

***Cadernos  
do teatro  
latino-americano***

MINISTÉRIO DA CULTURA  
FUNDAÇÃO NACIONAL DE  
ARTES CÊNICAS - BRASIL  
MATERIAL PARA DISTRIBUIÇÃO  
GRATUITA

Presidente da República  
JOSÉ SARNEY

Ministro da Cultura  
JOSÉ APARECIDO DE OLIVEIRA

Fundação Nacional de Artes Cênicas  
CARLOS MIRANDA  
Presidente

Instituto de Teatro  
FERNANDO PEIXOTO  
Diretor

Centro de Estudos Nacional de Artes Cênicas  
TANIA PACHECO  
Diretora

CONSELHO EDITORIAL

Armindo Blanco, Carlos Miranda, Fernando Peixoto,  
Ivan Junqueira, Sebastião Uchoa Leite e Tânia Pacheco.

***Magaly Muguercia***

Cuba

***Santiago García***

Colômbia

***Enrique  
Buenaventura***

Colômbia

***Enrique Dacal***

Argentina

***Juan Carlos Gené***

Argentina

***Leonardo A.  
Giménez***

Venezuela

***Peter Elmore***

Peru

***Cadernos  
do teatro  
latino-americano 1***

Editoração  
IVAN JUNQUEIRA

Tradução  
GLORIA RODRÍGUEZ

Projeto Gráfico  
ELIANE MOREIRA

Revisão  
ANDRÉ ANDRIES

Cadernos do Teatro Latino-Americano 1/  
Magaly Muguercia... et al .; tra-  
dução Gloria Rodríguez.- Rio de  
Janeiro: FUNDACEN, 1988.  
87p.: il., 21cm

1. Teatro America Latina I Muguercia,  
Magaly II Rodriguez, Glória

CDD 792.098  
CDU 792.09

## Sumário

- Novos caminhos no teatro latino-americano?** 11  
*Magaly Muguercia*
- A aculturação na América Latina e os problemas da identidade nacional** 31  
*Santiago García*
- Teatro e identidade cultural** 45  
*Enrique Buenaventura*
- Educação, cultura e teatro** 53  
*Enrique Dacal*
- Algumas reflexões sobre a condução do autor no processo da encenação** 59  
*Juan Carlos Gené*
- O teatro venezuelano como problema** 69  
*Leonardo Azparren Giménez*
- Yuyachkani: passeio pelas ruas** 81  
*Peter Elmore*

### *Pela integração latino-americana*

**P**arte de um contexto cultural marcado e freqüentemente vilipendiado pela força agressiva do neocolonialismo, que desfigura nossa identidade nacional e ameaça a expressão livre e dinâmica de nossa soberania, o processo teatral brasileiro, com seus sucessivos instantes de erros e acertos, pluralista e democrático ou castrado e humilhado por ditaduras, embora visceralmente inserido na contraditória e dilacerante realidade latino-americana, vem trabalhando quase isolado de valiosas experiências que muito poderiam contribuir para seu desenvolvimento mais consciente e conseqüente. Não há exagero numa triste constatação irrecusável: desconhecemos a produção teatral dos demais países da América Latina e do Caribe, ignoramos o que investigam em nível de prática e teoria, não partilhamos suas dúvidas e perplexidades, suas buscas decisivas na procura de uma nova linguagem cênica popular e nacional. Não conhecemos, o que nos empobrece; e também não somos conhecidos.

