

O Salto dos Órfãos: o pós-modernismo sem modernismo da dramaturgia peruana atual

Alfredo Bushby¹

Tradução: Juliano Borba

Resumo

A dramaturgia peruana moderna se configurou como um movimento inexistente, principalmente pela falta de um “pai” que a introduzisse na modernidade, que a encaminhasse numa continuidade da tradição, que desse aos novos dramaturgos a sensação de possibilidade. No entanto, é precisamente essa “orfandade” que há feito com que a dramaturgia peruana pós-moderna desse um salto quantitativo e qualitativo não visto durante todo o século XX. A falta do “pai” nos tempos em que os patrocínios se desmantelam ou já não interessam, pode ser um impulso antes que um obstáculo.

Palavras-chave: dramaturgia latino-americana; dramaturgia peruana; modernidade/pós-modernidade

Abstract

Modern Peruvian dramaturgy can be seen as almost non-existent, most of all because of the lack of a father figure that could have introduced this dramaturgy into modernity and established certain continuity with tradition giving the new dramaturgs a sense of possibility. However, it is precisely this condition of being orphan that has allowed Peruvian postmodern dramaturgy to make a leap in quantity and quality unexperienced during the twentieth century. The lack of a father figure can be a stimulus more than an obstacle in times where all kinds of patronage are being dismantled or remain of little interest.

Keywords: Latin-american dramaturgy; Peruvian dramaturgy; Modernity/Postmodernity

¹ Estudou literatura na Pontifícia Universidade Católica do Peru e fez pós-graduação em Teatro e Literatura Latino-americana na Universidade de Austin no Texas. Ganhou prêmios como dramaturgo e entre suas obras se destaca História de um Gol Peruano.

Uma Ignorância Documentada

Nos primeiros anos da década de noventa, o Centro de Documentação Teatral do Ministério da Cultura da Espanha, a Sociedade Estatal Quinto Centenário e o Fundo de Cultura Econômica (filial Espanha) empreenderam a publicação de antologias de dramaturgia contemporânea de todos os países ibero-americanos. O projeto se justificava plenamente devido à riqueza que havia mostrado o que podemos chamar de momento modernista da dramaturgia latino-americana, cujo desenvolvimento foi desde a década de cinquenta até a dos oitenta do século XX. Estas antologias recolhiam obras escritas desde 1950 e foram reunidas cerca de 15 obras por volume. Um volume que correspondia a casa país ibero-americano... ou quase.

No plano de publicação, havia dois volumes com obras de não um, mas sim de vários países: o primeiro destes com obras de Bolívia, Equador, Paraguai, e Peru; o segundo, obras da Costa Rica, Guatemala, Honduras, El Salvador, Nicarágua, Panamá, e Rep. Dominicana. Todos os demais países tinham seu próprio volume. Não se pode deixar de pensar que os países que compartilhavam volumes eram uma sorte de “resto”, os que não mereciam um volume próprio: países quais não se podia tirar catorze ou quinze obras dramáticas de qualidades nos últimos quarenta e tantos anos.

O caso do Peru é particular, pois é um país grande em território e população entre estes últimos. Uruguai, país com uma população de três milhões e meio de habitantes, tinha seus quinze dramaturgos “antologados”, cada qual com sua correspondente obra e comentário introdutório; Porto Rico, com pouco mais de quatro milhões de habitantes, país nem sequer independente, tinha seu próprio volume com obras inscritas com justiça no momento modernista. Porém o Peru, com seus quase trinta milhões estava de certa maneira de lado. E a sensação de haver sido ignorado se incrementa pelo fato de que os dois volumes que compartilhavam os países nun-

ca foram publicados. Era parte do plano, porém, por alguma razão, decidiu-se suspender o projeto antes da saída à luz destes dois últimos volumes.

Para quem crê que a marginalização do Peru na antologia mencionada é um caso isolado que responde à ignorância de nossa dramaturgia por parte dos editores estrangeiros, devo mencionar o caso de outra antologia, dessa vez peruana.

A partir de 2001, a Pontifícia Universidade Católica do Peru assumiu a tarefa de publicar diversos volumes de obras dramáticas peruanas. O projeto contemplava a publicação por etapas históricas: Teatro quéchua, Teatro colonial: séculos XVI-XVII, Teatro colonial: Século XIII, Teatro republicano: Século XIX, Teatro republicano: Século XX-1 e Teatro republicano: Século XX-2. O penúltimo volume aqui mencionado termina com a obra *Atusparia* de Julio Ramón Ribeyro de 1981. O seguinte volume, pois, deveria incluir aos autores mais jovens que Julio Ramón Ribeyro, que nasceu em 1929; é dizer, para aqueles dramaturgos que podiam ser selecionados na antologia do Centro de Documentação Teatral e companhia. Porém, precisamente no momento em que esse tomo iria ser editado, se decidiu suspender ou cancelar o projeto, de maneira que esse volume Século XX-2 nunca saiu.

Uma revisão dos autores que seriam incluídos no último volume da antologia da Universidade Católica pode nos dar uma chave do miolo do problema: a ausência de um momento modernista na dramaturgia peruana. E esta falta tem como indicar a e causa a ausência de um “pai” em dita dramaturgia.

Explicarei o conceito de “pai” mais adiante. Por agora, é necessário dizer que os autores do volume frustrado da antologia peruana não eram, em sua maioria, dramaturgos dedicados principalmente ao ofício da dramaturgia; isto é, a maioria dos autores que haviam aparecido eram escritores dedicados primariamente a outros gêneros: poesia e narrativa, gêneros, que como veremos mais adiante, no Peru sim têm um “pai” como carta de apresentação.

E o mesmo havia ocorrido com o volume prévio; os autores “antologados” em Teatro republicano: Século XX-1 são, em sua maioria, poetas e narradores que também escreveram obras dramáticas. Somente nos casos de Leonidas Yerovi, Juan Ríos, Enrique Solari Swayne, Sebastián Salazar Bondy y Hernando Cortés, se pode dizer (ainda que com muitas reservas em alguns casos) que se trata de dramaturgos dedicados principalmente ao ofício da dramaturgia. Os demais são Enrique Lopez Albújar (narrador), Abraham Valdelomar (narrador e poeta), Ventura García Calderón (narrador e ensaísta), Cesar Vallejo (poeta) Jorge Eduardo Eielson (poeta e artista plástico) e Julio Ramón Ribeyro (narrador) (Silva-Santisteban 2002).

Há (ou havia até pouco tempo) uma enorme falta de confiança no que podem fazer os dramaturgos peruanos contemporâneos; refiro-me aos escritores cujo gênero mais abordado é o teatro, não aos que “também” escrevem para o teatro. Como veremos com outros exemplos, salvo exceções, as publicações, os concursos, os artigos e livros de pesquisa, os diretores de teatro, as alusões da cultura popular, tudo parece revelar uma ignorância (e uso essa palavra tanto no sentido de “falta de conhecimento” quanto no de “pouca importância dada”) sobre o trabalho realizado pelos dramaturgos peruanos contemporâneos.

É certo que há sido uma queixa frequente dos dramaturgos latino-americanos, que os ignorem em comparação com outros gêneros. Osvaldo Dragún falava lá por 1979 que nenhuma universidade argentina tinha curso de teatro argentino. “Colômbia, repetiu-se demasiado, tem sido terra de poetas e narradores; nunca, se insiste, há sido pródiga de dramaturgos.” (Gonzales Cajao 1992, p.13) Porém é também certo que esta ignorância, no caso peruano, é mais notória.

E, novamente, para quem pense que as antologias peruana e internacional foram casos isolados de descuidos, aí estão as publicações acadêmicas (especialmente as aparecidas fora do Peru) para devolver-

nos a uma realidade inegável.

Um livro pioneiro em estudos sobre dramaturgia latino-americana foi “*Dramatists in Revolt*” publicado em 1976. Trata-se de uma série de ensaios de diversos especialistas na qual se dedica um ensaio para cada autor. A tese do conjunto é que a “revolta”, isto é, o caráter político contestatório, é um tema unificador dos dramaturgos contemporâneos na América Latina. São estudados quatro argentinos, três brasileiros, três chilenos, dois cubanos, dois mexicanos, dois porto-riquenhos. Na mesma linha temática que “*Dramatists in revolt*”, ainda que mais radical em sua proposta está “*Violent Acts*” (1991) de Severino Joao Albuquerque, cuja tese é que a “violência” é o elemento constante na dramaturgia última deste continente. Nenhum peruano está mencionado nem sequer como referência distante. A lista metacrítica poderia seguir com os estudos de Daniel Zalacaín (1985) e Gerardo Luzuriaga (1990), com a compilação de ensaios de Ileana Azor (1995), com a antologia de Howard Rovner (1995), com o comparativamente ínfimo número de artigos dedicados ao teatro (nem dizer da dramaturgia) peruano em revistas especializadas, entre outros, porém creio que, pelo momento (porque haverá outros exemplos) o caso está feito: nos estudos da dramaturgia latino-americana em geral, o número de peruanos comentados não é zero, mas tende a...

Quero destacar, não obstante, o livro “*Theater in Lateinamerika. Ein Handbuch*” (1991). Também aqui encontramos uma coleção de ensaios nos quais se faz um resumo da atividade teatral de cada país latino-americano, também aproximadamente desde os anos 50.

