

★ TEATRO HISPANO-AMERICANO DO PÓS-GUERRA: ESBOÇO DE ABORDAGEM

Humberto Hugo Villavicencio Garcia

Mestrando em Artes Cênicas, no programa de pós-graduação em Artes da UNESP – orientador, Prof. Dr. Alexandre Mate. É professor de História das Artes Cênicas no Célia Helena Teatro-escola.

Resumo: No final do século XIX, a dramaturgia hispano-americana mantinha fortes vínculos de dependência com o teatro espanhol, porém, a partir do início do século XX, essa relação começa a se modificar por causa de questões fundamentais que emergiram durante a virada do século. Espanha concluía o ciclo colonizador das Américas e as nações emergentes lutavam por consolidar sua independência política. O teatro latino-americano afirmou-se empregando procedimentos narrativos próprios, como o drama maia e quéchua, a comédia de costumes e o grotesco *criollo*. No pós-guerra, a assimilação das inovações temático-estilísticas do expressionismo, simbolismo e teatro épico, conjugadas ao fluxo migratório europeu no seu embate com a tradição autóctone, assentou as bases do teatro hispano-americano contemporâneo.

*Los Águilas y Jaguares rodean Quiché Vinak,
lo doblan sobre el ara y lo sacrifican.
Luego que muere, sigue un baile ritual
en que participan todos los actores.*
(Rabinal Achí. Anônimo maia do século XV.)

Palavras-chave
*Teatro latino-americano.
Novos dramaturgos
do México.*

O presente artigo tem como objetivo estabelecer referências históricas e bibliográficas que permitam esboçar uma abordagem atualizada do teatro latino-americano contemporâneo.

No final do século XIX, a prática teatral hispano-americana era pautada por uma forte dependência do teatro da metrópole paulista no que diz respeito a gêneros, autores e estilos de interpretação. Essa situação começou a mudar a partir do início do século XX por causa da nova correlação de forças estabelecida durante a virada do século, que assinalava destinos diferenciados para a velha Espanha e os nascentes países hispano-americanos.

As novas repúblicas, por sua vez, consolidavam as bases dos seus estados nacionais e buscavam referências culturais que afirmassem suas respectivas nacionalidades. Na América hispânica, deflagrou-se uma longa guerra de independência política e econômica, iniciada com a sublevação indígena de Tupac Amaru II, em 1780, e concluída em agosto de 1879, quando finalmente a Espanha reconheceu a emancipação do antigo vice-reinado do Peru. A necessidade de autonomia cultural foi uma consequência aparentemente natural dessa ruptura institucional e influenciou o processo de criação de uma dramaturgia hispano-americana de caráter nacional.

As questões mais destacadas desse processo de afirmação nacional foram, num primeiro momento, o autorreconhecimento dos jovens países como nações e, posteriormente, o desenvolvimento de um teatro aberto às inovações do expressionismo e do simbolismo vindas da Europa. Finalmente, ocorreu a incorporação dos procedimentos narrativos das manifestações pré-teatrais indígenas, que encontraram repercussão no teatro épico. Todavia, é importante notar que a independência política não promoveu a imediata independência cultural.

O aporte cultural hispânico representou um elemento significativo no processo de miscigenação das etnias indígena, branca e africana. Tal amálgama vigorou durante quatro séculos de coexistência, nem sempre de forma pacífica, e acabou criando o traço peculiar de uma cultura híbrida ou mestiça.

Carlos Solórzano, dramaturgo guatemalteco e importante pesquisador do teatro hispano-americano, lançou os fundamentos de um estudo baseado na influência etnocultural predominante, evidenciando, em seu artigo *El teatro latinoamericano contemporáneo* (SOLÓRZANO, 1992) claras diferenças entre três núcleos de países latino-americanos, agrupados sob a denominação de: (a) povos ameríndios, (b) imigrantes europeus e (c) culturas africanas.