Mas a integração dos processos de criação teatrais na América Latina é uma tarefa urgente e necessária. Não podemos mais adiar alguns passos que, mesmo tímidos e iniciais, estão ao nosso alcance. Graças à criação do Ministério da Cultura, o Brasil começou, de forma mais incisiva, a romper o isolamento e a passividade nas relações internacionais: em nível de artes cênicas, foram essenciais os encontros ibero-americanos de teatro realizados em Madri-Sevilha, em 1985, e Buenos Aires, em 1986. Tornou-se mais constante a presença de espetáculos brasileiros em festivais e mostras internacionais, espe-

cialmente em encontros ibero ou latino-americanos. Foi iniciada uma intensa troca de revistas, jornais, livros, informações. Nestes últimos anos, também, graças ao esforço de instituições como o Celcit (Centro Latino-Americano de Pesquisa e Criação Teatral) e a Casa de las Américas, de Cuba, cresceu o trabalho de intercâmbio cultural entre nossos países, assim como aprofundou-se o nível de reflexão produtiva sobre nossos problemas e nossas dificuldades ou dúvidas tão próximas e semelhantes.

Uma discussão intensa sobre a questão de formação e informação do novo homem do novo teatro latino-americano, durante o III Encontro de Teatro da América Latina e do Caribe, realizado em Cuba em 1987, por exemplo, acabou nos conduzindo a um projeto de excepcional significado: a criação, com sede em Havana, da Escola Internacional de Teatro para a América Latina e o Caribe, que organizará sua primeira oficina de investigação e intercâmbio de experiências já em julho de 1989, tendo o dramaturgo e encenador argentino Osvaldo Dragún como seu primeiro diretor.

No Brasil, as últimas semanas foram expressivas: alguns dos mais importantes festivais nacionais executaram, com expressivo êxito, um necessário salto de qualidade, convidando grupo latino-americanos, o que nos permitiu conhecer diretamente produções de países como Argentina, Chile, Uruguai, Paraguai e, pela primeira vez no Brasil, espetáculos de Cuba e da Nicarágua; um encontro de críticos e investigadores de teatro realizado em São Paulo contou com a participação de teóricos e encenadores de diferentes países; sucedem-se, nos encontros e festivais, debates e palestras sobre o teatro latino-americano e a nossa América; a Fundacen ultima os preparativos para o lançamento de um valioso projeto editorial, publicando mais de 50 textos dos mais representativos da história da dramaturgia brasileira em traduções para o espanhol, e decide publicar também, de maneira regular, textos críticos e informativos sobre o teatro latino-americano, artigos e ensaios, investigações e propostas teóricas, notas de trabalho e depoimentos de grupos ou experiências individuais de encenadores ou dramaturgos etc.

Este primeiro número dos *Cadernos do teatro latino-americano* reúne expressivas informações críticas sobre o movimento atual em países como Argentina, Colômbia, Peru e Venezuela, revelando ainda aspectos das instigantes propostas cênicas de encenadores como Enrique Buenaventura, diretor do Teatro Experimental de Cali (que começou em teatro como ator e diretor, em Recife, junto a Hermilo Borba Filho), e Santiago García, ator, encenador e dramaturgo, diretor do Teatro La Candelaria, de Bogotá. Mostra também surpreendentes aspectos do trabalho criativo do Grupo Yuyachkani, do Peru, através de artigos do crítico peruano Peter Elmore e da riqueza inesgotável da experimentação cênica do encenador e professor Enrique Dacal, em Buenos Aires, e de Juan Carlos Gené, ator, diretor e dramaturgo argentino que vive em Caracas, na

Venezuela, onde trabalha no Celcit e dirige o Grupo Actoral 80, além de ampliar, no texto do crítico Leonardo Azparren Giménez, presidente do Círculo de Críticos de Teatro da Venezuela (Critven), considerações essenciais sobre a situação atual do teatro venezuelano. E afinal traz ao público brasileiro as indagações polêmicas e conseqüentes oportunamente lançadas por Magaly Muñer, crítica e pesquisadora teatral cubana, autora de *Teatro: em busca de uma expressão socialista* (1981) e diretora da revista *Conjunto*, da Casa de las Américas, publicação pioneira e básica de nossa integração latino-americana.

