación se reconozcan las diferencias culturales y de costumbres por un lado, y por otro se alimenten los encuentros y relaciones. La interculturalidad debe por un lado afirmar las diferentes identidades y por el otro promover el respeto, el conocimiento mutuo y el intercambio entre diferentes. Y es en este aspecto que el arte puede cumplir una función extraordinaria.

A democracia não existe se reina sobre a exclusão, o abandono, a miséria de um povo. Esta constituinte nasceu porque é imprescindível modificar o estado e o acordo básico entre os bolivianos para construir um país mais justo, digno, verdadeiramente democrático, com oportunidades para todos e sem exclusões (BRIE, 2007a, p. 33)<sup>112</sup>.

Ainda de acordo ao pensamento de Said (2007), Brie, com seus escritos que inscreveram a dramaturgia boliviana na cena internacional, atesta a experiência vivenciada pela Bolívia e parte da região dos Andes, assumindo, assim, um papel simbólico especial do escritor como um intelectual, que, para Said, confere a essa experiência “[...] uma identidade pública inscrita para sempre na agenda discursiva global” (p.156). Said advoga que nomes como, por exemplo, os ganhadores do Nobel Gabriel García Márquez e Octavio Paz, disparam em nossas mentes uma região simbólica, vista como palanque ou ponto de partida de atividades que intervêm em debates, muitas vezes, longe do mundo da literatura. Demonstramos, aqui, essa mesma atuação por parte de Brie, com o diferencial, talvez, que sua dramaturgia – assim como sua obra fílmica – e sua atuação nos debates políticos bolivianos não estão de todo dissociados, ao contrário, estão intrincados e em diálogo.

É também Said (2007, p.66) que argumenta como algumas vozes, antes negligenciadas, têm sido retomadas por um público verdadeiramente multicultural, que, atualmente, revisão os lugares privilegiados sempre dados aos textos clássicos herdados das culturas antigas grega, romana e hebraica e como, por exemplo, envolve povos africanos e semíticos, inextricavelmente, com a Grécia ática. Logo, o mesmo que faz Brie ao associar à boliviana, em sua *La Odisea*, com a Grécia Antiga da *Odisseia* de Homero, em um fazer humanista.

**Atena:** Esta terra é áspera, não é para cavalos, não é estreita, nem muito larga. Aqui cresce o trigo, o milho, e se faz o vinho. A chuva e o orvalho sempre a molham. É boa para cabras e para bois. Há montanhas, pedras, rios nas selvas. Seu nome é Ítaca. **Todos:** Turquia, Bolívia, Argentina, Iran, Uganda, Uruguai, Itália, Marrocos, México, Líbia. (Grifo nosso. BRIE, 2013b, p.83)<sup>113</sup>.

<sup>112</sup> La democracia no es tal si reina sobre la exclusión, el abandono y la miseria de un pueblo. Esta constituyente nació porque es imprescindible modificar el estado y el acuerdo básico entre los bolivianos para construir un país justo, digno, verdaderamente democrático, con oportunidades para todos y sin exclusiones.

<sup>113</sup> **Atenea:** Esta tierra es áspera, no es para caballos, tampoco es estrecha ni demasiado ancha. Aquí crece el trigo, el maíz, y se hace el vino. La lluvia y el rocío siempre la mojan. Es buena para cabras y para bueyes. Hay montañas, piedras, ríos en las selvas. Su nombre es Ítaca. **Todos:** Turquía, Bolivia, Argentina, Irán, Uganda, Uruguay, Italia, Marruecos, Libia.

Aqui, como pode ser visto, o dramaturgo, mais uma vez, entrelaça Ítaca, a Europa e a Bolívia, como podemos ver na junção – em uma mesma “Ítaca” – do trigo e do milho, alimentos importantes e, em muitos contextos, sagrados e com ocupação central nos cultos e nas representações de Castela, Europa, e dos índios, Andes, respectivamente (GRUZINSKY, 2001). Da mesma forma, Ítaca não é apenas a Bolívia, pois representa, também, os territórios flagelados pela guerra e pelo exílio, como Uganda e como o México, ao passo que é, ainda, os territórios nos quais o dramaturgo vive os seus próprios exílios, como a Bolívia, a Argentina e a Itália.

Neste viés, o dramaturgo revê a história local, a global e a sua história íntima, em um só movimento de leitura da *Odisseia* homérica. Para Said (2007, p.45):

Toda leitura e interpretação de uma obra canônica a reanima no presente, fornece ocasião para releitura, permite que o moderno e o novo sejam situados num amplo campo histórico, cuja utilidade é nos mostrar a história como um processo agonístico que ainda está sendo feito, em vez de terminado e decidido de uma vez por todas.

Assim sendo, através de sua releitura da *Odisseia*, Brie nos convida a debater a recente história boliviana, cujo registro, em seu filme documentário e em seu texto dramático, eternizam os acontecimentos vividos em Sucre que ameaçaram a democracia boliviana e, infelizmente, lograram êxito em por fim a sua prática intercultural, laboral e de vida, exercida e vivida no país por quase duas décadas.

Silva (2014, p.73) defende que um “multiculturalismo” apoiado em um apelo à tolerância e ao respeito à diversidade e à diferença de forma vaga e benevolente, dificilmente colocará a crítica à política da identidade no centro das discussões, tendendo essa perspectiva da diversidade, na verdade, a neutralizar, cristalizar e essencializar a identidade e a diferença. De encontro a esta prática de vago e benevolente apelo, Brie age pedagogicamente utilizando-se de seus textos dramáticos para levar ao tablado a tensionada diversidade boliviana, expondo àqueles que querem neutralizá-la para assim se perpetuar no poder, como os mandatários de Sucre, expostos no filme documentário *Humillados y Ofendidos*. Sobre esta prática Sara Rojo nos diz que:

Em consonância com as teorias sobre a cultura que entendem que o olhar do mundo latino-americano deve incorporar as tradições culturais que nos constituem, uma vertente do teatro latino-americano atual retoma as mitologias pré-colombiana e/ou africana como partes fundadoras do mundo em que habitamos. Não se trata, nessas teorias, de analisar o mundo indígena ou africano como o outro. Trata-se de partir do fato de que os latino-americanos somos sujeitos constituídos, em tensão, por vertentes culturais diversas. Esta dinâmica rompe com a exclusão ou com a incorporação do outro a partir do modelo ocidental (2009, p.216).

E ainda:

É dentro dessa linha que podemos inserir algumas das obras do dramaturgo e diretor argentino César Brie (1954). Esse diretor criou o Teatro Los Andes na Bolívia, em 1991, depois de uma longa estada na Europa (na Itália participou do Comuna Baires e dos grupos Tupac Amaru e Farfa, estabelecendo, a partir desse último, um contato importante com a Antropologia Teatral de Eugênio Barba). Esse trânsito cultural e de práticas teatrais leva o diretor a entrelaçar em seus textos escritos e em suas propostas cênicas tanto as mitologias pré-colombianas e clássica quanto espaços e tempos diferentes (2009, p216).

Com a citação de Rojo, mais uma vez, lembramos a escolha política e artística de Brie pela Bolívia, ao passo que a opinião da autora ratifica um dos traços mais latentes no texto dramático do poeta, debatido em nossa segunda seção: os entrelaçamentos, que aqui tratamos como hibridismos. Fechado esse parêntesis, cabe esclarecer que apesar da riqueza de usos da mitologia pré-colombiana em outros de seus textos ela é pouco recorrente em *La Odisea*, sendo a mitologia clássica o mote principal para metaforizar a realidade boliviana contemporânea, o que, contudo, não diminui a rica apresentação de outros traços culturais bolivianos eleitos como protagonistas do texto, como a migração, fruto da discussão de nossa terceira seção.

O que nos interessa ao trazer a voz de Rojo (2009), junto a Silva (2014), é o reconhecimento de Brie como esse agente que luta por uma Bolívia verdadeiramente pluricultural e multiétnica – como se verifica na voz do próprio dramaturgo, posteriormente transcrita, já trazida na citação de roda-pé 05 – e o faz através de sua produção artística, mas indo além das escolhas estéticas e temáticas.