Os povos ameríndios protagonizaram um forte antagonismo à cultura europeia, mas arrefeceram seus combates aceitando a conciliação entre o elemento indígena e o espanhol. Resulta deste processo o surgimento de um espírito que se afirma numa dupla negação: não renega sua idiosincrasia, mas também não resiste à influência do mundo ocidental e cristão. Peru, México, Bolívia, Equador, Guatemala e Colômbia são países que apresentam convergência de percurso na elaboração de uma dramaturgia nacionalista, portadora de potente voz própria, que se revela diversa, autêntica e criativa.

Outro núcleo é constituído pela Argentina, Chile e Uruguai, países que criaram identidade nacional a partir do fluxo migratório europeu e

que durante o período colonial não tiveram a importância dos vice-reinados do Peru e do México. Seus extensos territórios desabitados estimularam a ilusão de uma nova vida para a multidão de imigrantes que se estabeleceram no Cone Sul do continente. Essa massa trouxe também novas ideologias em sua bagagem, notadamente as ideias libertárias dos sindicalismos anarquista e socialista proscritos na Itália, encontrando aqui vestígios do sistema comunitário indígena. Neste contexto, a cultura do imigrante deu origem a novas formas de expressão, entre as quais o drama que exalta o heroísmo, a generosidade e o pragmatismo da figura do homem do Rio da Prata que se insurge contra a cultura passadista de cunho colonial.

Um terceiro núcleo de países é formado por nações onde a influência da cultura africana, decorrente da escravidão, fincou raízes profundas. Na visão de Solórzano, o Brasil, Cuba, Porto Rico, Santo Domingo e outros países do Caribe são representantes deste núcleo. Embora a influência africana seja evidente na área musical, no âmbito teatral a presença da cultura negra é menos visível o que resulta em uma aparente carência de textos dramaturgícos relacionados com essa referência cultural. No entanto, tal influência vem ganhando maior reconhecimento nas experimentações teatrais desses países. A fundação do Teatro Experimental do Negro em 1944 por Abdias do Nascimento, no Rio de Janeiro, é um marco no contexto brasileiro. (MENDES, 1982.).

O intercâmbio cultural entre países e etnias configura hoje um elemento recorrente na cena contemporânea da América Latina e serve de referencial temático na tentativa de responder algumas indagações históricas. Resulta imperioso para o pesquisador do teatro latino-americano, estudar a pluralidade de estilos e gêneros das obras, bem como a natureza complexa dos personagens, sem negligenciar o estudo da estrutura dialógica encontrada em cada peça, por ser reveladora de conflitos psicológicos, sociológicos e ideológicos.

A diversificada dramaturgia latino-americana do pós-guerra estabelece um diálogo entre a cul-

tura contemporânea e a cultura produzida pela mestiçagem histórica. Isto, no entender de diversos pesquisadores, transforma o teatro ibero-americano em uma das mais expressivas manifestações artísticas da cultura universal.

Nosso levantamento de fontes documentais primordiais destaca sete textos que consideramos fundamentais para o estudo da cena hispano-americana. Três deles são dedicados ao estudo das raízes indígenas: *Rabinal Achí ou le drama-ballet du Tun*, de Charles Étienne Brasseur de Bourbourg; *Teatro náhuatl*, de Fernando Horcasitas, e *Quiché Vinak – Tragédia*, de Anita Padial Guerchoux e Manuel Vásquez-Bigi. Outros dois textos estudam a evolução histórica: *Teatro latinoamericano del siglo XX*, do já citado Carlos Solórzano e *El Teatro en América Latina*, de Adam Versényi. E os dois últimos textos são antologias comentadas: *Teatro Documental Latinoamericano*, de Pedro Bravo-Elizondo, e *Los Clasicos del Teatro Hispanoamericano*, de Gerardo Luzuriaga e Richard Reeve.