Claro, Peru tem seu ensaio correspondente em que Barbara Panse começa sinalando que, nas entrevistas à gente de teatro peruana realizada entre os anos cinquenta e setenta, uma pergunta parecia ser constante: Existe tal coisa como um “teatro peruano”? Continua informando que as respostas, longe de serem otimistas, indicavam que, a duras penas, até a data, um teatro nacional peruano não era mais que

uma ficção (Panse, 1991, p. 1977). No final do artigo, a grande conclusão que se despreende da pergunta inicial formulada por Panse é que, se bem que há muita atividade teatral dispersa, a noção de um teatro nacional peruano é ainda distante, ainda quando tudo parece indicar que, desde a década de oitenta há uma transformação em direção a sua consolidação. Tenha-se presente que o estudo de Panse busca dar conta da totalidade da atividade teatral peruana das décadas de cinquenta a oitenta (grupos, montagens, entidades, estatais, teatro universitário, teatro camponês, etc), não somente da dramaturgia. A dramaturgia sim é tomada em conta no artigo, porém somente como uma forma de curiosidade, quase como um comentário parentético ou nota de margem. São mencionados Sebastián Salazar Bondy, Enrique Solari Swayne, Sara Joffré, Gregor Díaz, Hernando Cortés, Juan Rivera Saavedra, Victor Zavala e Alonso Alegría, fora os onipresentes César Vallejo e Mario Vargas Llosa.

Aqui creio necessário indicar que a falta de “pai” a que me refiro e seguirei referindo é respeito à dramaturgia de autor, não do teatro em geral no Peru; dada a íntima relação entre uma e outra, o teatro feito no Peru é muito menos ignorado do que a sua dramaturgia. Somente como exemplo da diversidade de aproximações, vejam Hopkins 1986, Salazar Del Alcázar 1990, Castro Uriostre 1999 e 2002, Jofree 2001, Rubio 2001, Balta 2001 e Peirano 2007. E é, talvez, em parte graças a estes fortes esforços, que as coisas começaram a se transformar na dramaturgia a partir dos noventa. Os dramaturgos peruanos são cada vez mais; o público que assiste teatro cresceu; a ignorância (em todas as suas acepções) é cada vez menos flagrante.

O grito de Sara Joffré (dramaturga, pesquisadora e promotora peruana) lá em 1978 é revelador: “De repente tomamos consciência de que havia dramaturgos peruanos: por ali se davam ao luxo de dizer: *não existe o teatro peruano / por ali afirmavam: o único autor que há sou eu*” (Joffré, 1978, p.5; itálico no original).

Os “pais” da literatura peruana moderna: Vallejo e Vargas Llosa

Se for possível argumentar que a ignorância sobre a dramaturgia peruana se deve à falta de um “pai”, com justiça seria possível perguntar à que se deveu, digamos, a falta de tal “pai”; se for possível argumentar que se deveu, digamos, à uma ausência no Peru de uma classe média ilustrada que demandara e consumira (e produzira) a dramaturgia de autor ou, mais prosaicamente, à carência do apoio do Estado. Logo, a que se deveu esta carência de apoio, esta ausência de uma burguesia ilustrada? E assim até o Big Bang... A falta de “pai” é consequência de muitas variáveis, porém, me interessa ressaltar como essa falta é indicadora e causa (não única, porém sim fundamental) da ausência de um marcado momento modernista e da ignorância sobre a dramaturgia peruana de autor descrita no apartado anterior.

O “pai” que venho me referindo não é tal coisa como um mentor ou um mestre; tampouco é, necessariamente, um autor cuja obra há influenciado, por sua temática ou estilo, na temática ou no estilo das obras de gerações de autores que o sucederam.

Com o conceito de “pai” que aqui utilizo, me refiro à figura que, em determinada comunidade (por exemplo, um país) e para determinada atividade (digamos, a dramaturgia) cumpriu e vem cumprindo uma tríplice função. Primeiro, o “pai”, através de suas obras na mencionada atividade e o reconhecimento universal à estas, introduziu para essa comunidade a modernidade. Segundo, este “pai” marca uma continuidade na tradição de sua atividade em dita comunidade; é parte de uma tradição anterior e precipita uma nova tradição. Seja para imitá-lo fragrantemente, seja para renová-lo ou adaptá-lo às novas circunstâncias, seja para rechaçá-lo com fúria (inclusive para tentar assassiná-lo), os “filhos” têm nessa figura um referente iniludível, sempre presente, de sua tradição. Por último, devido ao anterior, esse “pai” criou o que se poderia chamar de uma sensação de possibilidade; isto é, a impressão, seja verdadeira ou não,

de que os membros dessa comunidade têm o potencial de aceder também à modernidade e ao reconhecimento que tem esse “pai”; e esta impressão (sensação de possibilidade) se manifesta nos níveis exterior (entre os membros de outras comunidades, outros países), interior (entre os membros de uma mesma comunidade) e íntimo (na consciência ou inconsciência das mesmas pessoas que realizam dita atividade – os dramaturgos). Introdução à modernidade, continuidade de uma tradição, sensação de possibilidade, cada uma inseparável da outra, são as três funções que determinam a figura de um “pai”.

Talvez essa definição se entenda mais com exemplos concretos. A dramaturgia peruana contemporânea nunca teve um “pai”; porém outros gêneros literários sim o tiveram. As figuras de Cesar Vallejo e Vargas Llosa sim cumprem este papel na poesia e na narrativa peruana, respectivamente. Não me refiro às pessoas reais, ao poeta que morreu em Paris e ao narrador que vive em Londres; refiro-me à representação mental (ou simbólica) de Vallejo e Vargas Llosa em relação às funções “paternas” anteriormente descritas. Ambas as figuras estão sempre presentes na comunidade peruana em relação às atividades de poeta e narrador. São iniludíveis. As edições e traduções de suas obras, os estudos, cursos, simpósios a nível nacional e internacional, os nomes de universidades, institutos, distritos, ruas e times de futebol (este último no caso de Vallejo; talvez, o mesmo ocorra com Vargas Llosa depois de sua morte), a candidatura para presidência da República e ao Prêmio Nobel (no caso de Vargas Llosa), as leituras favoritas das candidatas nos concursos de beleza, as frases que se tornaram célebres, etc., mostram uma sorte de onipresença da figura destes escritores tanto nos *campi* quanto nas ruas.

O anterior não significa um juízo de valor das obras desses escritores, especialmente, em comparação com outros escritores peruanos. Não significa, necessariamente, que Vallejo seja o melhor poeta peruano do século XX nem que, necessariamente Vargas Llosa seja o melhor entre os

narradores peruanos contemporâneos. Haverá quem argumente, por exemplo, que José María Eguren, Martín Adán ou Jorge Eduardo Eielson são melhores ou mais influentes ou mais modernos que Vallejo. Haverá quem diga o mesmo de Jose María Arguedas ou Alfredo Bryce Echenique (“mais nosso”, “mais terno”) respeito à Vargas Llosa. Tudo isso pode ser certo. No entanto, nas funções de “pai” que trato de descrever (modernidade, tradição, possibilidade), são Vallejo e Vargas Llosa quem cumprem um papel mais destacado, para não dizer, único. Estes autores pertencem e foram parte do que definiu a modernidade (e o modernismo) nas artes literárias: poesia de vanguarda e “boom” da narrativa hispano-americana, respectivamente. Graças a eles, porém não somente por eles, o Peru há sido posto no mapa da poesia e da narrativa mundiais do século XX. Vallejo e Vargas Llosa, pois, cumprem com as funções de modernidade, tradição do “pai”; e, como veremos, também cumprem a função de gerar a sensação de possibilidade e confiança entre seus “filhos” e aos estranhos.

Se bem que há existido e seguem existindo concursos de dramaturgia no Peru, um exemplo da maior confiança nos outros gêneros são os grandes concursos de criação literária do nosso meio: estão principalmente dirigidos aos poetas e narradores. Faz já alguns anos que *Petroperú* organiza seus concursos *Copé* nos quais ano a ano se alterna a narrativa e a poesia. Desde cerca de dois anos, a Pontifícia Universidade Católica do Peru convoca ao seu Concurso Nacional para três gêneros literários: poesia, narrativa e ensaio. O Banco Central de Reserva tem também seu concurso para narrativas curtas. Até os *juegos florales* de colégios e universidades privilegiam os gêneros não dramáticos em sua convocatória. Como se para um setor do universo cultural peruano a presença de um dramaturgo nacional suscitara a pergunta: E este filho, de quem é? Os poetas e narradores têm, querendo ou não, inscrito o estigma “Sou filho de César” ou “Sou filho de Mario” (“Então passa filhinho”). Com a multiplicação de publicações e concursos de ensaio (e

ainda, com a pós-moderna “elevação” ou “degradação” do ensaio a gênero literário), também se poderia dizer que um grupo de escritores peruanos leva a marca “Sou filho de José Carlos”, pois efetivamente Mariátegui pode também caber na definição de “pai” para os que buscam através da não ficção, interpretar a realidade peruana.