Esse trabalho tem a ver com organização cultural, com curiosidade política, com viajar e trabalhar em lugares nos quais normalmente o teatro não trabalha. É uma ação física no território da Bolívia, e não apenas um pensamento estético ou uma eleição de temas. Nos consideramos como artistas parte do mundo e se uma porção do nosso trabalho tem como base nossa sensibilidade, esta outra se sustenta em nossa responsabilidade. Não queremos ser cúmplices de um estado de coisas, e se o trabalho constante em busca de verdade e beleza é o fundamental, há outros trabalhos que não podemos evitar, que tem a ver com difusão, inclusão, relações humanas e sociais (2007a, p. 32)<sup>114</sup>.

Logo, como se pode verificar na voz do próprio dramaturgo, o seu trabalho vai além de pensamentos estéticos e eleições temáticas. Foi, por quase duas décadas, uma ação prática que envolveu viajar pelo território boliviano, incluindo pessoas antes alijados do teatro e ampliando, assim, as relações sociais e humanas entre todos os envolvidos nesse processo artístico, político e cultural, vale rememorar que parte dessa ação política consistia, também, em se pronunciar publicamente nos meios midiáticos e mesmo na Assembleia Legislativa boliviana, como o texto supracitado.

Dialogando ainda com Silva (2014), vemos em *Humillados y Ofendidos* (2008) as humilhações e ofensas as quais os indígenas do campo são submetidos, metaforizados em *La Odisea* pelas humilhações infligidas a Ulisses e a sua família pelos pretendentes, dentro das teorias contemporâneas sobre a identidade cultural, isto ocorre, justamente, porque a volta do outro, do diferente, para Silva (2014, p.97), mesmo quando ignorado e reprimido, e nós diríamos, sobretudo quando ignorados e reprimidos, é inevitável e sua volta, em geral, ocorre imersa em conflitos, confrontos, hostilidade e até mesmo violência.

Para Silva (2014, p.100), apenas uma verdadeira prática da diferença pode ser capaz de, abrindo o campo da identidade, criar estratégias que desabilitem o seu congelamento e a sua estabilidade, sendo estas estratégias, para o autor: hibridismo, nomadismo, travestismo, cruzamento de fronteiras. Estratégias encontradas em Brie e em *La Odisea* que os tornam idiossincráticos no contexto de produções dramáticas latino-americanas, como ratifica Rojo (2009).

---

<sup>114</sup> Ese trabajo tiene que ver con organización cultural, con curiosidad política, con viajar y trabajar en lugares en los que normalmente el teatro no trabaja. Es una acción física en el territorio de Bolivia, y no solamente un pensamiento estético o una elección de temas. Nos consideramos como artistas parte del mundo y si una porción de nuestro trabajo tiene como base nuestra sensibilidad esta otra se sustenta en nuestra responsabilidad. No queremos ser cómplices de un estado de cosas, y si el trabajo constante en busca de verdad y belleza es lo fundamental, hay otros trabajos que no podemos eludir, que tienen que ver con difusión, inclusión, relaciones humanas y sociales.

Neste viés, retomamos a metáfora de Ulisses como “homem-memória”, “homem-fronteira” de Hartog (2004), sem dúvida, uma das muitas razões da eleição do herói por Brie para fazer ecoar no tempo e espaço as idiossincrasias da Bolívia enquanto nação, prestando-lhe como tributo sua arte, em um fazer artístico de tamanha qualidade que atravessa as fronteiras, também do tempo e espaço, fazendo com que rememoremos aquele que é um dos países mais pobres das Américas.

Ulisses é o herói que, segundo Calvino (1993), não pode esquecer. Ao longo de sua jornada muitos são os percalços cujos tropeços levariam ao esquecimento: o convite dos Lotófagos, os elixires de Circe, o canto das Sereias, todos explorados por Brie. Calvino advoga que o esquecimento não pode se dar apenas no início da jornada com os Lotófagos, que levariam Ulisses a esquecer da guerra de Troia e tudo o que nela aprendeu, mas, sobretudo, no retorno. Ulisses não pode esquecer o caminho de volta à Ítaca, a rota de navegação que o levará a Penélope e a Telémaco, o mesmo que não pode ser esquecido pelos Ulisses Quispe, Choque, Mamani e Morales, o caminho de volta a Bolívia, a família deixada para trás, da mesma forma que o aprendizado obtido em outras terras.

Tanto a *Odisseia* homérica, quanto a de Brie são cantos de retorno, poemas chamados nostoi, cujo canto nem o aedo e nem o rapsodo da Antiguidade Clássica podiam esquecer, já que não possuíam o suporte do texto escrito, para Calvino (1993), tanto para o aedo; que compõe de improviso, quanto para o rapsodo; que repete de cor trechos famosos, não há verbo mais negativo do que “esquecer”. Sendo Brie um rapsodo moderno, a memória do que ele viu e viveu na Bolívia pode ser eternizada em seus textos dramáticos e em suas *Las Odiseas*, que, como vimos na segunda seção, *Entre retalhos e costuras: o rapsódo e o híbrido em Brie*, é mais do que uma, podendo ser revisitadas a qualquer época, como o é a do aedo Homero. Assim, eternizando o país cujo mar foi roubado em nossa memória.

#### 4.3 ÍTACA, SUCRE E E.U.A.: A VIOLÊNCIA DOS LETRIGÕES

Como já aludido, os Lestrigões são um povo antropófago que, no canto X da *Odisseia*, recepcionam em sua cidade a comitiva de Ulisses, composta por um arauto e dois companheiros, após o Lestrigão Antífates matar um deles, conclama aos seus companheiros, que com enormes pedregulhos afundam todas as naus, exceto a do intrépido Odisseu. Os companheiros que não tiveram a mesma sorte, moribundos, foram levados para cidadela dos Lestrigões, Lamo, onde foram comidos.

Quando chegaram ao esplendoroso palácio, viram/ uma mulher alta como uma montanha e horrorizaram-se./ Ela chamou de imediato da ágora o glorioso Antífates,/ seu marido, que lhes preparou uma terrível desgraça./ Agarrando um dos companheiros, dele fez a sua refeição;/ mas os outros dois fugiram em direção às naus./ Pela cidade levantou Antífates um grito; e quando o ouviram/ os corpulentos Lestrigones, acorreram de todos os lados, /aos milhares, não semelhante a homens, mas a gigantes./ Dos rochedos arremessaram contra nós pedregulhos enormes;/ Ouviram-se entre as naus barulhos horríveis, de homens moribundos/ e de naus esmagadas. E arpoando os homens como peixes,/ os Lestrigones levaram para casa o seu repugnante jantar (HOMERO, 2010, X, v. 112 – 124, p. 165).

Obviamente, essa não é a única passagem da *Odisseia* na qual monstros e seres mitológicos atacam Ulisses, mas é a segunda na qual ele e seus companheiros são atacados por gigantes. Anteriormente, no canto IX, Polifemo é o inimigo, cegado por “Ninguém” também conclama os seus irmãos, mas sem o mesmo êxito dos Lestrigões.

Como defendemos em nossa terceira seção, na representação dada por Brie, o Gigante Polifemo não é mais um monstro não humano, o mitológico ciclope, mas um homem, chefe de máfia, um criminoso. A mesma estratégia é utilizada com os Lestrigões, nas palavras do próprio dramaturgo: “Os *Minuteman*, os voluntários norte-americanos que patrulham armados a zona do deserto se transformam nos Lestrigões, que devoram aos hóspedes que chegam a sua terra” (BRIE, 2007b, p.04)<sup>115</sup>.

Em *La Odisea*, o curto quadro dado a essa passagem – Ato I, cena 10: *A viagem de Ulisses*, quadro 5: *Os Lestrigões* – é impactante:

---

<sup>115</sup> Los Minuteman, los voluntarios norteamericanos que patrullan armados la zona del desierto se vuelven los Lestrigones, que devoran a los huéspedes que llegan a su tierra.