Os três primeiros textos analisam o pré-teatro, mágico e ritual praticado pelas culturas asteca, maia e inca. Estes trabalhos têm a virtude de ser um aporte fundamental no debate sobre a existência de um teatro pré-colombiano, anterior a chegada dos espanhóis. Inicialmente temos o *Rabinal Achí*, uma transcrição da narrativa feita pelo índio maia Bartolo Zis, protagonista do drama balé *Xahoh-Tun*, ao abade francês Charles Étienne Brasseur de Bourbourg¹ no ano de 1850, na cidade de Rabinal, na Guatemala. O *Teatro náhuatl* foi escrito pelo historiador mexicano Fernando Horcasitas (2004) entre 1974 e 2004. Esse trabalho realiza um extenso estudo comparativo das danças pré-dramáticas aborígenes e o drama jesuíta espanhol. Finalmente, o *Quiché Vinak*, da cubana Anita Padial Guerchoux e do argentino Manuel Vásquez-Bigi (1991, p. 44), publicado em 1991, é o mais recente estudo históri-

co e literário do Rabinal Achí, numa nova versão em língua espanhola.

Os textos de Solórzano e Versényi tratam especificamente da evolução histórica do drama latino-americano. Carlos Solórzano é professor de Literatura Dramática Ibero-americana na faculdade de Filosofia e Letras da Universidad Nacional Autónoma de México. No livro *Teatro latinoamericano del siglo XX*, de 1961, apresenta um panorama detalhado da evolução do teatro latino-americano dividido em quatro fases: (a) crítica dos costumes, (b) universalista, (c) nacionalista e (d) pós-guerra. Uma extensa relação composta por 167 autores e 309 peças encerra seu trabalho. Adam Versényi, historiador norte-americano da Universidade da Carolina do Norte, publicou, em 1993, *El Teatro en America Latina*, estudo amplamente documentado sobre a presença de elementos teatrais de repercussão política em diferentes momentos da história da América Latina, desde a época pré-colombiana até nossos dias. Este autor, por exemplo, cita o uso do gesto teatral pelo colonizador espanhol Hernando Cortez no seu encontro com o imperador asteca Montezuma, ajoelhando-se e beijando as vestes dos padres jesuítas. Quando se refere à época atual, ele associa a teologia da libertação a um teatro libertário enraizado nos movimentos populares latino-americanos. Destaca, também, o aporte pedagógico de Paulo Freire e as técnicas do Teatro do Oprimido, de Augusto Boal.

As antologias de Bravo-Elizondo, Luzuriaga e Reeve são complementares e abrangentes pois Pedro Bravo-Elizondo, chileno, doutor em Literatura Hispano-americana e professor de Literatura Latino-americana na Wichita State University, de Kansas, em seu *Teatro Documental Latinoamericano*,² de 1982, estuda o teatro de engajamento social durante os anos 1970, considerando a predominância de textos criados a partir de fatos históricos, como

1 BOURBOURG apud Guerchoux e Vásquez-Bigi *Quiché Vinak*. México: Fondo de Cultura, 1991, p. 44.

2 Este trabalho analisa as peças: *La denuncia* de Enrique Buenaventura, do Teatro Experimental de Cali, Colômbia; *Manuel viene galopando por las alamedas*, do chileno Sérgio Arrau; *El sol bajo las patas de los caballos*, do equatoriano Jorge Enrique Adoum; *Viva Sandino!*, do guatemalteco Manuel Jose Arce e *Viene el sol con su sombrero de combate puesto*, do panamenho Raul Alberto Leis Romero.

a conquista espanhola, a guerra de independência, os golpes militares e conflitos sindicais. O foco da sua pesquisa aproxima Bravo-Elizondo do teatro documental de Peter Weiss. Por outro lado, sete anos antes, em 1975, dois professores do departamento de espanhol e português da Universidade da Califórnia, o equatoriano Gerardo Luzuriaga e o norte-americano Richard Reeve, publicaram uma excelente antologia do teatro hispano-americano, *Los Clasicos del Teatro Hispanoamericano*,³ com 24 peças de sete países (Argentina, Chile, Cuba, Guatemala, México, Peru e Uruguai), abrangendo

um amplo período histórico que se estende do século XV até o XX.