Em nível internacional e em nível nacional há existido então, um reconhecimento de poetas e narradores peruanos (paralelo à ignorância sobre o trabalho dos dramaturgos). Porém, há um nível mais sutil no qual a ausência de um “pai” pode haver deixado uma marca: no nível íntimo. A falta de confiança dos “antologadores”, críticos, organizadores dos concursos e público pode ter um reflexo na falta de confiança dos mesmos autores. Jovens que iam descobrindo na escrita um meio de expressão e uma vocação vislumbraram uma sorte de sensação de possibilidade nos triunfos de Vallejo e Vargas Llosa que pode os haver levado a desenvolver os gêneros da poesia e da narrativa. No entanto, tais triunfos, ou eram muito sutis ou eram muito isolados na dramaturgia; e isto pode haver determinado que estes jovens não tentem suas expressões escritas pelo canal da dramaturgia (outra forma notória de ignorância). Talvez fez falta uma espécie de orgulho nacional similar ao que se dá quando Cienfuegos ganha a Copa Sul-americana, quando Pavarotti nomeia Juan Diego Flórez seu sucessor, quando Kola Real bate recordes de venda no exterior ou quando Sofia Mulanovich se torna a campeã mundial de surf, circunstâncias que, muito provavelmente, impulsionaram jovens a se dedicar ao futebol, ao canto lírico, às empresas, e às pranchas. Jovens escritores ou futuros escritores não tiveram visto na dramaturgia peruana uma modernidade ou uma tradição da qual sentir-se parte, ainda que seja para rechaçá-la ou ser parte de uma irmandade que liquide o “pai”.

A porto-riquenha Priscila Meléndez (1990), em sua tese doutoral, descreveu como a teatralidade e a autoconsciência eram elementos mais destacáveis da dramaturgia latino-americana do século XX.

Seu estudo aborda obras escritas desde as décadas de quarenta até os oitenta. Parece alentador que no estudo de Meléndez, agora sim, uma das obras analisadas é de um autor peruano; no entanto, a sensação se evapora ao ver que a obra se trata de *A senhorita de Tacna* de Mario Vargas Llosa. Novamente a ideia de que não há dramaturgos peruanos que mereçam estudo; em todo caso, há reconhecidos narradores (ou poetas) que “também” escrevem para teatro. A impressão de “orfandade” mais que atenuar-se, se incrementa. O golpe final se daria, digamos, com uma edição crítica e comentada do teatro completo do Cesar Vallejo por uma instituição de prestígio. E efetivamente a espetada se deu com os três volumes publicados pela Universidade Católica (Vallejo, 1990). Com os múltiplos estudos e publicações dedicados à dramaturgia de Vallejo e Vargas Llosa é difícil caracterizar aos dramaturgos peruanos como “sobrinhos” ou “enteados” destes “pais”.

Uma mais: “*Pós-modernismo e teatro na América Latina*” de Beatriz J. Rizki (2007) é um dos livros melhor documentado, mais lúcidos e reveladores dos últimos anos respeito ao tema que promete o título. Sem contar as obras de criação coletiva nem das adaptações (isto é, somente enquanto peças de autor), se analisam dez obras cubanas (mais duas cubano-estadounidenses), oito mexicanas, seis argentinas, quatro venezuelanas, três chilenas, dois dominicanas, duas equatorianas, uma porto-riquenha e uma uruguaia. A ausência da dramaturgia de autor peruana apenas se vê compensada pelos dois parágrafos dedicados a *No me toquen ese valse* (sic) de Yuyachkani, grupo que, de poderia dizer, cumpre certas funções de “pai” no teatro peruano moderno... porém não em sua dramaturgia de autor.

Argentina, México e Colômbia; odiosas comparações

Outra forma de entender melhor a falta de modernidade, tradição e possibilidade, isto é, a ausência das funções de um “pai” – na dramaturgia peruana é observar os casos de outros países latino-americanos. Já mencionei que, com todos os riscos e li-

mitações que implica toda generalização, a dramaturgia latino-americana iniciou seu momento modernista aproximadamente até meados do século XX. Este foi o grupo de autores recompilados pela edição do Centro de Documentação Teatral, estudados desde *“Dramatists in Revolt”* (1976) adiante, já não como “curiosidades para gringos” senão como uma proposta com implicações globais e modernas: obras exitosas em cenários mundiais. Este é momento em que a participação do Peru foi praticamente ignorada.

Porém, ainda com o “descobrimento” do momento modernista da dramaturgia latino-americana, a crítica – especialmente a não latino-americana – em seus primeiros anos, baseava seus estudos na comparação dessa dramaturgia com influência que pudera haver das distintas correntes teatrais europeias do século XX. Dois dos dramaturgos mais representativos do modernismo argentino – Osvaldo Dragún e Griselda Gambaro – expressaram seu mal estar com esse tipo de aproximação. Dragún expressou seu mal estar pela facilidade com que a crítica norte-americana se dedica somente a “pensar em Ionesco, em Beckett ou no Teatro da Crueldade para definir qualquer autor latino-americano” (Giella, 1981, p.30). Momentos antes da mesma entrevista, havia dito:

...Para mim, a influência do grotesco parece fundamental. Entendo o grotesco como o deforme, e o grotesco no teatro, como o deforme da sociedade. O deforme em uma sociedade é o antinatural. Então o antinatural produz deformidade que no fundo não é nada mais que animalização (...) Eu insisto muito sobre este conceito porque me parece a influência mais importante sobre todo o teatro latino-americano e especialmente sobre o teatro argentino...(Giella, 1981, p. 14-15).

Por sua parte, Gambaro se manifestou: A mim, particularmente, o sainete, o grotesco é o que mais me interessa, e quando eu escuto que fazem análise das minhas

obras, e como parâmetro usam o teatro do absurdo, sinto uma espécie de estranhamento. Porque penso que não influencia minha obra. Porém, sim há certos elementos no meu teatro que vêm do grotesco (Giella, Roster e Urbina, 1983, p.13).

O grotesco, e sua posterior evolução e desenvolvimento também podem ser encontrados em obras de muitos dos dramaturgos argentinos mais reconhecidos de seu momento modernista. E é nesta influência que se pode reconhecer a quem poderia ser o “pai” da dramaturgia argentina moderna: Armando Discépolo (1887-1991). Discépolo gerou, a partir do sainete, um tipo de obra que foi chamada de *“grotesco criollo”*, que é o tipo que se referem Dragún, Gambaro e outros ao falar de suas influências.

(Do *“grotesco criollo”*), em maior ou menor medida, em um sentido ou em outro, se reconhecem devedores ou herdeiros todos os autores teatrais argentinos da segunda metade do século XX. Enquanto o sainete não transcende, em geral, o mais exterior e pitoresco da imigração europeia, o grotesco discepoliano [...] se serve dos tipos identificadores do sainete, porém afunda nas individualidades e seus íntimos desgarros [...] A través das mínimas histórias de derrota pessoal... (Fernández, 1992, p.18).

Discépolo não somente influencia autores posteriores, se não que é também herdeiro das formas do sainete que transforma. É dizer, como “pai”, Discépolo, através da sua obra, faz uma engrenagem na tradição dramática e teatral de seu país. E os autores modernos estão ansiosos de ser parte e continuar essa tradição seguindo o modelo do “pai”. Discépolo provou que era possível fazer uma dramaturgia que enraizada no argentino, tivera ressonância a nível nacional e internacional.

“Estou totalmente convencido de que eu criei o teatro mexicano” (Adler e Scmidhuber, 1991, p.157). Com essa citação de Rodeolfo Usigli (1905-1971) de 1938 se inicia o artigo dedicado ao teatro no México

de *"Theater in Lateinamerika"*. Por sua parte, Gerardo Luzuriaga inicia seu capítulo correspondente chamando a Usigli "auto-denominado 'o primeiro dramaturgo serio e apaixonado do país'" (Luzuriaga, 1990, p. 21). Como se pode ver, este dramaturgo tinha a consciência (talvez a ilusão) de que com ele se fundava a modernidade na dramaturgia mexicana, tinha a convicção de ser o "pai" dessa manifestação artística. Usigli foi sem dúvida o mais aberto e claro enquanto ao que devia ser a dramaturgia mexicana; em seus múltiplos ensaios, artigos, prólogos sobre o tema (escritos desde os anos trinta até os sessenta) foi delineando uma teoria do teatro de seu país que devia (como imperativo) culminar na tragédia mexicana do futuro. Ele pôs em prática algumas de suas teorias em suas próprias obras, algumas das quais, como *O gesticulador* (1973) e a trilogia *Coroa de sombra* (1943), *Coroa de fogo* (1960) e *Coroa de luz* (1963) são clássicos da dramaturgia mexicana moderna, e, efetivamente, marcam uma ruptura com o teatro espanholado que vinha predominando no México.

