

Teatro hispano-americano de pós-guerra: esboço de abordagem

Humberto Hugo Villavicencio Garcia

Programa de Pós-Graduação em Artes - UNESP

Mestrando – Artes Cênicas – Or. Profa. Dra. Berenice Raulino

Professor de História do Teatro – Escola Superior de Artes Célia Helena – São Paulo

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 esta 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.

Palavras-chave: História, teatro hispano-americano, pós-guerra.

GT Dramaturgia, Tradição e Contemporaneidade.

*“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. Anónimo maia do século XV

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 madrilense, 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. Durante esse período, a monarquia espanhola encerrava o ciclo colonizador e as novas repúblicas, por sua vez, consolidavam as bases dos seus estados nacionais. 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 auto-reconhecimento dos jovens países como nações autônomas 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 hispânico representa um elemento significativo no processo de miscigenação das etnias indígena, branca e africana. Tal amálgama vigorou durante quatro séculos de coexistência, nem sempre pacífica e acabou criando o traço peculiar de uma cultura híbrida ou mestiça.

O dramaturgo guatemalteco Carlos Solórzano, importante pesquisador do teatro hispano-americano, lançou os fundamentos de um estudo baseado na influência étnico-cultural predominante, evidenciando, em seu artigo *El teatro latinoamericano contemporáneo*¹, 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 européia, mas arrefeceram os 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 idiossincrasia, 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 na sua bagagem, notadamente as idéias libertárias do sindicalismo anarquista e socialista proscritos na Itália, encontrando aqui vestígios do sistema comunitário indígena. Nesse contexto, a cultura do imigrante deu origem a novas formas de expressão, entre as quais

¹ Carlos Solórzano. *El teatro latinoamericano contemporáneo*. In América Latina Historia y Destino, Homenaje a Leopoldo Zea, vol. I, p.193. México: UNAM, 1992.

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 desse núcleo. Embora a influência africana seja evidente na área musical, no âmbito teatral a presença da cultura negra é menos visível, resultando em uma aparente carência de textos dramáticos. No entanto, tal influência vem ganhando maior reconhecimento nas experimentações teatrais desses países. A fundação do Teatro Experimental do Negro² em 1944 por Abdias do Nascimento, no Rio de Janeiro, é um marco brasileiro.

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 das 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 de pós-guerra estabelece um diálogo entre a cultura contemporânea e a cultura produzida pela mestiçagem histórica. Isto, no entender de diversos pesquisadores, transforma o teatro ibero-americano numa das mais expressivas manifestações artísticas da cultura universal.

² Miriam Garcia Mendes. *A personagem negra no teatro brasileiro*. São Paulo: Ática, 1982.

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. Esses 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 Bourbourg³ no ano de 1850, na cidade de Rabinal, na Guatemala. O *Teatro náhuatl* foi escrito pelo historiador mexicano Fernando Horcasitas⁴, entre 1974 e 2004. Este 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-Bigi⁵, publicado em 1991, é o mais

³ Bourbourg apud Guerchoux e Vásquez-Bigi *Quiché Vinak*. México: Fondo de Cultura, 1991, p.44.

⁴ Fernando Horcasitas. *Teatro náhuatl*. México: UNAM, 1974.

⁵ Anita Padial Guerchoux e Manuel Vasquez-Bige. *Quiché Vinak Tragédia*. México: Fondo de Cultura, 1991.

recente estudo histórico 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 o 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. Cita, por exemplo, 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.

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*⁶, de 1982, estuda o teatro de engajamento social durante os anos 1970. São textos criados a partir de fatos históricos, como 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*⁷, com vinte e quatro 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 objetivando acordos editoriais que viabilizem a tradução e a publicação de tão excelente material bibliográfico.

⁶ 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.

⁷ 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 Inês 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

Bibliografía:

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, 1974.

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, vol. I, p.193. México: UNAM, 1992.

Solórzano, Carlos. *Teatro latinoamericano del siglo XX*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1961.

Versényi, Adam. *El teatro en América Latina*. NY: Cambridge, 1966.