*Aparecem os voluntários. Comem, vigiam, discutem. Entra um homem. Homem:* Na fronteira de Cila vigiam os voluntários do Minuteman. Têm binóculos. Caminhões e armas para se defender de ti que não tens a força sequer para respirar. Patrulham em grupo, não são policiais. São algo pior. Agem por prazer. Defendem sua pátria dos miseráveis. Se conseguem te capturar, se fotografam contigo ao seu lado. [Safari de homens]. E logo te entregam a polícia. *Os desvestem.* Mas às vezes não. Se preferirem, te levam muito longe, dentro do deserto, tiram teus sapatos, a água, o chapéu, a roupa de frio, todos seus documentos, e ali te abandonam para que implores ao sol que se cubra, se vá, se oculte, mas à noite, se ainda estiveres vivo, rogues por calor. *Os voluntários se aproximam, fotografam-se com ele, logo o deixam e se vão.* Mas são clementes. Deixam-te o tempo de recordar, conversar com teu irmão, despedir-te de tua namorada, receber de tu mãe o último café, para perguntar-te: o que eu faço aqui? (Grifo nosso<sup>116</sup>. BRIE, 2013b, p. 63-64)<sup>117</sup>.

Os requintes de crueldade transpostos por Brie para o texto são realistas e intensos. No “safari de homens”, os *Minutemen* tiram fotos, que guardaram como troféus que comprovam o êxito de suas caçadas. A violência, mais uma vez, é fruto da estupidez humana, da falta de empatia pelo *outro* – imigrante, latino, não branco, miserável – logo, para os *Minutemen*, não merecedores da terra da liberdade e oportunidades.

A discriminação sofrida pelos *outros* que atravessam as fronteiras estadunidenses não deve ser ignorada, e muito menos a violência que esses outros tendem a sofrer, as “pedradas” lançadas pelos Lestrígões têm muitas formas, desde o assassinato nos desertos até o não reconhecimento da cidadania desses imigrantes, relegados ao subemprego, à baixa escolarização e à criminalidade.

Levine (2009) aponta um estudo comparativo<sup>118</sup> entre as situações de imigrantes europeus e latinos nos E.U.A., estando os primeiros, cuja migração data entre os anos de 1890 e 1914, em franca vantagem frente aos últimos, cujas migrações se massificaram nas últimas décadas. Colaboraria para tais diferenças o momento histórico que corroborou para o crescimento econômico dos imigrantes europeus com a ocorrência

<sup>116</sup> O texto “Safari de homens” se encontra presente na edição de 2007 (BRIE, 2007), tendo sido excluído da edição de 2013 (BRIE, 2013b).

<sup>117</sup> *Aparecen los voluntarios. Comen, vigilan, discuten. Entra un hombre. Hombre:* En la frontera de Escila vigilan los voluntarios del Minuteman. Tienen largavistas. Camionetas y armas para defenderse de ti que no tienes la fuerza siquiera para respirar. Patrullan en grupo, no son policías. Son algo peor. Lo hacen por placer. Defienden su patria de los miserables. Si logran cazarte se fotografían contigo a su. [Safari de hombres]. Y luego te entregan a la policía. *Los desvisten.* Pero a veces no. Si no les caes bien, te llevan muy lejos, dentro del desierto, te quitan zapatos, el agua, el sombrero, la ropa de abrigo, todos tus papeles, y allí te abandonan para que le implores al sol que se cubra, se vaya, se oculte, y luego en la noche, si aún estás vivo, ruegues por calor. *Los voluntarios se acercan, se fotografían con él, luego lo dejan y se van.* Pero son clementes. Te dejan el tiempo para recordar, conversar con tu hermano, despedirte de tu enamorada, recibir de tu madre el último café, para preguntarte: ¿Qué hago yo aquí?

<sup>118</sup> O estudo apontado por Elaine Levine encontra-se no livro de Joel Perlmann intitulado *Italians Then, Mexicanos Now: Immigrant Origins and second generation Progress, 1890 to 2000*.

dos aumentos salariais no período, enquanto nas últimas décadas os salários diminuíram, e colaboraria, ainda, a baixa escolaridade das segundas gerações de imigrantes latinos, contudo, o estudo não deixa de apontar como cruciais alguns fatores que não foram bem codificados, sobretudo a discriminação. Assim são tratados os imigrantes latinos, simbolicamente recebidos com pedras nas mãos pelos seus anfitriões, que, no entanto, não se importam em explorar sua mão de obra barata.

No livro *Estrangeirismos: guerras em torno da língua*, organizado por Carlos Alberto Faraco, um dos artigos traz uma esclarecedora nota de rodapé sobre as políticas para manutenção da “pureza” da língua portuguesa no Brasil, a reproduzimos aqui:

É interessante que os segmentos mais conservadores do espectro político estadunidense – por exemplo, a militância fundamentalista cristã do Partido Republicano e o movimento *English Only* – recorrem ao mesmo tipo de ideário, alegando haver ameaças ao inglês nos Estados Unidos; com base nessa alegação, propõem legislação de “proteção” e “defesa” do inglês, coibindo o uso de outras línguas, notadamente o espanhol. (GARCEZ; ZILLES, 2001, p.27)

Fazemos alusão a esse dado linguístico por ser a língua um dos primeiros fatores de discriminação sofrido por aqueles que emigram rumo aos E.U.A. e este fato não passa despercebido no atento retrato dessa realidade proposto por Brie, nele, ao sair em busca do pai desaparecido, Telémaco afirma (BRIE, 2013b, p.17): “yo no hablo inglés” – eu não falo inglês – é uma das primeiras manifestações de Telémaco em *La Odisea* ao ânimo que Atena tenta lhe dar para ir à busca do pai.

Há aí um duplo movimento, o primeiro que reconhece o obstáculo que não falar a língua inglesa pode representar, como na citação de (BRIE, 2013b, p.66): “O teu é viver escondido sempre, trabalhando duro por dinheiro. Aprender inglês. **Todos: Yes sir, I can do**”, e o segundo, a existência grupos hegemônicos que temem as contribuições identitárias que o avanço da língua espanhola, trazida por milhares de imigrantes, pode proporcionar.

Ainda no que diz respeito a essas “guerras” em torno da língua, há, mais uma vez, o temor do elemento híbrido, da mescla entre os dois idiomas, cujo último acesso de ignorância partiu não dos conservadores estadunidenses, mas dos conservadores da *Real Academia Espanhola* que em seu dicionário definiram *espaninglish* como: **espanglish**. (Do inglês *Spanglish*, fusão de *Spanish* ‘espanhol’ y *English* ‘inglês’). 1. m.

Modalidade de fala de alguns grupos hispânicos dos Estados Unidos, na que se mesclam, deformando-os, elementos léxicos e gramaticais do espanhol e do inglês”<sup>119</sup>.

Logo, a convivência entre os dois idiomas é outra marca da tentativa de representação de uma pluralidade dentro do texto dramático de *La Odisea*, agora no campo linguístico. Como se pode verificar na citação “Aprender inglês. **Todos:** *Yes sir, I can do*”, assim como em outros momentos do texto, nos quais há o *espaninglish* usado de forma pontual para marcar a relação que nós, latinos, temos com o idioma inglês.

Como dito por Nebrija, autor da primeira gramática do idioma español, “Donde va una nación, va una lengua”, assim seguem agindo os impérios, e nos deparamos com o inglês como a língua franca do mundo atual, cuja necessidade de aprendizado em detrimento de outros idiomas quase não se discute, contudo, em relação à língua espanhola no território estadunidense, estima-se que hoje, por exemplo, das 292 milhões de pessoas que lá vivem 28,1 milhões falem o idioma espanhol. Gerando uma mudança de dentro para fora, mais uma amostra do “efeito bumerangue” defendido por Torres (2001) no seu sugestivo título *Nosotros in USA*, sim, assim escrito em *espaninglish*.