Usigli tentou estar por cima da polêmica entre *Teatro Ulises* e *Teatro de Ahora* que se deu nas primeiras décadas de formação da modernidade teatral do México. Em 1928, com Xavier Villarrutia na cabeça, se formou na Cidade do México o *Teatro Ulises*, cujos principais objetivos residiam em trazer o mundo teatral (Ibsen, O'Neill, Pirandello, entre outros) ao teatro mexicano, tanto a través da representação das obras deles como através de sua influência para novos dramaturgos mexicanos. *Teatro de Ahora*, fundado pouco depois que o *Teatro Ulises*, buscou por em cena um teatro de agitação fundado nas lutas de camponeses e trabalhadores mexicanos até o presente. Uma mostra da polêmica entre estas duas tendências são as declarações de Mauricio Magdaleno, um dos fundadores do *Teatro de Ahora*, em clara alusão ao *Teatro Ulises*: "Que nos interessam os triângulos amorosos afrancesados, os problemas sexuais das famílias burguesas, quando lá fora, no campo, massas famintas trabalham duramente pelo pão de cada dia?" (Adler e Sc-

midhuber, 1991, p.163).

Usigli buscou sempre se manter longe dessa polêmica. Por ele ser mexicano de primeira geração (pai italiano, mãe austro-húngara), ou, talvez, devido à isso, em muitos de seus textos explorou e reinterpreto as passagens mais conhecidas da história mexicana em busca do que parece haver sido uma constante das letras do século XX desse país: definir "o mexicano". Luzuriaga menciona como Octávio Paz "vangloria a perspicácia de Usigli em atribuir ao mexicano a simulação como um de seus atributos característicos" (Luzuriaga, 1990, p. 22). Paz se refere principalmente ao drama *O gesticulador* no qual um pobre trabalhador de escritório do interior se transforma em um cruel ditador devido uma combinação de ambições, piadas e confusões.

As três *Coroas* tratam (ou revisam) temas da história mexicana: os imperadores Maximiliano e Carlota, a conquista do México pelas forças espanholas e as aparições da Virgem de Guadalupe. O mesmo autor qualifica estas peças como "anti-históricas", pois como mencionei, se tratava de uma visão dos momentos históricos que "revisava" a história oficial. Pelo entusiasmo e a lucidez de seus dramas e ensaios, este autor marcou o início da independência do teatro mexicano respeito à influência espanhola e o início da confiança em uma dramaturgia autenticamente mexicana. Por outro lado, um adiantamento do pós-modernismo se encontra em uma obra tardia do Usigli, *Estreia na Broadway*, o que longe de desqualificá-lo com "pai" do momento modernista, o afiança mais nessa função. Rizk descreve assim esse caso:

Um raro exemplo vamos encontrar no monólogo tardio [...] do mexicano Rodolfo Usigli, *Estreia na Broadway*, publicado e estreado em 1992-1994, mas escrito em 1969-1970. Na peça rechaça o autor todos os alinhamentos políticos e culturais prevalecentes do momento a favor do homem à secas, de sua experiência vivencial. É, pelo demais, um grito solitário de um dramaturgo, ao parecer frustrado ante as inovações estéticas vigentes

em sua época [...] De fato, o breve monólogo há sido considerado uma espécie de epílogo autobiográfico de sua carreira nos palcos. O “autor”, protagonista do mesmo (quem se descreve como “um velho autor novato”) deixando de lado qualquer ressabio de tipo colonialista ou “assimilista”² e materializando aparentemente seu profundo anseio de “chegar” a Broadway” (Luzuriaga, 1992),

se consola ante o tumultuoso aplauso que a sua obra recebe no dia de sua “estreia” (ainda que ao final temos a impressão de que a ação tem lugar tão somente em sua imaginação). Este êxito o faz reconsiderar os aportes de autores e diretores como Ionesco, Beckett, Albee, Weiss, Arrabal e “sobre tudo” Brecht, que os qualifica de “quebra-cabeça sem coração”, porque houveram esquecido que “o teatro é o homem, que o homem é o teatro uma vez que o que falta é um fundo vivo, novo” [...] adiantando-se várias décadas ao que estará na ordem do dia até o fim do século (Rizk, 2007, p. 40).

Os casos de Usigli e Discépolo, com todas as suas diferenças (por exemplo, o primeiro antecipou o modernismo, pertenceu a ele e viu seu fim; o segundo somente o antecipou), são exemplos de “pais” que introduziram na modernidade as dramaturgias de seus países. Talvez seus casos bastem para entender a figura do “pai” que trato de explicar e seu contraste com sua ausência no Peru. No entanto, não quero deixar de mencionar o caso da Colômbia por suas singulares características. Começemos com uma opinião de Moisés Pérez Coterillo:

Durante muitos anos, criação coletiva e teatro colombiano têm sido termos intercambiáveis. A radicalidade e a contundência desde modo de entender a prática cênica teve no movimento teatral colombiano e em seus nomes mais ilustres, o *Teatro Experimental* de Cali e o *Teatro da Candelaria* de Bogotá, um poderoso

epicentro que mancam um momento de inflexão na dramaturgia americana de nosso idioma” (Pérez Coterillo, 1992, p. 9).

Há um comum acordo que a criação coletiva há sido o “grande aporte da Colômbia para a cena da America Latina” (Luzuriaga, 1990, p. 89) e que teve seu momento de maior impulso e resposta de público nos anos sessenta, “ao ponto que chegou a se dizer o teatro na Colômbia podia competir favoravelmente com a popularidade do Futebol” (Luzuriaga, 1990, p. 89). Porém, a pesar da quantidade de grupos teatrais que se formaram na Colômbia, foram dois aqueles cuja popularidade e influencia foi maior: o *Teatro Experimental* de Cali (TEC) (fundado em 1955) e o *Teatro da Candelaria* de Bogotá (em 1966). Seus diretores não apenas foram e são diretores de cena, se não que também são dramaturgos e teóricos de técnicas dramáticas e teatrais que até agora são seguidas em diversos países: Enrique Buenaventura (TEC) e Santiago García (*La Candelaria*) também podem considerar-se os “pais” da dramaturgia colombiana moderna.

Ambos, através da experimentação empírica e do estudo de métodos “estrangeiros” criaram veredas técnicas de criação coletiva que mais adiante seriam imitadas e revisadas em todo o continente. No que ambas as técnicas coincidem é a consideração que a arte teatral deve cumprir uma função social, mais ainda, uma função política que comente, critique e busque subverter uma ordem injusta. Ambos poderiam compartilhar a “paternidade” da dramaturgia colombiana pese a que, mais adiante, alguns culpariam a esta tendência da aplicação automática de fórmulas de criação coletiva pelo pouco desenvolvimento da dramaturgia colombiana de autor. Isto mostra como a “paternidade” pode ser compartilhada (ou discutida) e como pode ser uma instituição (não necessariamente uma pessoa) que a tenha.

De certa forma, sim houve dramaturgia de autor no Peru desde os anos cinquenta até os oitenta; e houve dramaturgia

² Assimilismo (asimilismo): partido que propõe uma política que pretende suprimir as peculiaridades dentro de uma sociedade para favorecer a homogeneidade. Fonte: RAE (Diccionario de la Real Academia Española – www.rae.es (n. de t.).

de grande qualidade. Dois autores peruanos ganharam o prêmio *Casa das Américas*: César Veja Herrera com *Ipacankure* (1968, menção honrosa) e Alonso Alegría com *A Cruzada sobre o Niágara* (1969, primeiro prêmio). Os nomes de muitos dos autores citados por Barbara Panse (Sebastián Salazar Bondy, Sara Joffré, Gregor Díaz, Juan Rivera Saavedra e Alonso Alegría) são mostra da intensa atividade dos dramaturgos peruanos. A propósito, Gregor Díaz escreveu uma interessante e breve crônica sobre os dramaturgos peruanos dos anos cinquenta aos anos oitenta (precisamente aqueles anos do modernismo da dramaturgia latino-americana). Recorro a duas de suas impressões mais reveladoras:

...esta década (os setenta) se caracteriza pela aparição de uma verdadeira frente de escritores que, contrariamente a seus antecessores, cerca 90% são gente de teatro. [...] A realidade nacional já não será de maldizer ou mal ver, nem teremos que disfarçar para que suba ao cenário; se há consolidado o estilo realista, com todas as suas variantes (Díaz, 1998, p. 184).

Porém, sobre a década de oitenta, Díaz quase se lamenta de que:

...a criação cênica e a expressão corporal (saltos, giros, etc.) limitou o teatro à categoria de “espetáculo cênico”; a década de noventa oferece com êxito uma variante da mesma, uma sorte de colagem, de revista musical, variedades, show de baile e algo de circo. Nesta expressão também a dramaturgia ficou de lado” (Díaz, 1998, p. 183).

Por alguma razão, o momento modernista peruano se frustrou, e estes dramaturgos não tiveram a projeção de Vallejo ou Vargas Llosa, de Discépolo, de Usigli, Buenaventura ou García...de Yuyachkani.

Os “pais” latino-americanos anteciparam ou estiveram nos inícios da grande eclosão moderna da dramaturgia do continente. Foi este grande momento modernista (o de autores que escreveram a partir

dos anos cinquenta) que o Centro de Documentação Teatral buscou “antologar” em seus volumes no início dos anos noventa. Foi esse modernismo o que, no meu entender, não teve um “pai” no Peru, razão pela qual os atuais dramaturgos peruanos tiveram que cortar caminho diretamente à pós-modernidade.