Para o segundo número já começamos a receber, além de inúmeras e calorosas cartas de incentivo, textos especialmente escritos para nós ou cópias de trabalhos publicados em outros países, mas inéditos no Brasil. Para este primeiro número roubamos, às vezes até com autorização, artigos publicados em outras revistas; deste número todos os textos foram originalmente publicados em *Conjunto*, com exceção do texto de Gené, publicado pela primeira vez na revista argentina *Espacio de cultura e investigación teatral*. Nosso especial agradecimento, neste sentido, à Casa de las Américas; e também a Juan Carlos Gené, que nos enviou fotos de trabalhos do Grupo Actoral 80, além de outras.

Este número é dedicado a um companheiro inesquecível, que certamente teria sido um de nossos mais ardentes colaboradores: o dramaturgo e encenador cubano Jesus Gregório (1938-1988), que traduziu nove textos básicos do teatro brasileiro contemporâneo e dirigiu cinco dessas obras em Havana. Foi um companheiro e amigo que havíamos prometido trazer ao Brasil este ano. Este primeiro "caderno" é para Jesus Gregório.

Fernando Peixoto  
Rio de Janeiro, agosto de 1988

LAnal  
009



# *Teatro e identidade cultural*

---

*Enrique Buenaventura*

**S**abemos hoje que a antiga polêmica entre a arte pela arte e a arte comprometida, assim como a outra, que sempre a acompanhou, entre arte universal e arte local, nacional ou regional, são polêmicas superadas, termos de confrontação e conflito que hoje em dia seria ingênuo tornar a colocar, porque a história cultural da América Latina e do mundo as deixou para trás.

Isso não significa que no momento em que surgiram lá, nos países atualmente chamados desenvolvidos, e aqui, nas épocas de crise de nossa identidade cultural, fossem polêmicas equivocadas. Embora seus termos de confrontação e conflito resultem hoje retóricos, podemos afirmar que não corresponderam a realidades culturais concretas. Os poetas, pintores, músicos, dramaturgos ou intelectuais que falaram na arte pela arte na realidade dos países que viviam a revolução industrial e colonizavam o mundo, ou na realidade dos países que sofriam essa colonização, faziam-no como resposta a uma dessas duas realidades e com diferentes motivações, freqüentemente opostas. A tese da arte pela arte era, entre os românticos ou os simbolistas, uma resposta ao problema da autonomia dos afazeres artísticos e da obra de arte e, entre os modernistas, uma pergunta sobre a simples existência desses afazeres e dessa obra.

Hoje em dia, não achamos menos comprometido um Rubén Darío que um José Martí, nem achamos que o primeiro esteja mais empenhado que o segundo em transformar a linguagem poética. Ambos viviam o compromisso de mudar a

*Hoje em dia, não achamos menos comprometido um Rubén Darío que um José Martí, nem achamos que o primeiro esteja mais empenhado que o segundo em transformar a linguagem poética. Ambos viviam o compromisso de mudar a percepção do mundo nos leitores e artistas de sua época e ambos, em suas obras, surgem na atualidade profundamente preocupados pela história e pelo destino de seus povos.*

percepção do mundo nos leitores e artistas de sua época e ambos, em suas obras, surgem na atualidade profundamente preocupados pela história e pelo destino de seus povos.

Arte-puristas e aristocratizantes artísticos como Baudelaire, Rubén Darío ou José Assunción Silva transformam a linguagem poética e as línguas de seus povos, e são fundadores de uma identidade cultural nas culturas onde florescem. Abrem espaços vedados à expressão artística, conquistam territórios para a sensibilidade e a percepção, enquanto se opõem lá ao colonialismo brutal que tudo pisoteia, e aqui, à realidade de sermos pisoteados e tratados como quintal.

Quanto à outra problemática, a do universalismo versus localismo ou regionalismo, a superação produzida pela história cultural não é menos verdadeira. Tomás Carasquilla falava a esse respeito em seu modo tão simples e tão antioquenho: "A descoberta da América, mal narrada, não tem o mesmo valor artístico que a descrição de um cachorro com sarna".