A violência oriunda dos Minuteman – convertidos em Lestrigões – sofrida pelos emigrantes latinos não é tão distinta da sofrida pelos indígenas camponeses que foram a Sucre recepcionar o presidente Evo Morales, inclusive a idiomática, haja vista, como fica bem claro no filme documentário *Humillados y Ofendidos* (2008), muitos dos camponeses não dominam o espanhol e falam em idioma autóctone. Mais uma vez, em uma rica análise da obra de César Brie, Rojo (2009) lança luz sobre o uso do idioma nativo em alguns de seus textos dramáticos – no caso específico sobre que discorre a autora, o texto é *En un sol amarillo* (2010), levada aos palcos em 2004 – como ocorre, também, no filme documentário:

Trata-se de denunciar, através de uma linguagem às vezes poética [...], ou plena de humor negro [...], a hipocrisia, a corrupção e o abuso de políticos e militares [...]. E diante desse absurdo, escutamos os indígenas falar em quéchua, rompendo, assim, com a língua dominante, pois, quando eles usam sua própria língua, convertem-se em objeto de desejo. **A língua, nesse contexto, constrói identidade, reestabelece a dignidade** (Grifo nosso. p.224).

<sup>119</sup> **espaninglish.** (Del ingl. Spanglish, fusión de Spanish 'español' y English 'inglés'). 1. m. Modalidad del habla de algunos grupos hispanos de los Estados Unidos, en la que se mezclan, deformándolos, elementos léxicos y gramaticales del español y del inglés. Disponível em <<http://lema.rae.es/drae/?val=espaninglish>>. Acesso em 03/01/2015.

No que tange a linguagem empregada por Brie, vemos, mais uma vez, que o humor é recorrente, pela própria crença do dramaturgo na necessidade de conceber o humor mesmo em tragédias, assim como é recorrente o resgate e o respeito à língua autóctone, o *quéchua*, colaborando para construção da identidade e reestabelecimento da dignidade dos indígenas bolivianos, como tão bem afirma Rojo (2009).

Em um dos muitos depoimentos de não falantes de espanhol, presentes no filme documentário *Humillados y Ofendidos* (2008), há o retrato da discriminação, da violência e do descaso que sofrem os camponeses indígenas por parte dos ricos e poderosos e mesmo pelas autoridades que deviam lhes representar:

Quero perguntar as autoridades de Chuquisaca, por que odeiam as pessoas do campo? Fizeram com que nos batessem, não há respeito. Viemos com nossos filhos, pra que estudem e não sejam como nós. Eu quero perguntar a prefeita, a Don Fidel, os recebemos em nosso povoado, eles sabem de nosso sofrimento, ela nos disse: “sempre vou estar com vocês, com os pobres, com os humildes”, e agora? O que aconteceu? Pra onde foram? Como fizeram que nos batessem? Não respeitaram a ninguém, nem a mulheres, nem a crianças. Uma pena, nos bateram. Apenas quando estávamos sangrando nos soltaram. Com qualquer coisa... inclusive fezes de cachorro queriam enfiar em nossa boca. O que aconteceu com essa senhora prefeita? Acaso antes não era pobre? Agora ela está por cima, rica, dorme bem, come bem, e a gente igual como era antes (Camponesa indígena não identificada).

Como é recorrente em seus textos dramáticos, Brie – como o fez, por exemplo, em *En Un Sol Amarillo* – se apodera de eventos da realidade boliviana, traduzindo-os em seu texto dramático, mais uma vez, agora no filme documentário, coleta as vozes protagonistas desses eventos em sua língua nativa, demonstrando as diferenças culturais existentes entre os agressores e os agredidos, e como os primeiros se utilizam destas diferenças para perseguir, agredir e humilhar os últimos.

Ulisses, na humilhação que sofre dos pretendentes, representa os milhares de Mamanis, Quispes, e Choques que vão à Sucre em busca de uma melhor educação para seus filhos e de melhorias para os povoados em que habitam, aos quais os políticos – que se portam como os políticos profissionais descritos no *Manifiesto de Tiwanaku* de 1973 – visitam quando querem votos, mas logo os esquecem em detrimento de interesses outros. Como dito por Brie (2007b, p.6)<sup>120</sup>: “A humilhação de Ulisses pela

---

<sup>120</sup> La humillación de Ulises por mano de los pretendientes, tiene los tonos y las palabras de los racistas que golpearon y humillaron a los campesinos en Sucre.

mão dos pretendentes tem os tons e as palavras dos racistas que agrediram e humilharão aos camponeses em Sucre”. E assim o é.

Também disfarçado de mendigo, em *La Odisea*, Ulisses vê aqueles que dilapidam o seu patrimônio destrutá-lo, humilhá-lo e se negarem a dividir o pão, que sequer lhes pertence:

*Entra Ulisses disfarçado de mendigo. Pretendientes:* Fora desta casa estrangeiro de merda. Este delinquente, preguiçoso, covarde? Quem é esse mendigo? Por que o trouxeram? *Ulisses:* Nem um grão de sal dariam em sua casa, se aqui que não hóspedes não sabem compartilhar o pão que lhes sobra. *Pretendientes:* Já não somos bastante o bastante, ainda trazem um mendigo à mesa? Fora daqui. Destróis com a refeição. Sai daqui ou come em silêncio. *Melanto:* Vais a estar aqui, estrangeiro sujo, durante a noite a espiar as mulheres? Por que não vais roer o pão dormido que te deram e nos deixa em paz? *Melanto se vai* (BRIE, 2013b, p.84)<sup>121</sup>.

O que metaforiza bem a situação vivida pelos camponeses de Chuquisaca. Produtores do alimento que sustenta a população, os camponeses se vêm impedidos de ter parte da riqueza que ajudam a construir, são mal tratados dentro de sua própria casa, como se estrangeiros fossem.

Em *La Odisea*, já quando a tentativa é de entrar em um território que realmente não é o seu, mesmo que legalmente, o dramaturgo denuncia que também há violência, desta vez, quando a deportação se converte, para além da frustração, em humilhação. Como pode ser vista na citação que segue, a humilhação se dá através de toda a performance, desde a dramatização de um comportamento que agrada e não levante suspeitas até, na indicação cênica, a pintura com batom feita pelas funcionárias nas nádegas dos marinheiros que tentam adentrar no país.

Mais uma vez, como se verá, Ulisses representa a distintos imigrantes, de distintas nacionalidades latinas (boliviana, argentina, uruguaia, peruana) carregando também sobrenomes idiossincráticos que lhes emprega identidade: Quispe, Ramaciotti, Archirico, Laertida. Logo, aqui, Brie retoma a temática presente na posteriormente excluída cena de *La Odisea* (2009), na qual outros Ulisses – Choque e Quispe – são barrados em um aeroporto na Espanha (rodapé 23, página 38).