Modernidades e pós-modernidades (e modernismos)

Venho usando com alguma despreocupação os conceitos “modernidade”, “modernismo” e “pós-modernidade”. Dada a quantidade de estudos que existem sobre esses temas (em muitos casos, contraditórios entre si), é necessário nesse ponto que me detenha a precisar o que me refiro com esses termos, para, mais adiante, explicar como funcionam esses conceitos a respeito da dramaturgia latino-americana contemporânea, e, particularmente, respeito do processo peruano.

A modernidade é uma tendência cultural em direção à busca e obtenção de certos ideais sobre a base de conceitos e possibilidades que a humanidade mesma há gerado. A etapa moderna se caracteriza por um distanciamento (progressivo e paulatino) de imperativos ditados desde instâncias distantes ao que os próprios seres humanos – seres humanos livres – considerem que são imperativos justificáveis e convenientes. Já não há um deus que dite os imperativos, já não há um grupo de poderosos privilegiados que determinam o que está bem e o que está mal; em todo caso, se existem privilegiados, são os membros ilustrados da humanidade, aqueles que, através de um exercício livre, racional, e, às vezes, solidário, vão interpretando, em nome da humanidade e para ela, a forma de pensamento e de vida mais adequados. Entre os ideais principais que a modernidade propõe estão progresso, justiça e liberdade. A modernidade buscou estender a consecução de estes ideais a toda humanidade (ainda que alguns sustentem que o pós-mo-

modernismo não é outra coisa que a extensão dos ideais modernos aos “outros”), e criar um “homem novo”, o cidadão. O cidadão é livre e paulatinamente, vai exigir mais e mais liberdade (alguns argumentam que é uma “ilusão” de liberdade), porém está sujeito a uma série de deveres; estes deveres, no entanto, não emanam de uma entidade superior inalcançável, são deveres impostos pelo mesmo conjunto de cidadãos através do livre exercício de participação na opinião e no poder (participação que se foi instalando e aperfeiçoando progressivamente em algumas regiões) ou nas próprias normas não escritas de convivência.

Em muitos de seus aspectos, a modernidade, ao menos até o século XX, é uma tendência que inspirava entusiasmo nas possibilidades do ser humano e esperança em seu futuro. No entanto, a modernidade também expurgava, aqui e acolá, a angústia do ser humano por ser o criador de seu próprio destino: não há deus, não há seres superiores, agora o que fazemos? Por outro lado, os grandes ideais que a modernidade tentava promover – progresso, justiça e liberdade – apareciam, segundo as interpretações, contraditórios entre si.

Muitas vezes, quando se falava de modernidade ou modernismo se alude exclusivamente à tendência (sobretudo visível nas artes) que se desenvolveu desde, aproximadamente *Ubú Rei* (1899) até chegar ao seu pico, com *Esperando Godot* (1954). A ruptura das convenções artísticas tradicionais, o gosto da novidade pela novidade em si mesma, a indagação em formas alternativas de expressão caracterizaram esta última etapa da modernidade, que Jameson prefere chamar de alto modernismo para distingui-lo do momento anterior, modernismo (Jameson, 1991); e o impacto foi tal que alguns o perceberam já como uma nova etapa. No entanto, como o vê Lipovetsky, nessa última etapa, com toda sua renovação, o modernismo é ainda modernidade:

“Incluso os ataques contra as *Lumières* por parte das vanguardas são ainda ecos da cultura democrática. Com Dada, a própria arte se funde em si mesmo e exige sua

destruição. Se trata de abolir o fetichismo artístico, a separação hierárquica da arte e da vida em nome do homem total, da contradição, do processo criador, da ação, do azar. Sabemos que os surrealistas, Artaud e logo os *happenings*, as ações de anti-arte, buscaram assim mesmo superar a oposição da arte e da vida. Porém cuidado, esse objetivo constante do modernismo, e não do pós-modernismo [...] não é a insurreição do desejo, a revanche das pulsações contra a quadriculada vida moderna, é a cultura da igualdade a que arruína inexoravelmente a sacralidade da arte e revaloriza correlativamente o fortuito, os ruído, os gritos, o cotidiano” (Lipovetsky, 2002, p. 89-90).

Não há ruptura com a modernidade no modernismo; finalmente, os ideais da modernidade ficaram de pé, ainda que, talvez, cambaleantes. O que ocorreu foi um processo duplo. Por um lado, o modernismo significou levar até as suas últimas consequências os ideais da modernidade; isto é, levar a um extremo as possibilidades de desenvolvimento, de justiça (através da igualdade que fala Lipovetsky) e da liberdade e da criatividade, de fazer o que cada um puder e quiser fazer; não foi uma troca de rumo se não uma exageração do mesmo rumo. Por outro lado, este levar as coisas a um extremo, delatou mais os problemas que traíam os ideais modernos: se fizeram mais claras as contradições entre alguns destes ideais; e, ainda mais, se viu que as definições de alguns de seus termos eram opostas (o que é igualdade para uns, é o oposto para outros; o que é justiça para uns, seu antônimo para outros, etc.). Assim mesmo, aflorou a angústia pela falta de uma figura a ditar ordens; viu-se que ser humano estava sozinho com sua liberdade; e com essa liberdade havia causado duas guerras mundiais e uma “fria” que pôs a humanidade à beira do desaparecimento.

Outra forma de vê-lo é equiparando o modernismo com a supernova da modernidade. A supernova, essa emissão intensíssima de luz quando a estrela esta ao ponto de esgotar seus recursos energéticos é, dada a liberação de energia que implica, o anúncio da morte da estrela. E dura

somente umas semanas (algo insignificante em termos da vida de uma estrela) para logo ficar nebulosa. Igual como a supernova, com a modernidade, a maior emissão de energia se dá momentos antes de sua desapareição e transformação em nebulosa (pós-modernidade).

Nesta etapa da modernidade (este modernismo, esta supernova) é na que, uns anos depois, se inscreve a dramaturgia latino-americana da qual tenho falado, esta que se origina nos anos cinquenta e que chamou a atenção de críticos, “antologadores” e público a partir de então.

O pós-modernismo (cuja data de origem varia, segundo distintos autores, desde o fim da Segunda Guerra Mundial até maio de 68) é precisamente o desencanto por essa modernidade depois da eclosão modernista de suas artes desde finais do século XIX. É também um desencanto pelas ideologias que sustentavam esses ideais, desde o liberalismo até o marxismo (cada uma, a sua maneira, propunha desenvolvimento, justiça e liberdade sem deuses). Foi uma sorte de consciência de que as contradições eram insuperáveis. Porém, diferentemente da etapa anterior, esta consciência de contradição ou ausência de um deus que pusera ordem não causou nenhuma angústia. É um momento de desencanto, porém não se deve entender por isto que se trata de um período pessimista, pois, ao lado do desencanto, há uma “desangustia” (sic). Os ideais passados foram perdidos, porém surgiu o ideal do indivíduo sem angústia.

Na América Latina, e particularmente na sua dramaturgia, se deu um processo que, porventura, se podia qualificar como “análogo” ao descrito anteriormente. Variou em suas datas e em suas durações e intensidades e, sobretudo, em sua definição dos termos que nomeavam os ideais. Porém os ideais, ao menos em sua superfície, eram os mesmos. E creio que nisso radica a grande diferença entre o processo modernidade – pós-modernidade latino-americana e europeu ocidental: na definição de seus ideais, particularmente, no de “liberdade”.

Um personagem do drama *Rock & Roll*

de Tom Stoppard, obra ambientada durante a Guerra Fria diz: “Para vocês, “liberdade” significa “deixem-me em paz”; para eles, significa “me dê um pão”. Com toda a sua simplicidade a frase resume a grande diferença entre um e outro processo. A modernidade na América latina se deu no contexto de projetos das chamadas esquerdas. Com distintos graus de radicalismo e diversas interpretações do socialismo, a ilustração latino-americana do século XX, em sua grande maioria, interpretava a liberdade com o ideal que levaria se não prosperidade, ao menos a igualdade e a satisfação das necessidades mínimas para todos. Novamente se trata de uma generalização inevitavelmente limitada, porém boa parte dos artistas da modernidade latino-americana esteve comprometida, em alguma etapa de sua carreira, com projetos de esquerda. A dramaturgia não foi distante disso. Encontrou-se na interpretação e reinterpretação (e revisão) do marxismo um sustento para a busca dessa liberdade. Não obstante, é certo que, às vezes, de tratava simplesmente de uma preocupação pelas desigualdades e sofrimentos (a impressão de que algo não anda muito bem), e um desejo de reverter o *status* sem muita sustentação teórica, a dramaturgia latino-americana moderna teve, em geral, um caráter de “revolta”, como bem viram os editores de *Dramatists in Revolt* já em 1976.

O anterior é algo distinto à liberdade econômica, política e individual que predominava na Europa ocidental (e que na América latina há sido esporádica ou nula), porém, como disse, o processo é análogo: busca dos mesmos ideais baixo um sustento racional.