É importante assinalar, contudo, que essas polêmicas na América Latina, embora tenham sido superadas, dão conta do papel da literatura e da arte em geral no desenvolvimento das identidades culturais nacionais e de uma identidade cultural latino-americana. Podemos hoje em dia achar retóricos os combates de intelectuais e artistas diante de um *Ariel*, de José Enrique Rodó, publicado em torno de 1900, ou dos que se travaram a respeito de *Facundo Quiroga, civilización y barbarie*, de Domingo F. Sarmiento, em 1845, ou algumas teses entusiastas de José Vasconcellos sobre a unidade latino-americana. Mas, como diria Quevedo, "daqueles pós nasceram estes barros", e com estes barros modelamos e continuaremos modelando nossa identidade cultural.

Quando falamos de uma dramaturgia nacional e latino-americana não fazemos senão situar-nos em nossa própria história, e se encerrarmos algumas polêmicas porque a história superou a forma como se expunham os conflitos, abrimos outra polêmica contra os flancos do colonialismo no terreno da arte e

da estética e contra a frivolidade e o comercialismo, contra a instauração das "fauces abertas da bilheteria" da qual falara García Lorca ao iniciar sua Barraca.

O conceito colonial de cultura, que poderia parecer superado na prática pela riqueza das expressões nacionais e latino-americanas na literatura, nas artes plásticas, na música, no teatro etc., é, contudo, um desses conceitos internacionalizados que mais se assemelham a uma crença ou uma superstição do que a um conceito.

A encruzilhada em que o artista latino-americano se debateu no século XIX, manejando modelos europeus à la Balzac, Zola ou Chateaubriand (só para falar dos escritores) e enfrentando realidades brutais de feudalismo, caudilhismo, tiranias e guerras civis que, com raríssimas e extraordinárias exceções, não conseguia transformar em literatura, foi, sem dúvida alguma, superada. As obras mais maduras e sólidas dos últimos cinquenta anos já dão conta deste mundo, já estão ancoradas no reino deste mundo nosso e falam do mundo daqui e de agora. Não obstante, a aberração do colonialismo cultural está longe de se desvanecer diante desse fato comprovável. Perguntam-nos, de maneira mais ou menos infantil, o que é que nós temos contra os clássicos ou contra aquilo que chamam de dramaturgia universal em que, evidentemente, não está incluída a nossa. Pelos clássicos não temos mais que admiração, precisamente porque viram o mundo a partir de suas identidades culturais, enquanto construíam, com suas obras, essa mesma identidade. E com a dramaturgia universal temos ótimas relações, pois não há publicação especializada de certo peso que não trate do novo teatro colombiano e do teatro latino-americano como expressões do mundo a partir de um âmbito particular.

Refiro-me ao teatro, e não somente àquilo que se costuma chamar de dramaturgia, porque a análise contemporânea, que já saiu da mera descrição das estruturas do texto para os outros textos, para os textos da pluralidade de leituras, considera o texto escrito para o teatro dentro do complexo fenômeno da representação e sem amplo leque de leituras. O teatral é gerado, por mais paradoxal que pareça, na representação, já que, como afirma Anne Ubersfeld,<sup>1</sup> a representação é sempre anterior ao texto, pois todo poeta dramático escreve para um universo cênico reproduzindo-o e/ou transformando-o. É por isso que a dramaturgia não pode ser vista fora dessa dinâmica na qual a representação gera o texto e este propõe a reprodução das velhas formas de representação ou a desarticulação das mesmas em processo de uma nova articulação. Contudo, essa dinâmica pode ser enriquecida com uma plena representação do ator, do cenógrafo, do músico, do diretor etc. na elaboração do texto de montagem, isto é, na elaboração desse genotexto que vai gerar outros textos.