<sup>121</sup> *Entra Ulises disfrazado de mendigo. Pretendientes:* Fuera de esta casa extranjero de mierda ¿Este delincuente, haragán, cobarde? ¿Quién es el mendigo? ¿Por qué lo trajeron? *Ulises:* Ni un grano de sal darían en su casa, si aquí que son huéspedes no saben compartir el pan que les sobra. *Pretendientes:* ¿No somos bastantes que ahora nos traen mendigos a la mesa? Fuera de aquí. Me arruinas la cena. Vete de aquí o come en silencio. *Melanto:* ¿Vas a estar aquí, extranjero sucio, durante la noche a espiar las mujeres? ¿Por qué no te vas a roer los mendrugos que te regalaron y nos dejas en paz? *Melanto se va.*

A cena transcrita a seguir, então, demonstra que o dramaturgo, apesar das exclusões de algumas excelentes cenas, conseguiu manter a abordagem de temáticas caras a contemporânea identidade latino-americana, como as migrações:

*Entra um grupo de funcionárias de migração. Os marinheiros e Ulisses formam uma fileira e falam entre si. **Marinheiros:** Temos que nos comportar normal. Não se mostrar nervoso. Sorrir sempre, ser gentil. Há quanto tempo esperamos? Desde ontem pela manhã. O que te disseram? Que esperasse, que já chegavam. Tomar banho, se vestir bem. Aparentar tranquilidade. **Funcionárias:** Nome? **Marinheiro:** Ulisses Quispe. Ulisses Ramaciotti. Ulisses Achirico. Ulisses Laertida. **Funcionárias:** Nacionalidade? **Marinheiros:** Bolívia. Argentina. Uruguai. Peru. **Funcionárias:** Visto? **Marinheiro:** Não. Não tenho visto. Sou turista. Tenho uma autorização. **Funcionárias:** Proveniência? **Marinheiros:** Ítaca. **Funcionárias:** Destino? **Marinheiros:** Ítaca. **Funcionárias:** Não damos visto para Ítaca. *Os fazem se inclinar. Tiram batons e pintam suas bundas. Ambos os grupos conversam entre si* (BRIE, 2013b, p.79 – 80)<sup>122</sup>.*

Nessa mesma citação, é interessante ressaltar, ainda, a presença de Ítaca como proveniência e destino dos Ulisses, ponto de partida e objetivo de chegada de suas odisséias, outra vez, Brie ressalta a *Odisseia* como uma narrativa de retorno e, neste viés, advogamos que, em *La Odissea*, Ítaca representa uma espécie de Pasárgada bandeiriana cuja ancoragem em suas terras solucionaria todos os problemas e traria todas as fortunas desejadas – um carro, uma casa, uma boa mulher. Manuel Bandeira canta em sua poesia: “Vou-me embora pra Pasárgada/Lá sou amigo do rei/Lá tenho a mulher que eu quero/Na cama que escolherei/ [...] Aqui eu não sou feliz/ Lá a existência é uma aventura/ [...] Em Pasárgada tem tudo/ É outra civilização” (2009, p.49 – 50).

Logo, Ítaca, em *La Odissea*, seria essa Pasárgada, também, essa outra civilização na qual a felicidade é uma promessa que se cumprirá, contudo, assim como na ironia bandeiriana na qual Pasárgada não existe, Ítaca como um lugar ideal ao qual se chegará também não existe, por isso não há visto para Ítaca, como não haveria se o destino fosse Pasárgada. Não há esse local onde a existência seja uma aventura e a civilização seja outra, a não ser na lotofágica propaganda estadunidense do *american dream* e do

<sup>122</sup> *Entran un grupo de funcionarias de migración. Los marineros y Ulises han formado en fila y hablan entre ellos. **Marineros:** Hay que comportarse normales. No mostrarse nervioso. Sonreír siempre, ser gentiles. ¿Hace cuánto que esperamos? Desde ayer a la mañana. ¿A ti qué te dijeron? Que esperara, que llegaban. Lavarse, vestirse bien. Aparentar tranquilidad. **Funcionarias:** ¿Nombre? **Marineros:** Ulises Quispe. Ulises Ramaciotti. Ulises Achirico. Ulises Laertida. **Funcionarias:** Nacionalidad. **Marineros:** Bolivia. Argentina. Uruguay. Perú. **Funcionarias:** Visa. **Marineros:** No. No tengo visa. Soy turista. Tengo un permiso. **Funcionarias:** Proveniencia. **Marineros:** Itaca. **Funcionarias:** Destino. **Marineros:** Itaca. **Funcionarias:** No damos visa para Itaca. *Los hacen inclinarse. Sacan lápices labiales y les pintan el culo. Ambos grupos conversan entre sí.**

*american way of life*, que, infelizmente, segue viciando e prendendo muitos indivíduos ao redor do mundo.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como epígrafe desta dissertação, escolhi os versos de Belchior, em *A Palo Seco* (faixa presente em seu LP *Alucinação*, de 1976), pela mensagem trazida pela canção conseguir traduzir, em grande medida, a trajetória acadêmica que vivi até aqui – e, por ser essa escolha tão pessoal, que peço licença para variar o discurso e utilizar em minha Conclusão a primeira pessoa do singular.

Na canção, que aqui retomo, o poeta canta “Tenho vinte e cinco anos/ De sonho e de sangue/ E de América do Sul/ Por força deste destino/ Um tango argentino/ Me vai bem melhor que um blues”. Aos meus vinte e sete anos, também por força do destino, sou um “rapaz latino americano”, para retomar outro verso de Belchior, cuja produção acadêmica versa justamente sobre a América Latina e, mais precisamente, sobre a Bolívia, nosso vizinho de América do Sul.

A obra poética de Brie, *La Odisea*, exigiu a canalização de meus sonhos e de meu sangue para finalizar essa dissertação com a qualidade teórica necessária, na qual, obviamente, “Um tango argentino”; que para mim metaforiza uma epistemologia do Sul, além da nacionalidade do César Brie, me foi bem melhor que um blues.

Nesse viés, as leituras realizadas de teóricos como Achúgar (2006, 2011), Ávila (2006, 2009, 2012), Canclini (2008, 2013), Figueiredo (2010, 2012), dentre tantos outros, me permitiram compreender melhor, na literatura e na cultura, a realidade boliviana e latino-americana representada no texto dramático de Brie, cujas teorias de Mendes (1995, 2008, 2014) e Boal (2013) também corroboraram para compreensão do texto dramático lido como uma obra literária independente.

Da mesma forma, os autores não latino-americanas que me interessam porque vivenciaram e teorizaram a diáspora, como Glissant (2006, 2011), Hall (2011a) e Said (2003, 2007), também foram de fundamental importância para interpretação de como Brie tratou o tema da migração, sendo ele mesmo um poeta migrante.

Contudo, dentro dessa colcha de retalhos teórica que me ajudou a tecer essa dissertação, não faltaram teóricos que, mesmo sem um diálogo ideológico pleno com a minha intenção, enriqueceram as análises realizadas sobre *La Odisea*, como as importantes contribuições de Sarrazac (2002, 2012, 2013) – me apresentado pela

professora Cleise Mendes – cujo trabalho começa a ser traduzido para o português brasileiro.

Com base, sobretudo, nesses teóricos – e com a contribuição de muitos outros – tentei elucidar as inquietantes temáticas de *La Odisea*; como a migração e a identidade, bem como a construção estética do texto dramático, uma rapsódia repleta de hibridismos, como cômico e trágico, local e global, construída com traços épicos e com o rastro de outros textos, não apenas a *Odisseia* homérica, como a também homérica *Ilíada* e a menção a poesia de Vinicius de Moraes.

Tudo isso em três edições (2007b, 2009, 2013b) nas quais Brie cose e descose o seu próprio texto em um fazer rapsódico cujo objeto principal, advogo, é trazer ao debate a história silenciada de 1/3 da população boliviana que precisa emigrar para garantir a sobrevivência de sua família, bem como os acontecimentos que antecedem e culminam nos atos racistas de 24 de maio de 2008, em Sucre.

Foi por tudo isto que optei pelo desenvolvimento da dissertação em três seções – que dialogam diretamente com o título que a ela atribuí: *Uma odisseia boliviana: rapsódia, êxodo e identidade no texto dramático La Odisea, de César Brie*.

Em minha primeira seção discorri sobre da questão *rapsódia* e sobre os fatores por ela trazidos dentro do texto de *La Odisea: a rapsodagem, o épico e o cômico*.

Na *rapsodagem*, o tecer e destecer de Brie com seu próprio texto e com outros, em três edições – 2007, 2008, 2013 –, de um último e bem sucedido projeto com o *Teatro de los Andes*, o que assegurou a existência desses três registros.

No *épico*, os traços épicos próprio do domínio do texto homérico e cheio de significação após a reconfiguração do termo por Brecht, assim como – pela defesa de Sarrazac – o hibridismo das forma dramático-épicas, que reivindicam a reinvenção e a liberdade do romance.