Lembramos que, devido ao exíguo espaço deste artigo, citamos apenas alguns dos muitos textos dedicados à pesquisa do moderno teatro hispano-americano. Pretendemos, futuramente, aprofundar o assunto em outros artigos. Ademais, deixamos consignado o compromisso de reunir esforços com o objetivo de promover acordos editoriais que viabilizem a tradução e a publicação de tão excelente material bibliográfico. ☆

Abstract: In the late nineteenth century, the Spanish-American drama had strong ties of dependency with the Spanish theater, however, from the early twentieth century, this relationship comes to change because of the key issues that emerged during the turn of century. Spain concluded the colonizing cycle of the Americas and emerging nations struggled to consolidate their political independence. The Latin American theater started employing narrative procedures themselves, such as Maya and Quechua drama, comedy of manners and the grotesque “criollo”. In the postwar period, the assimilation of Expressionism, Symbolism and Epic Theater thematic-stylistic innovations, combined to the flow of European migrants in their clash with the indigenous tradition, laid the foundations of contemporary Hispanic-American theater.

Keywords: *Latin American theater. New dramatists of Mexico.*

Referências

- BRAVO-ELIZONDO, Pedro. *Teatro documental latinoamericano*. México: UNAM, 1982.
- GUERCHOUX, Anita Padial e VAZQUEZ-BIGE, Manuel. *Quiché Vinak Tragédia*. México: Fondo de Cultura, 1991.
- HORCASITAS, Fernando. *Teatro náhuatl*. México: UNAM, 2004.
- LUZURIAGA, Gerardo e REEVE, Richard. *Los clásicos del teatro hispanoamericano*. México: Fondo de Cultura, 1994.
- MENDES, Miriam Garcia. *A personagem negra no teatro brasileiro*. São Paulo: Ática, 1982.
- SOLÓRZANO, Carlos. El teatro latinoamericano contemporáneo. In: *América Latina Historia y Destino, Homenaje a Leopoldo Zea*, v. I, p.193. México: UNAM, 1992.
- _____. *Teatro latinoamericano del siglo XX*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1961.
- VERSÉNYI, Adam. *El teatro en América Latina*. NY: Cambridge, 1966.

3 O primeiro volume trata das origens do teatro hispano-americano até 1900 através de *Rabinal Achí* e *Ollantay* de autor anônimo, *Entremés del ahorcado* e *Entremés de Diego Moreno y Teresa*, de Fernán Gonzáles de Eslava; *La verdad sospechosa*, de Juan Ruiz de Alarcón; *Los empeños de una casa*, *Sainete segundo* e *El divino narciso*, de Sórora Juana Inés de la Cruz; *Contigo pan y cebolla*, de Manuel Gorostiza; *Ña Catita*, de Manuel Segura; *Como en Santiago*, de Daniel Grez; e *Juan Moreira*, de Gutiérrez e Podestá. O segundo volume atinge 1950 com *Barranca abajo*, de Florencio Sánchez; *Tembladera*, de José Ramos; *Mateo*, de Armando Discépolo; *La viuda de Apablaza*, de Germán Cruchaga; *Saverio el cruel*, de Roberto Arlt; *Un guapo del novecientos*, de Samuel Eichelbaum; *El pacto de Cristina*, de Conrado Roxlo; *Pánuco 137*, de Mauricio Magdalena; *Parece mentira* e *En que piensas?*, de Javier de Villaurrutia; *El gesticulador* de Rodolfo Usigli; e *El color de nuestra piel*, de Celestino Gorostiza.