E esta analogia pode ser percebida melhor no processo do modernismo em ambas as dramaturgias. Tomemos como exemplo o Teatro do Absurdo. Enquanto na Europa significou um extremar a liberdade artística e suas formas de expressão, na América Latina foi um retrato (às vezes, caricaturesco) de situações da vida social, política e doméstica. Segundo Howard Quackenbush:

...não se transportam ao pé da letra

(as formas de) o Teatro do Absurdo europeu à América de língua hispânica. O estudioso sempre tem que ter presente que, desde uma perspectiva latino – americana, o absurdo (o irracional, o inumano, o sofrido, o caótico, o ininteligível) forma parte da vida social diária de uma multiplicidade de gente nos países latinos. Não é necessário que se inventem irracionismos, porque muitos já os experimentam regularmente nas situações e intercâmbios humanos da vida cotidiana. Em varias partes da America Latina o Teatro do Absurdo reflete a realidade da existência (Quackenbush, 1987, p.10).

O Teatro do Absurdo estava comprometido também com a transformação social: buscava outorgar um sentido aos “irracionismos” através da revolta e da violência (Albuquerque, 1991) e da subversão.

Assim como muitos dos primeiros estudos da dramaturgia latino-americana moderna caíam na simplicidade de etiquetar muitas obras como Teatro do Absurdo sem considerar as diferenças ou as influências alternativas, também algumas aproximações fizeram o mesmo com outras formas da dramaturgia europeia: Pirandello, Teatro da Crueldade, criação coletiva, etc. Simplesmente, se enquadrava os dramaturgos latino-americanos nas categorias europeias. Porém há uma influência que, sim, merece menção principalmente por sua relação com o modernismo da dramaturgia e os projetos de esquerda: o Teatro Épico de Bertold Brecht. E quiçá o mesmo Osvaldo Dragún que em 1979 melhor articula a “influência” de Brecht sobre ele e seus contemporâneos:

Também seguramente, há tido influência no teatro latino-americano dos últimos anos o teatro de Bertold Brecht, porque poderíamos dizer que todos os aportes formais de Brecht já estavam no teatro latino-americano... [...] muito antes de Brecht havia teatro épico... [...]. O que sim aportou Brecht é a sua lucidez sobre os senti-

mentos, sobre o objetivo da história, influenciando os objetivos de um país e a inter-relação que se dá entre os dois. (Giella, 1981, p. 12-13).

Dado que já havia formas de teatro “brechtianas” antes das teorizações de Brecht, o mesmo Brecht dava essa “lucidez” aos projetos políticos de esquerda do teatro latino-americano; os dramaturgos se advertiram que o que haviam estado fazendo tinha um sustento político-ideológico.

Porém também esse modernismo teve seu desencanto; e marcou o início da pós-modernidade latino-americana. O desencanto com os projetos políticos de esquerda, obviamente foi paulatino e teve distintos ritmos e cadências nos diversos países; o continente e o mundo pareciam irremediavelmente predestinados ao que se veio chamar de “neoliberalismo”.

Em 1968, *Dois velhos pânico*s, obra do cubano Virgílio Piñera, ganhou o prêmio teatral *Casa de las Américas* de Cuba. O prêmio que era oferecido (e ainda é oferecido) à escritores de distintos gêneros literários, era parte do entusiasmo cultural da primeira década da Revolução Cubana, a década em que, para muitos intelectuais e artistas latino-americanos, Cuba era o modelo a seguir, o território “livre” da América. Em 1969, a obra *Dois velhos pânico*s foi proibida em Cuba; seu caráter “absurdista” fez com que a identificassem com o tipo de arte decadente da sociedade burguesa e já não como “uma visão revolucionária da realidade no sentido que comentam os efeitos que produz a Revolução no indivíduo” (Palls, 1978, p. 27) como se deu de 1959 a 1969. O entusiasmo havia terminado. O mesmo Terry L. Palls, que no artigo citado trata fazer coincidir os ideais da revolução cubana com os do teatro do absurdo, como em uma utopia contranatural em que o compromisso político e o artístico vão harmoniosamente de mãos dadas, se vê obrigado a concluir sua nota com um parágrafo que parece contradizer toda a sua tese:

Como *post datum*, quero assinalar

que depois de 1969 o teatro do absurdo desapareceu quase por completo do cenário cubano. Os intelectuais que creem que a arte deve refletir concretamente o compromisso político do autor houveram ocupado os postos administrativos nas agremiações artísticas, as casas editoriais e mesas diretivas dos concursos e houveram instituído restrições temáticas para a arte (Palls, 1978, p. 30-31).

Virgílio Piñera, “pai” da dramaturgia cubana (em grande parte pela sua *Electra Garrigó*), colaborador da revolução cubana desde seus inícios, escritor de obras “absurdistas” anteriores às de Beckett e Ionesco, ganhador (como mencionei) do prêmio *Casa de las Américas*, foi sutilmente condenado ao isolamento e ao silêncio em seu país nos últimos anos de sua vida, não apenas devido às características decadentes de sua obra, senão à sua condição homossexual, outro “achaque” da “agonizante sociedade burguesa”. Algo estava definitivamente podre na Dinamarca...

Talvez haja sido o giro da revolução cubana de 1969 que marcou o início do paulatino desencanto das esquerdas (a modernidade) na América Latina (ver mais a respeito em Castro Urioste 1999). O neoliberalismo, mesmo com tentativas isoladas de seus profetas, não conseguiu substituir o encanto; e mais, segundo Beatriz Rizk “encheu ainda mais de ceticismo os intelectuais e artistas(...) sem que se vislumbrem alternativas coerentes para sair desta nova, como colossal, crise” (Rizk, p.49). Certamente, o processo de desencantamento foi largo; poderia se dizer que ainda não terminou, basta para isso revisar os artigos do dramaturgo Eduardo Pavlovsky, especialmente “*Che, Fidel*” escrito em 2003:

Ante certa “ambiguidade” de certos intelectuais latino-americanos, que parecem jogar contigo como moçoilas a “despetalar margaridas” à raiz dos últimos acontecimentos – necesito definir-me politicamente. [...] Eu te apoio Fidel em tudo. Tenho fé em todas as tuas medidas por mais drás-

ticas que sejam. [...] Sou já crescido para “despetalar margaridas” (Pavlovsky, 2004b, p. 131-132).

E não posso deixar de mencionar a resposta de Pavlovsky à Augusto Boal, criador do Teatro do Oprimido e definitivamente o “pai” da dramaturgia brasileira, no que o argentino acusa o brasileiro de haver aceitado a subvenção oferecida ao Teatro do Oprimido pela Fundação Ford, Banco Mundial, Conselho Britânico e Secretaria de Cultura do Rio de Janeiro:

“O que se pode criticar Boal é que ele baseou sua identidade cultural na luta contra o imperialismo cultural e muitos jovens o seguiram na década de 70. [...] ...ditos jovens hoje reconhecidos diretores [...] me expressaram este ano a decepção pelas atitudes do mestre” (Pavlovsky, 2004^a, p. 65).

É um processo no qual os dramaturgos (se recorde de *Estreia na Broadway* de Usigli) foram deixando de escrever obras de “revolta” para escrever textos com um maior conteúdo intimista (talvez outro tipo de revolta). A modernidade e a sua super-nova modernista eram agora uma plácida nebulosa a que bem se pode aplicar a observação de Jameson: “Os últimos anos foram marcados por um milenarianismo³ invertido em que premonições do futuro, catastróficas ou redentoras, foram trocadas por sentidos do fim disso e daquilo” (Jameson, 1991, p.1). É mais diretamente relacionado com a dramaturgia latino-americana: “Entender a criação coletiva como superação da criatividade individual, como a materialização da célula socialista no meio de um sistema capitalista ferido de morte, trouxe como consequência um empobrecimento do teatro, um maniqueísmo estéril e, com o tempo, frustração e desencanto” (Pérez Coterillo, 1992, p. 10). Se bem o autor se refere ao teatro colombiano, os elementos de “fim de algo” que apresenta poder ser análogos aos outros processos de transição do modernismo ao pós-modernismo na América Latina, aquele modernismo no

³ Milenarianismo: ciclo de mil anos; crença por grupos religiosos, sociais e políticos na transformação da sociedade na virada do milênio (fonte:Wikipedia: millenarianism) (N.deT.)

qual a dramaturgia peruana careceu de um “pai” e de sua correspondente antologia na edição do Centro de Documentação Teatral do Ministério de Cultura da Espanha *et al.*

Os indícios do salto

Em 1986, Alfonso de La Torre, em um artigo de título revelador (“*Para que serve o teatro no Peru?*”), se queixava da defasagem que percebia entre a realidade política e social peruana e as montagens teatrais que se exibiam em Lima. As notícias das fossas comuns, dos massacres do Sendero Luminoso e do Exército, toque de recolher; Segundo La Torre, a realidade avançava em um ritmo demasiado vertiginoso e o teatro não podia manter-se ao dia com estes acontecimentos: “a realidade supera tudo o que a cena pode, em temas e situações, alcançar a transmutar criticamente” (La Torre, 2007, p. 56). Comenta La Torre três montagens teatrais de então (março de 1986); vê que “*La Chunga*” e “*Encontro de zorros*” tratam temas de literatura escritas há mais de duas décadas antes. Algo similar diz de “*O terno branco*”:

Vejo “*O terno branco*” (...) que resgata um texto escrito por Alonso Alegría há dez anos sobre um tema escrito por Ray Bradbury, o escritor de ficção científica estadunidense, dez anos antes. Esse retrocesso ao passado “pesca” de maneira tangencial nossos dilemas de hoje, porém o faz reinterando tudo o que os economistas, sociólogos e jornalistas veem estado esclarecendo nestes últimos vinte anos. É assombroso e sintomático que um autor peruano assumira a “verdade” peruana em um tema estadunidense, e que vinte anos depois Telba o atualize” (La Torre, 2007, p. 58).