A criação coletiva não é, necessariamente, a criação do texto literário pelos atores, pois pode ser realizada com um texto clássico, moderno ou contemporâneo, assim como a partir de um relato, notícias de jornal ou um punhado de



poemas; ela é, antes de mais nada, a presença do ator como representante do público, no cenário, participando criativamente na montagem mediante o mecanismo ancestral da improvisação. De um lado, isso permite criar alternativas múltiplas entre a proposta textual e as inúmeras possibilidades do tema a partir da perspectiva de vivências, experiências e expectativas do ator, como representante do público, e de outro, gerar uma oposição dialética entre a linguagem verbal e linguagens não verbais que formam o espetáculo.

***Uma dramaturgia nacional e latino-americana não é um problema de temas nem de limites geográficos, nem de ressurreição de criollismo, indigenismos ou costumes. Para uma dramaturgia nacional e latino-americana nada de humano é estranho.***

Somos freqüentemente acusados – também com ingenuidade, para dizer o mínimo –, de querer impor a busca de uma dramaturgia nacional e latino-americana e a criação coletiva como única via, de tratar de impor essas práticas do Novo Teatro como a única saída possível em nosso meio. Além de não termos nenhuma possibilidade de impor nada, sabemos que em arte nada se impõe, nada se decreta, sabemos que toda estética normativa é contrária à dinâmica própria de processos artísticos. Se participarmos de um debate – e, mais ainda, se o propusermos aqui e agora –, é porque consideramos que só a argumentação rigorosa, a análise e – por que não? – a paixão, podem exercer uma boa influência nos afazeres artísticos.

Quando falamos de uma dramaturgia nacional e latino-americana, falamos, pois, de todo um movimento teatral que altere o modo de produção de cunha tradicional, que invente um novo modo de produção de cunho artístico, que seja capaz de gerar acontecimentos teatrais que existam e que se relacionem com os acontecimentos sociais, políticos e culturais que nos rodeiam.

Uma dramaturgia nacional e latino-americana não é um problema de temas nem de limites geográficos, nem de ressurreição de *criollismos*, indigenismos ou costumes. Para uma dramaturgia nacional e latino-americana nada de humano é estranho. Não só temos europeus, acrescentaríamos nós, mas também asiáticos e africanos. Shakespeare não fazia outra coisa quando fundava, precisamente, uma dramaturgia nacional, européia e, por extensão, universal.

Uma dramaturgia nacional e latino-americana não precisava inventar seu rumo, nem suas características, nem seus parâmetros, pois tudo já foi explorado

***Uma dramaturgia nacional e latino-americana é, reiteramos, uma visão do mundo a partir de uma identidade cultural particular e sempre contraditória, visão que constrói ela própria essa identidade e a torna extensiva a uma língua e a uma comunidade.***

pela narrativa, pela plástica, pela poesia. Tomás Carrasquilla, Alejo Carpentier, García Márquez, César Vallejo, Pablo Neruda e tantos outros nos apontam caminhos.

Uma dramaturgia nacional e latino-americana é, reiteramos, uma visão do mundo a partir de uma identidade cultural particular e sempre contraditória, uma visão que constrói ela própria essa identidade e a torna extensiva a uma língua e a uma comunidade. Seria difícil encontrar um artista que não tenha deixado traços de sua profunda preocupação por essa identidade. Se colocamos o problema da identidade no trabalho teatral como tarefa, como mito ou como utopia, é porque queremos inscrever o debate sobre o teatro em outro longo debate, o debate de José Hernández, Ricardo Güiraldes, Domingo F. Sarmiento, Rubén Darío, José Martí, Henríquez Ureña, Leopoldo Lugones, José E. Rodó, Jorge Luis Borges, García Márquez e tantos outros, o debate sobre o processo e a vigência de uma identidade cultural latino-americana, constituída por diferentes identidades nacionais e pela expressão dessa realidade na literatura, na arte em geral e no teatro em particular.

1. Anne Ubersfeld. *L'école du spectateur*, Editions Sociales, Paris, 1981.