E por fim, mas não menos importante, o *cômico*, defendido pelo próprio dramaturgo como o traço que há de comum em sua extensa produção dramática, o que me permite, ainda que não tenha entrado no mérito desta discussão anteriormente, classificar *La Odisea* como uma comédia.

Na segunda seção trato do que advogo ser a temática central de *La Odisea*: a migração. Optei traduzi-la por *êxodo*, como já defendi antes, pela carga dramática desse conceito judaico que, para mim, melhor define esta verdadeira diáspora vivenciada por um expressivo número de latino-americanos, como 1/3 dos bolivianos, que buscam em outros territórios a sobrevivência e a liberdade prometida pela *Lotofagia* estadunidense.

Emigrar significa, na maioria das vezes, estar entre *Cila e Caríbdis*, seja qual for a escolha, há sempre um exército de *Pretendentes* que se aproveitam da vulnerabilidade dos que ficam, como as *Penélopes* e os *Telémacos* de Sucre, ou de *Lestrigões*, que humilham e subjagam os *Ulisses* que tentam atravessar mares e desertos.

Na terceira e última seção, melhor contextualizei o quadro social e político boliviano no qual nasceu não apenas *La Odissea*, última produção dramática de Brie com a companhia que criou, como a sua primeira produção fílmica, o documentário *Humillados y Ofendidos* (2008), ao qual se seguiu *Morir en Pando* (2009). Nessas três produções Brie explora, ainda, os conflitos políticos do país, como o racismo contra os índios camponeses e a querela sobre a capital Boliviana – Sucre ou La Paz –, tudo isto fomentado pela ascensão de um presidente índio, Evo Morales, e das contistas de seu partido, o Movimento Al Socialismo (MAS), cujo *socialismo* no nome parece aterrorizar a elite “branca” local que insiste em lutar contra uma possível ditadura cubano-venezuelana.

Os atentados vistos em 24 de maio de 2008 marcam o conflito armado estabelecido pela crise de identidade que vive a Bolívia enquanto estado-nação. O desprezo ao híbrido cultural que si é, a preferência pela nação “branca” que não si é, resultaram na humilhação dos que saíram de suas vilas no campo para ir à cidade recepcionar ao presidente e dele receber ambulâncias, uma ironia em uma sociedade, não só a boliviana, na qual os fundamentalismos nacionais crescem, e com eles as discriminações.

Mais uma vez, defendo que o que viveu a Bolívia nessa data, transformada em dia nacional contra o racismo, é um exemplo do que se reflete em diversos territórios da América Latina e do mundo, é impossível deixar de lembrar a guerra ideológica que hoje se trava dentro do Brasil pós-eleições, na qual o grupo derrotado defende que há um “bolivarianismo” brasileiro e também uma tentativa de ditadura cubano-venezuelana alimentada pelos projetos sociais do governo – como a tão detratada bolsa-família – que fez com que o Nordeste tenha elegido, mais uma vez, um grupo político que, na verdade, recebeu maior votação em quase todo território nacional.

Por fim, ratifico ainda o fato de ser esta uma *Uma Odissea Boliviana*. Foi esse território muitas vezes ignorado, no qual a prática teatral era considerada quase impossível, que o dramaturgo escolheu atuar e é sobre ele que escreve, tendo sido a Bolívia, eu diria, a grande *musa* de Brie por quase vinte anos, retratando em seus textos

dramáticos suas figuras históricas, seus eventos políticos e sociais, sua cultura e seus anseios, como tão bem o fez em *La Odisea*.

## REFERÊNCIAS

- ABDANUR, Raquel França. **La Iliada por César Brie**: um canto de memória, luto e história. 2009. 106f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.
- ABDANUR, Raquel França. ROJO, Sara. A tradução de *Sólo los giles mueren de amor*, de César Brie. In.: ALEXANDRE, Marcos Antônio. BARROS, M<sup>a</sup> Lúcia Jacob Dias de. ROJO, Sara. **Antologia teatral da latinidade**: César Brie, Juan Radrigán, Ramón Griffiero e Michel Azama. Belo Horizonte: UFMG, 2009.
- ACHOTEGUI, Joseba. **Estrés límite y salud mental**: el Síndrome del inmigrante con estrés crónico y múltiple (Síndrome de Ulises). *Revista Migraciones* (Universidad de Comillas), Madrid, n. 19, 2006, p. 59-85.
- ACHUGAR, Hugo. Espaços incertos, efêmeros: reflexões de um planeta sem boca; Sobre o “balbucio teórico” latino-americano. In.: \_\_\_\_\_. **Planetas sem boca**: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura. Tradução de Lyslei Nascimento. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006, p. 09 – 26; 27 – 52.
- ACHUGAR, Hugo. ¿Existe un lugar para el intelectual latinoamericano? In.: REIS, Lívia; FIGUEIREDO, Eurídice (Org.). **América Latina**: integração e interlocução. Rio de Janeiro: 7Letras; Santiago de Chile: Usach, 2011. p. 15 – 28.
- ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ANDREWS, George. O amorenamento e o enegrecimento, 1930-2000. In.: \_\_\_\_\_. **América Afro-latina**: 1800 – 2000. Tradução de Magda Lopes. São Carlos: EdUFSCar, 2007.
- ANDRADE, Mário de. **Macunaíma, o herói sem nenhum caráter**. Rio de Janeiro: Agir, 2007.
- ARISTÓTELES. **Poética**. 4<sup>a</sup> ed. Tradução, comentários e índice analítico e onomástico de Eudoro de Souza. São Paulo: Nova Cultural, 1991.
- ATIENZA, Maria Alicia. La Odisea de Cesar Brie: Ulises en tiempos de globalización. In.: LOPÉZ, Aurora; POCIÑA, Andrés; SILVA, Maria de Fátima (Coord.). **De ayer a hoy**: influencias clásicas en la literatura. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 2010.
- AUERBAH, Erich. A cicatriz de Ulisses. In.: \_\_\_\_\_. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- ÁVILA, Leonardo de la Torre. Dinámicas migratorias e iniciativas locais de desarrollo. In.: MAZUREK, Hubert et al. **Migraciones contemporáneas**: Contribución al debate. La Paz: Plural Editores, 2009, p. 289 – 328.

ÁVILA, Leonardo de La Torre. **No llores, prenda, pronto volveré**: migración, movilidad social, herida familiar y desarrollo. Bolivia: IFEA/PIEB, 2006.

ÁVILA, Leonardo de la Torre. Volveré para regar el campo: Familias transnacionales y productoras del Valle Alto cochabambino. In.: GARCÍA, Ana Gabriela Contreras et al. **Las Relaciones Internacionales de la Pobreza en América Latina y el Caribe**. Buenos Aires: CLACSO, 2012, p. 257 – 290.

BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: UnB HUCITEC, 1987.

BANDEIRA, MANUEL. Vou-me embora pra Pasárgada. In.: MORICONI, Ítalo (Org.). **Os Cem Melhores Contos Brasileiros do Século**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009, p.49 – 50.

BARBOLOSI, Laurece. PLANA, Muriel. Épico/Epicização. In.: SARRAZAC, Jean-Pierre (Org.). **O Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo**. Tradução de André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 76 – 79.

BAUDELAIRE, Charles. Da essência do riso (e de modo geral do cômico nas artes plásticas). In:\_\_\_\_\_. **Poesia e Prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.

BENJAMIM, Walter. Que é o tetro épico? Um estudo sobre Brecht. In.:\_\_\_\_\_. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BENJAMIM, Walter. Sobre o conceito da História. In.:\_\_\_\_\_. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BERGSON, H. **O riso**: ensaio sobre a significação da comicidade. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BERND, Zilá. Americanidade e americanização. In.: FIGUEIREDO, Eurídice (Org.). **Conceitos de literatura e cultura**. Niterói: EdUFF. Juiz de Fora: EdUFJF, 2012. p. 13 – 34.