Talvez, a indignação de La Torre era excessiva. Menos dura, porém igualmente amarga e receosa é a resenha sobre a temporada teatral de Lima de 1991 e 1992 que faz Nora Eidelberg que começa com uma oração desalentadora: “Ao chegar a Lima em Julio passado, busquei as ofertas de teatro no jornal e me disseram que já não as publicavam” (Eidelberg, 1993).

No entanto, a diferença do que percebiam então La Torre e Eidelberg, hoje a dramaturgia e o teatro peruano sim aludem aos seus contextos imediatos. Os dramaturgos peruanos atuais sim conseguem reverter o que La Torre exigia: “O tempo imediato dos acontecimentos pode ser lentamente assimilado ao tempo analítico do teatro” (La Torre, 2007, p. 59).

É certo que as características dos tempos (1986-91-92 e primeiros anos do século XXI) são diferentes, mas não assim o vertiginoso das transformações. Os atuais dramaturgos peruanos têm sabido manter-se ao ritmo das transformações políticas, sociais e tecnológicas dos últimos tempos (no plano nacional e no internacional), tempos pós-modernos em que muitos referentes culturais de um ano são obsoletos no ano seguinte. Uma boa parte desses dramaturgos estreia suas obras no mesmo ano da escritura (longe dos “vinte anos depois” que se queixara La Torre), sem que, por isso, percam sua universalidade temporal. Somente dois exemplos: primeiro, salvo por *A dor por tua ausência*, de Jaime Nieto (escrita em 2003 e estreada em 2004) todas as outras seis obras do autor foram à cena no ano de suas escrituras; segundo, não transcorre mais de um ano desde que Mariana Althaus escreve uma obra até que a estreia. Este, a meu ver, é um dos mais fortes indícios de que existe uma geração de dramaturgos pós-modernos no Peru, dramaturgos com a urgência de expressar o que ocorre ao seu redor o antes possível, dramaturgos para os que a paciência moderna não é uma virtude. Certamente, o anterior não quer dizer que as obras destes grupos de dramaturgos se ambientem no “aqui e agora”, porém o “aqui e agora” é perfeitamente retratado tanto no Japão da segunda Guerra Mundial (*Kamikaze! ou A história do covarde japonês* de César de María (DE MARÍA 1999)) como em 2015 depois da hecatombe nuclear (*Zoelia e Gronelio* de María Teresa Zúñiga (Zúñiga, 2004)) somente para dar um par de exemplos.

Porém, ao meu parecer, o indicador mais notável da reversão na tendência (a ignorância) das últimas décadas sobre a

dramaturgia peruana contemporânea foi o I Concurso de Dramaturgia Peruana que convocou a Associação Cultural Peruano-Britânica. Uma novidade desse concurso era que, além dos prêmios em dinheiro, o ganhador obteria a produção para montagem para 2008. Apresentaram-se noventa e oito dramaturgos, uma cifra inimaginável há uma década (em outro concurso, patrocinado por *ESAN* em 2000, com prêmios de dinheiro muito mais alto, somente se apresentaram ao redor de trinta obras, e isso que, a diferença do concurso da Associação Peruano-britânica, o da *ESAN* sim permitia mais de uma obra por autor). Isto é, existem, ao menos, noventa e oito dramaturgos peruanos em atividade e ansiosos para dar suas obras ao conhecimento do público. Outra novidade foi uma petição do jurado do concurso: “O jurado esteve integrado pelos dramaturgos nacionais Veleste Viale, César de María e Roberto Ángeles. Eles pediram, ao ver a qualidade das obras, que no lugar dos dois prêmios estipulados previamente, se admitira um terceiro” (Agencia Andina, 2007). A qualidade das obras obrigou à modificação das bases. E por último, no que a novidades se refere, os três prêmios foram adjudicados a dramaturgos bastante jovens: Gino Luque (27 anos), Lucero Medina (27 anos) e Mariana de Althaus (33 anos).

As novidades desse concurso – a montagem, a quantidade de participantes, a qualidade das obras, a juventude dos ganhadores – é um indicador mais de que há uma nova promoção de dramaturgos no Peru, uma promoção de escritores nascidos desde a década de setenta (e que produz em ritmo acelerado) que, consciente ou inconscientemente, há decidido superar a ausência do “pai” que os introduzira à modernidade e ignorar a ignorância que sofreram momentos anteriores. Há uma promoção (atualmente com menos de 50 anos) que, como uma horda de órfãos, há saltado, sem permissão de ninguém nem complexas heranças, diretamente à pós-modernidade.

Por outro lado, se pode dizer que é pre-

cisamente essa “orfandade” que há feito com que a dramaturgia peruana pós-moderna dê um salto quantitativo e qualitativo não visto durante todo o século XX. Já não se necessita de um “pai”. É o mesmo espírito da época pós-modernista que faz com que não se requeira alguém que seja modelo, interpreta a realidade e a moral ou dite ordens. A tendência moderna que exigia uma série de imperativos para a criação do cidadão (ou do revolucionário) já não é tal; cada indivíduo se apresenta na sociedade por si mesmo tal como agora estão se apresentando os dramaturgos nacionais. E em certo sentido, a “orfandade” pode ser inclusive uma vantagem. O narrador Iván Thays comentou: “a presença de Vargas Llosa e Bryce chegou a pesar demais para essa geração e praticamente a silenciou” (Jarque, 2003). Se bem que Thays se refere à produção narrativa dos anos setenta e oitenta, bem se pode afirmar que a “sombra” desses “pais” segue afetando (sombreamento) a narrativa peruana atual; e o mesmo pode-se afirmar de Vallejo (morto em 1938) repetido à poesia. A falta do “pai” nos tempos em que os patrocínios se desmantelam ou já não interessam, pode ser um impulso antes que obstáculo.

Diz Rizk à propósito da pós-modernidade: “Dessa maneira se dá a passagem da “práxis” à “ação”, entendendo a “práxis” como levar a cabo projetos de acordo com um cânone cultural estabelecido e a “ação” uma resposta individual e desafiadora a qualquer cânone estabelecido e aceito como tal” (2007: 39). Longe de ser um desencanto que leva a inação, é um ceticismo que leva a ação do indivíduo, com a liberdade de que não há que cumprir com ninguém, não há que estar à altura de ninguém, pois a mesma noção de altura ficou duvidosa.

Mencionei que um indicador dos novos tempos pós-modernos da dramaturgia peruana pode-se ver no concurso da Associação Peruano-Britânica. Outro indicador é que, a partir da década de noventa, alguns diretores peruanos de grande prestígio começaram a assumir o risco de montar obras de jovens dramaturgos peruanos. São pou-

cos, porém estão aí: Alberto Isola, obras de Rafael Dummett (*Números reais*, 1994), Mariana Althaus (*Turquesa* 2003) e César María (*O último barco*, 2004). Roberto Ángeles, uma obra de César María (*Kamikazi*, 1999); Luis Peirano, uma obra de Alfredo Bushby (*História do gol peruano*, 2003); Ruth Escudero, obras de César María (*Escorpiões olhando o céu*, 1993) e de Eduardo Adrianzén (*O dia da lua*, 1998); Marisol Palacios, duas obras com a dramaturgia de Mariana Althaus (*A viagem*, 2001 e *Vinho, bate e chololate*, 2004) e uma de Aldo Miyashiro (*Água*, 2003). Também estão os diretores jovens apostando em seus contemporâneos dramaturgos. Os exemplos de Óscar Carrillo (com obras de César María e Vitor Falcón) e Diego la Hoz (com obras de Juan Carlos Méndez, Gonzalo Rodríguez Risco, Claudia Sacha e Eduardo Adrianzén) são somente dois exemplos desta tendência. E certamente, também estão os jovens dramaturgos que optam por dirigir ou codirigir (e às vezes até produzir) eles mesmos as suas obras para eles mesmos apresentarem para a sociedade sem o patrocínio de ninguém: César bravo, María Tereza Zúñiga, Jaime Nieto, Mariana de Althaus e Aldo Miyashiro entre outros.

Alguns desses autores começam já a ser estudados nas universidades (na Pontifícia Universidade Católica do Peru; cursos da Especialidade de Literatura incluíram obras de César de María, Eduardo Adrianzén, Rafael Dummet desde 1993; em 2008 um curso de Mestrado de Literatura *Hispanoamericana* cobriu, além dos autores anteriores, estudos sobre as obras de Jaime Nieto, Mariana Althaus e Aldo Miyashiro). Um curso da Universidad Científica del Sur ministrado por Santiago Soberón os incluem na última etapa da "História crítica do teatro peruano". Diz o programa que o curso culminará com autores últimos como De María, Adrianzén, Miyashiro, De Althaus, etc. (Universidad Científica del Sur, 2007). Há já um interesse crescente sobre esses dramaturgos (ver Soberón, 2005). E a atenção aos atuais dramaturgos peruanos por parte da comunidade acadêmica já

não é somente desde o exterior, uma curiosidade para gringos, ou, desde o exterior, uma crítica impressionista de patrocínios e inimizades, invejas e adulações; já existe a intenção, na tradição de Alfonso de La Torre e Hugo Salazar del Alcázar, de analisar seriamente sua obra como parte de um processo do qual não podem ser excluídos.