BOAL, Augusto. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

BRIE, César Miguel. **El oficio, el presente, el mercado, la diferencia**. Disponível em: <[https://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CB4QFjAA&url=http%3A%2F%2Fwww.celcit.org.ar%2Fbajar\\_archivo.php%3Ffile%3DLi4vcHVibGljYWNPb25lcy9ydGMvcnRjMzluemlw&ei=-l7ZU53BHYPsATxgIKYDA&usg=AFQjCNGyKVA-2v-x23Y3sG3tYhpDvFpDOQ](https://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CB4QFjAA&url=http%3A%2F%2Fwww.celcit.org.ar%2Fbajar_archivo.php%3Ffile%3DLi4vcHVibGljYWNPb25lcy9ydGMvcnRjMzluemlw&ei=-l7ZU53BHYPsATxgIKYDA&usg=AFQjCNGyKVA-2v-x23Y3sG3tYhpDvFpDOQ)>. Acesso em 30/07/2014 [2007a].

BRIE, César Miguel. **Em Um Sol Amarelo**. Tradução de Consuelo Maldonado e Patrícia Leonardeli. Salvador: EDUFBA, 2010.

- BRIE, César Miguel. **Humillados y Ofendidos**. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=kyQvd9oaACY>>. Acesso em 28/07/2014
- BRIE, César Miguel. **La Odisea**. La Paz: Plural Editores, 2007b.
- BRIE, César Miguel. **La Odisea**. Disponível em: <<http://www.celcit.org.ar>>. Acesso em: 07/02/2014 [2009].
- BRIE, César Miguel. La Odisea. In.:\_\_\_\_\_. **Teatro II**. Apresentação de Jorge Dubatti. Estudo Crítico e Edição de Marita Foix. Buenos Aires: Atuel, 2013b, p. 07 – 108.
- BRIE, César Miguel. Notas a La Odisea. In.:\_\_\_\_\_. **La Odisea**. La Paz: Plural Editores, 2007b.
- BRIE, César Miguel. **Teatro I**. Apresentação de Jorge Dubatti. Estudo Crítico e Edição de Marita Foix. Buenos Aires: Atuel, 2013a.
- BRIE, César Miguel. **Teatro II**. Apresentação de Jorge Dubatti. Estudo Crítico e Edição de Marita Foix. Buenos Aires: Atuel, 2013b.
- BURKERT, Walter. **Mito e Mitologia**. Lisboa: Edições 70, 2001.
- CALVINO, Ítalo. **Por que ler os clássicos**. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- CARVALHAL, Tânia Franco; COUTINHO, Eduardo F. (orgs.). **Literatura Comparada: Textos fundadores**. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- CARVALHAL, Tânia (coord.). **Culturas, contextos e discursos: limiares críticos no comparatismo**. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRS, 1999.
- CERVANTES, Miguel. **El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha**. Ed. de Alberto Blecuá e Andrés Pozo. Barcelona: Espasa Libros, 2010
- COSER, Stelamaris. Híbrido, Hibridismo, Híbridação. In.: FIGUEIREDO, Eurídice (Org.). **Conceitos de literatura e cultura**. Niterói: EdUFF. Juiz de Fora: EdUFJF, 2012. p. 163 – 188.
- DEACY, Susan. **Athena**. Nova York: Routledge, 2008.
- DELEUZE, Gilles. **Sobre o Teatro: um manifesto de menos; o esgotado**. Tradução de Fátima Saadi, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2010.
- DOMINGUES, José Maurício; GUIMARÃES, Alice Soares; SILVA, Fabrício Pereira da (Orgs.). **A Bolívia no espelho do futuro**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- EURÍPEDES. **Hércules**. Introdução, Tradução e Notas de Cristina Rodrigues Franciscato. São Paulo: Palas Athena, 2003.
- FIGUEIREDO, Eurídice. **Literatura comparada e Estudos Culturais: por um comparativismo interamericano; Literatura mestiça, literatura transnacional, literatura**

de migrância; O conceito de América Latina. In.:\_\_\_\_\_. **Representações de etnicidade**: perspectivas interamericanas de literatura e cultura. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010. p. 15 – 51.

FOIX, Marita. Estudio Crítico: cronología de Cesar Brie. In.: BRIE, César. **Teatro I**. Buenos Aires: Atuel, 2013. p. 189 – 219.

FOIX, Marita. Estudio Crítico: entrevista con Cesar Brie. In.: BRIE, César. **Teatro II**. Buenos Aires: Atuel, 2013. p. 185 – 194.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. Tradução Salma Tannus Muchail. 8º ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FREUD, Sigmund. Os chistes e sua relação com o inconsciente. In.:\_\_\_\_\_. **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas**. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

GARCEZ, Pedro. M. ZILLES, Ana Maria S. Estrangeirismos – desejos e ameaças. In.: FARACO, Carlos Alberto (Org.). **Estrangeirismos**: guerras em torno da língua. São Paulo: Parábola, 2001, p. 15 – 36.

GARCÍA CANCLINI, Nestor. **Culturas Híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. Tradução de Heloísa Pezza Cintrão e Ana Regina Lessa. 4ª ed. São Paulo: EDUSP, 2013.

GARCÍA CANCLINI, Nestor. **Latino-americanos à procura de um lugar neste século**. Tradução de Sérgio Molina. São Paulo: Iluminuras, 2008.

GLISSANT, Édouard. **Poética da Relação**. Tradução de Manuela Mendonça. Porto: Porto editora, 2011.

GLISSANT, Édouard [2006]. **Não há fronteira que não se ultrapasse**. Disponível em: <<https://www.diplomatique.org.br/acervo.php?id=1962&tipo=acervo>>. Acesso em: 26/02/2014

GONZÁLEZ, Mário M. **Leituras de literatura espanhola**: (da Idade Média ao Século XVII). São Paulo: Letraviva: Fapesp, 2010.

GRIMAL. **Dicionário da Mitologia Grega e Romana**. Tradução de Victor Jabouille. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993.

GRUZINSKY, Serge. **O pensamento mestiço**. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

GUIMARÃES, Alice Soares. A emergência das identidades étnicas na Bolívia contemporânea: processos e atores. In.: DOMINGUES, José Maurício; GUIMARÃES, Alice Soares; SILVA, Fabrício Pereira da (Orgs.). **A Bolívia no espelho do futuro**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

GUYARD, Marius-François. Objeto e método da literatura comparada. Tradução de Mª Imerentina Rodrigues Ferreira. In.: CARVALHAL, Tânia Franco; COUTINHO,

Eduardo F. (orgs.). **Literatura Comparada**: Textos fundadores. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-modernidade**. Tradução de Guacira Lopes Louro e Tomaz Tadeu da Silva. 11ª ed. Rio de Janeiro: DP & A, 2011a.

HALL, Stuart. **Da Diáspora**: Identidades e Mediações Culturais. Tradução de Adelaine La Guardia Resende et al. Belo Horizonte: UFMG, 2011b.

HARTOG, François. **Memória de Ulisses**: narrativas sobre a fronteira na Grécia antiga. Tradução de Jacyntho Lins Brandão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

HERSANT, Céline. NAUGRETTE, Catherine. Rapsódia. In.: SARRAZAC, Jean-Pierre (Org.). **O Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo**. Tradução de André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 152 – 155.

HOMERO. **A Ilíada**. Tradução de Federico Lourenço. 8ª Ed. Lisboa: Cotovia, 2005.

HOMERO. **A Odisseia**. Tradução de Federico Lourenço. Lisboa: Cotovia, 2010.

HOUAISS, A. **Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva. Versão 2.0.5 [CD-ROM]. 2005.

JONES, Peter V. Kleos de Telémaco. Tradução de Leonardo Teixeira de Oliveira, 2007. In: **American Journal of Philology** Vol. 109 (1988), pp. 496-506. Ed.: The Johns Hopkins University Press.

KAFKA, Franz. **O cruzamento**. Tradução de Regiane Affonso Sales e Denise Rodrigues. Disponível em: <<http://www.blocosonline.com.br/literatura/prosa/ct/ct05/ctp050101.htm>>. Acesso em 11.02.14 [2004].