A numeração dos indícios poderia seguir com as publicações das obras (mesmo que ainda, na sua maioria, por editoriais "independentes") e, nesse sentido, são destacáveis as "Mostras" impulsionadas por Sara Joffré e as antologias lançadas por Roberto Ángeles.

Porém baste dizer que, por onde se olhe, a dramaturgia peruana atualíssima há dado um salto por sobre o modernismo e está já bem instalada na pós-modernidade. Somente fica por averiguar as características particulares desta pós-modernidade peruana da dramaturgia: Deixou alguma "pegada" a ausência de "pai"? Há, todavia, uma tensão ou uma nebulosa entre a "práxis" e a "ação"? E o mais importante: Que feridas ou desencantos deixaram nessa dramaturgia o conflito interno e a representação de quando seus autores eram crianças, adolescentes ou jovens? Não perca o próximo capítulo...

REFERÊNCIAS

- ADLER, Heidrun, Ed. *Theater in Lateinamerika Ein Handbuch*. Berlin: Dietrich Reimer, 1991.
- ADLER, Heidrun e SCHMIDHUBER DE MORA, Guillermo. *Theater in Mexiko*. In: Adler 1991, pp.159-176.
- AGENCIA ANDINA. www.andina.com.pe/NoticiaDetalle.aspx?id=142064 (2007)
- ALBUQUERQUE, Severino J. *Violent Acts. A Study of Contemporary Latin American Theatre*. Detroit: Wayne State University, 1991.
- AZOR, Ileana, (Comp.). *Teatro latinoamericano. Siglo XX*. La Habana: Pueblo y Educación, 1989.
- BALTA, Aída. *Historia general del teatro en el Perú*. Lima: Universidad de San Martín de Porres, 2001.
- CASTRO URIOESTE, José. "Introducción". In: *Dramaturgia peruana*. Lima-Berkeley: Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejon Polar. pp. 7-20, 1999.
- CASTRO URIOESTE, José. *Modernidad e imágenes de familia en el nuevo teatro peruano*. Hueso húmero, Lima, 40, pp.66-82, Fev. 2002.
- DE MARÍA, César. *Kamikazi: la historia del cobarde japonés*. Lima: Casa Abierta, 1999.
- DÍAZ, Gregor. *Treinta años de dramaturgia en el Perú (1950-1980)*. Latin American Theatre Review, Lawrence, Kansas, EUA. 31, 2, 173-188, 1998.
- EILDELBERG, Nora. *El teatro en Lima en 1991 y 1992*. Latin American Theatre Review. 26.2:191-195, 1993.
- FERNÁNDEZ, Gerardo. "Historias para ser contadas". In: FERNÁNDEZ, Gerardo (Coord.) *Teatro argentino contemporáneo*. Antología. Madrid: Centro de Documentación Teatral, pp. 13-63, 1992.
- GIELLA, Miguel Ángel. "Osvaldo Dragún: teatro, creación y realidad latinoamericana" In: GIELLA, Miguel Ángel, ROSTER, Peter e URBINA, Leandro (eds.). *Osvaldo Dragún Teatro*. Hoy se comen al flaco. Al violador. Ottawa: Girol, 1981.
- GIELLA, Miguel Ángel. "Osvaldo Dragún: Texto dramático e medios de producción". In: PELLETTIERI, Osvaldo (ed.) *Teatro argentino de los 60*. Polémica, continuidad y ruptura. Buenos Aires: Corregidor, 1989.
- GIELLA, Miguel Ángel, ROSTER, Peter e URBINA, Leandro (eds.). *Griselda Gambaro: La ética de la confrontación*. In: *Griselda Gambaro Nada que ver. Sucede lo que pasa*. Ottawa: Girol, 1983.
- GONZALES CAJIAO, Fernando. *De los orígenes a la contemporaneidad*. In:

GONZALES CAJIAO, Fernando (coord.). *Teatro colombiano contemporáneo*. Antología. Madrid: Centro de Documentación Teatral, pp. 13-71, 1992.

HOPKINS, Eduardo. *Teatro contemporáneo em Perú: teatro de grupo em Lima*. Letras. Lima, 90: PP.135-164, 1986.

JAMESON, Fredric. *Postmodernism or The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University, 1991.

JARQUE, Fretta. *Entrevista: mapa literário do Perú. Ivan Thays*. In: El País, 2003. http://el-pais.com/diario/2003/11/08/babelia/1068251950_850215.html (N. de T.) consulta em 08-03-2013-18:30)

JOFFRÉ, Sara. "Prologo". In: *Teatro Peruano*. Vol. II. Lima: Homero, teatro de grillos, 1978.

JOFFRÉ, Sara. *Bertold Brecht em El Perú – Teatro*. Lima: Biblioteca Nacional de Perú, 2001.

LA TORRE, Alfonso. *¿Para qué sirve el teatro en el Perú?* Muestra. &. 15: 56-59, 2007.

LIPOVETSKY, Gilles. *La era del vacío*. Trad. Joan Vinyoli y Michèle Pendaux. Barcelona: Anagrama, 2002.

LUZURIAGA, Gerardo. *Introducción a las teorías latinoamericanas del teatro*. Puebla: Universidad Autónoma de Puebla, 1990.

LYDAY, Leon F. e WOODYARD, George W (Eds.). *Dramatists in Revolt. The New Latin American Theater*. Austin: University of Texas, 1976.

MELÉNDEZ, Priscila. *La dramaturgia hispanoamericana contemporánea: teatralidad y autoconciencia*. Madrid: Pliegos, 1990.

PALLS, Terry L. *El teatro del absurdo en Cuba: el compromiso artístico frente al compromiso político*. Latin American Theatre Review. Lawrence, Kansas, EUA. p. 25-31, Spring, 1978.

PANSE, Barbara. *Theater in Peru* In: ADLER, 1991, p. 177-197.

PAVLOVSKY, Eduardo. "Tío patilludo. Respuesta a Augusto Boal". In: PAVLOVSKY, Eduardo. *La voz del cuerpo*. Notas sobre teatro, política y subjetividad. Buenos Aires: Astralib, p. 64-65, 2004a.

PAVLOVSKY, Eduardo. "Che, Fidel." In: PAVLOVSKY, Eduardo. *La voz del cuerpo*. Notas sobre teatro, política y subjetividad. Buenos Aires: Astralib, 131-132.

PEIRANO, Luis. *Una memoria del teatro (1964-2007)*. Tese de doutorado. Lima: Pontificia Universidade Católica do Perú, 2007.

PELLETTIERI, Osvaldo e ROVNER, Eduardo (eds.). *La dramaturgia en Iberoamerica: teoría y práctica teatral*. Buenos Aires: Galerna, 1998.

PÉREZ COTERILLO, Moisés. "Prólogo." In: GONZALES CAJIAO, Fernando, 1992, p.9-10.

QUACKEMBUSH, Howard. *Teatro do absurdo hispano-americano*. Mexico D.F.: Patria, 1987.

RIZK, Beatriz J. *Posmodernismo y teatro en América Latina: teorías y prácticas en el umbral del siglo XXI*. Lima - Minnesota: Universidad Mayor de San Marcos Studies Series, 2007.

ROSTER, Peter. *Lo grotesco, el grotesco criollo y la obra dramática de Griselda Gambaro*. In: MAZZIOTTI, Nora (ed.). *Aproximaciones a la obra de Griselda Gambaro*. Buenos Aires: Puntosur, 1989.

RUBIO, Miguel. *Notas sobre teatro*. Ed. Luis A. Ramos-García. Lima - Minnesota: Grupo Cultural Yuyachkani, 2001.

SALAZAR DEL ALCÁZAR, Hugo. *Teatro y violencia. Una aproximación al teatro peruano de los 80'*. Lima: Jaime Campodónico, 1990.

SILVA-SANTISTEBAN (ed.). *Antología general del teatro peruano. Teatro republicano Siglo XX-1 Vol V*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002.

SLOTEDIJK, Peter. *Crítica de la razón cínica*. Trad. Miguel Ángel Vega. Madrid: Siruela, 2003.

SOBERÓN, Santiago. *Una nueva generación de autores teatrales*. In: Libros y artes, Lima: Biblioteca Nacional do Perú.8, pp.25-28, outubro de 2004: http://www.bnp.gob.pe/portalbnp/pdf/libros_y_artes/Librosyartes8_10.pdf (consulta 8 de março de 2013 (N. de T.))

Universidad Científica del Sur: http://www.ucsur.edu.pe/cultural/cursos/historia_teatro_xx.asp

VALLEJO, César, *Teatro completo. 3 vols*. Eds. Ricardo Silva-Santisteban y Cecilia Moreano. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1999.

ZUÑIGA, María Teresa. *Teatro, memoria y herencia*. Eds. Luis A. Ramos García y Nelsi Echávez-Solano. Huancayo: Instituto Nacional de Cultura, 2004.