LEHMANN, Hans-Thies. **O Teatro Pós-dramático**. Tradução de Pedro Sussekind. 2ª Ed. São Paulo: Cosac & Naif, 2012.

LEVINE, Elaine. Los hispanos/latinos en Estados Unidos. In.: MAZUREK, Hubert et al. **Migraciones contemporáneas**: Contribución al debate. La Paz: Plural Editores, 2009, p.181 – 220.

LOPE DE VEGA. **El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo**: (Dirigido a la Academia de Madrid). Disponível em: <<http://www.cervantesvirtual.com/>>. Acesso em 21/03/2014.

MACIEL, Maria E.; ÁVILA, Myriam; OLIVEIRA, Paulo M. (Org.). **América em movimento**: ensaios sobre literatura latino-americana do século XX. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999.

MAMANI, Roberto Mamani. **Biografia**. Disponível em: <<http://mamanimamani-bolivia.blogspot.com.br/p/biografia.html>>. Acesso em 10/06/14.

- MARQUES, Reinaldo. Literatura comparada e estudos culturais: diálogos interdisciplinares. In: CARVALHAL, Tânia (coord.). **Culturas, contextos e discursos: limiares críticos no comparatismo**. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRS, 1999, p. 58-67.
- MAZUREK, Hubert et al. **Migraciones contemporáneas: Contribución al debate**. La Paz: Plural Editores, 2009
- MENDES, Cleise Furtado. A Convivência Dramática. In.: \_\_\_\_\_. **As Estratégias do Drama**. Salvador: EDUFBA, 1995.
- MENDES, Cleise Furtado. **A gargalhada de Ulisses: a catarse na comédia**. São Paulo: Perspectiva / Salvador: Fundação Gregório de Mattos, 2008.
- MENDES, Cleise Furtado. Dramaturgia e autoria em obras cênicas. In.: SILVA, Rubens Ribeiro Gonçalves da (Org.). **Direito autoral, propriedade intelectual e plágio**. Salvador: EDUFBA, 2014.
- MENESES, Maria Paula. SANTOS, Boaventura de Souza (Org.). **Epistemologias do Sul**. Coimbra: Edições Almeida, 2009.
- NÓBREGA, Ricardo. Migração e Globalização Popular: trabalhadores bolivianos na pequena indústria têxtil de São Paulo. In.: DOMINGUES, José Maurício; GUIMARÃES, Alice Soares; SILVA, Fabrício Pereira da (Orgs.). **A Bolívia no espelho do Futuro**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira 2. ed. São Paulo: Perspectiva. 2005.
- POSNETT, Hutcheson M. O método comparativo e a literatura. Tradução de Sonia Zyngier. In. : CARVALHAL, Tânia Franco; COUTINHO, Eduardo F. (orgs.). **Literatura Comparada: Textos fundadores**. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- PROPP, V. **Comicidade e riso**. Tradução de Aurora Fordoni Bernadini. São Paulo: Ática, 1992.
- QUEIROZ, Maria José de. Leitor; Introdução; Migrações e emigrações. As viagens. O exílio. In.: \_\_\_\_\_. **Os Males da Ausência ou A literatura do exílio**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998. p. 15 – 17; 19 – 37; 39 – 64.
- RIVERA CUSICANQUI, Silvia. **Oprimidos pero no vencidos: Luchas del campesinado aymara y qhechwa 1900-1980**. 4ª ed. La Paz: La Mirada Salvaje, 2010.
- ROBERTS, Elizabeth. Mujeres, migración, remesas y relaciones de género: Evidencias a partir de tres casos: Colombia, República Dominicana y Guatemala. In.: MAZUREK, Hubert et al. **Migraciones contemporáneas: Contribución al debate**. La Paz: Plural Editores, 2009, p. 85 – 110.
- RODRIGUES, Nelson. Complexo de vira-latas. In.: \_\_\_\_\_. **À Sombra das Chuteiras Imortais: Crônicas de futebol**. Seleção e Notas de Rui Castro. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ROJAS, Fernando. **La Celestina**. Ed. e notas de Dorothy S. Severin. Madrid: Alianza Editorial, 2010.

ROJO, Sara. Imagen, Imaginación, Historia: La Odisea de César Brie. In.: CORNELSEN, Elcio Loureiro. SELIGMANN-SILVA, Márico. VIEIRA, Elisa Maria Amorin. **Imagem e Memória**. Belo Horizonte: Rona Editora: FALE/UFMG, 2012. p. 323 – 333.

ROJO, Sara. O teatro de César Brie e a apropriação dos mitos da morte. In.: \_\_\_\_\_. **Olhares Críticos**: Estudos de literatura e cultura. FANTINI, Marli. RAVETTI, Graciela. (Orgs.). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009. p. 216 – 227.

ROMILLY, Jacqueline de. **Homero**: Introdução aos poemas homéricos. Tradução de Leonor Santa-Bárbara. Lisboa: Edições 70, 2001.

ROSENFELD, Anatol. **O Teatro Épico**. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1985.

ROUBINE, Jean-jaques. **Introdução às grandes teorias do teatro**. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à análise do teatro**. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

SAAVEDRA GARFIAS, Karmen. Una mirada al teatro boliviano. In.: TAHAN, Halima (Org.). **Ecenas Latino-americanas**. Buenos Aires: Artesdelsur, 2006, p.179 - 184.

SAID, Edward W. **Humanismo e crítica democrática**. Tradução de Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SAID, Edward W. **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SARRAZAC, Jean-Pierre (Org.). **O Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo**. Tradução de André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

SARRAZAC, Jean-Pierre. **O futuro do drama**: escritas dramáticas contemporâneas. Tradução de Alexandra Moreira da Silva. Porto: Campo das Letras, 2002.

SARRAZAC, Jean-Pierre. **Sobre a fábula e o desvio**. Organização e tradução de Fátima Saadi. Rio de Janeiro: 7Letras: Teatro do Pequeno Gesto, 2013.

SERRA, Ordep. **Navegações da cabeça cortada**: breve incursão no campo dos estudos clássicos. Salvador: EDUFBA, 2012.

SILVA, Tomaz Tadeu. A produção social da identidade e da diferença. In.: \_\_\_\_\_. (Org). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos Estudos Culturais. 14ª Ed. Petrópolis, RJ: Vozes:, 2014, p. 73 – 102.

SOUZA, Eneida Maria de. **Crítica Cult**. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

- STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais da poética**. Tradução de Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1977.
- STALLYBRASS, Peter. **O casaco de Marx**: roupas, memória, dor. 3 ed. Org. e trad. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.
- SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno**. Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naif, 2001.
- TIRSO DE MOLINA. **O burlador de Sevilla e o Convidado de pedra**. Ed. bilíngue de Alex Cojorian. Brasília: Círculo de Brasília, 2004.
- TORRES, Sonia. **Nosotros in USA**: literatura, etnografia e geografia de resistência. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- TOTA, Antonio Pedro. **O Imperialismo Sedutor**: A americanização do Brasil na época da Segunda Guerra. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- VELOSO, Caetano. Língua. In: \_\_\_\_\_. **Velô**. Rio de Janeiro: Philips. 1983, faixa 11.
- VERNANT, Jean-Pierre. Ulises en persona. In.: \_\_\_\_\_. **En el ojo del espejo**. México: Fondo de Cultura Económica, 1999.
- VIDAL-NAQUET, Pierre. **O Mundo de Homero**. Tradução de Jonas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- WATT, Ian. **Mitos do Individualismo Moderno**: Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robinson Crusoe. Tradução de Mario Pontes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- WELLEK, René. A crise da literatura comparada. Tradução de M<sup>a</sup> Lucia Rocha-Coutinho. In.: CARVALHAL, Tânia Franco; COUTINHO, Eduardo F. (orgs.). **Literatura Comparada**: Textos fundadores. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.