

Theatre and Dictatorship in the Luso-Hispanic World, London and New York: Routledge, 2017, by Diego SANTOS SÁNCHEZ

Claudio Castro-Filho

Universidade de Coimbra

Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos - CECH

castrofilho@uc.pt

Quando se trata do teatro produzido nos países de língua espanhola e portuguesa, dificilmente escapamos de um debate sobre interculturalismo e poscolonialismo. Instituições como o Fundo de Ajuda às Artes Cênicas Iberoamericanas ou o Centro de Documentação e Informação da Cena Lusófona têm contribuído para dar visibilidade às criações do mundo luso-hispânico, mas também para a construção de uma história documentada do teatro desenvolvido no contexto da Península Ibérica e das suas respectivas diásporas. Importantes resultados dessas redes se materializaram nas últimas décadas, como comprovam os livros de Delgado (1998), Losambe e Sarinjeive (2001), Puga (2008), entre outros. Apesar do fortalecimento das redes de cooperação cultural e do labor de pesquisadores que se vêm dedicando a testemunhar a complexidade do fenômeno, o entendimento do mundo luso-hispânico como campo de pesquisa mantém-se como uma realidade incipiente, que carece de uma produção bibliográfica contínua. Neste sentido, um avanço na ampliação do campo é o volume *Theatre and Dictatorship in the Luso-Hispanic World*, coordenado por Diego Santos Sánchez, professor da Universidade Complutense de Madri.

Dentro da sua perspectiva, o contexto das relações internacionais a partir da Guerra Fria, ao deslocar os centros globais de decisão política e econômica, também deslocou o papel desempenhado pelas antigas colônias e metrópoles do período colonialista. Países como Espanha e Portugal ocupam, no contexto da União Europeia, um lugar relativamente periférico, ao passo que Brasil e Angola emergiram como potências econômicas que reclamam um maior poder de decisão no nível global. A permeabilidade dos conceitos geopolíticos de outrora constitui um terreno de tal complexidade que, numa análise das relações culturais, se tornam insuficientes as ferramentas metodológicas dos estudos coloniais, na medida em que o modelo binário (metrópole *versus* colônia) acaba por não dar conta do tecido plural que caracteriza os espaços de criação artística durante os séculos XX e XXI.

E aqui se faz necessário esclarecer o arco temporal abarcado pelo livro, que está constituído não apenas por estudos sobre a produção teatral do mundo luso-hispânico durante os seus mais recentes períodos ditatoriais, mas que engloba estudos de caso sobre o

papel das democracias contemporâneas no que respeita à reconquista da liberdade de expressão e à construção estética de narrativas que dão materialidade à memória histórica. Para defender tal perspectiva, o livro investe em três seções: políticas/práticas, performance e textos. Como introdução aos três blocos temáticos, Santos Sánchez desenvolve conceitos (ditadura, censura, resistência, propaganda, exílio etc.) que acabam por se traduzir em ferramentas hermenêuticas com as quais o leitor poderá aceder aos demais capítulos.

O segundo capítulo, de Zsófia Gombar, inaugura a primeira parte com um estudo sobre as apropriações discursivas, pelo regime de Salazar, de textos estrangeiros encenados em Portugal durante a guerra civil espanhola e a segunda guerra mundial. O discurso teatral do outro exerceu um papel particular na construção ideológica do Estado Novo português, que se apropria do êxito franquista em 1939 para afirmar, esteticamente, a ideia de nação, fortemente vinculada à propaganda imperialista. Se o capítulo dois explora as relações literárias entre ditaduras geograficamente vizinhas, o capítulo três, de Maria Cristina Castilho Costa e Walter de Sousa Junior, relaciona dois diferentes períodos ditatoriais instaurados num mesmo espaço, o Brasil entre a ditadura Vargas e o posterior regime militar. Diversos aspectos constituem o caráter particular da censura *made in Brazil*, como é o caso do preconceito racial e da relevância que a religião assume para o constrangimento das liberdades individuais.

No capítulo seguinte, Carey Kasten revela o quão complexa pode ser a relação entre arte e autoritarismo. José Tamayo, encenador espanhol que ocupou um lugar de relevo na intelectualidade franquista, utilizou-se do seu prestígio nos círculos de poder do regime para ocultar as relações que mantinha com opositores exilados e produções culturais periféricas. A ideia de cultura local em diversos âmbitos significou um movimento de resistência ao poder centralizado, daí que o capítulo cinco, de Cilha Lourenço Mória, analise o papel da língua e da cultura galegas para a consolidação de um teatro independente galego que, durante o período franquista, serviu como contradiscurso à hegemonia do castelhano. Fenômenos análogos desenvolveram-se em outras regiões ditas periféricas do território espanhol, mas o último capítulo da primeira seção concentra-se no desenvolvimento desse processo de tensões interculturais no contexto do País Vasco. Arantzazu Fernández Iglesias descortina a complexidade das relações entre práticas e políticas teatrais: se, durante o regime de Franco, a cultura e o idioma vascos afirmaram-se como forças de resistência contra o discurso hegemônico, a transição democrática vivida na Espanha a partir de 1975 significou, contraditoriamente, um retrocesso quanto à visibilidade e à produção em *enskera*, já que as

políticas públicas levadas a cabo pelos governos democráticos seguiram uma linha de afirmação da centralidade do castelhano.

A segunda parte do volume, dedicada aos estudos sobre a performance, começa pelo capítulo de Rocío Ortuño Casanova, que aborda as encenações de textos espanhóis nas Filipinas durante o controverso governo de Ferdinand Marcos. Ao denunciar os excessos do franquismo, os encenadores filipinos acabam por indiretamente chamar a atenção sobre a crise democrática vivida no seu próprio país. Nota-se que os artifícios da linguagem teatral funcionam como estratégia de contorno da censura, aspecto que também estará presente no capítulo oitavo, no qual Cariad Astles observa a relação entre o teatro de bonecos feito na Catalunha e a projeção no futuro de uma identidade cultural catalã independente do estado espanhol. Comparativamente, a autora lança luzes sobre o papel desempenhado pelo teatro de formas animadas no contexto chileno, muito conotado com a construção de uma memória histórica do regime de Pinochet e a assimilação do trauma coletivo.

Se o corpo artificial da marionete, ao estabelecer uma clara distância da expressão realista, proporciona ao criador um espaço de resistência frente a censura, a dramaturgia posdramática (com estéticas inspiradas no distanciamento brechtiano) também se afirma como alternativa para a emergência de um discurso de afronta à censura, segundo comprova o capítulo nove, de David Rodríguez-Solás. Vanessa Silva Pereira, no capítulo que encerra a parte central do livro, volta a tratar da relação entre autoritarismo e colonialismo ao abordar a montagem da companhia portuguesa O Bando de *Nós matamos o Cão Tinboso*, do moçambicano Luis Bernardo Honwana. O espetáculo enfatizava algumas das heranças colonialistas ainda presentes na sociedade lusa, com um forte sentido de denúncia das relações de poder.

A terceira e última parte do livro dedica-se então a perceber esses mesmos fenômenos no plano dramático. No entanto, se as seções anteriores prestaram maior atenção aos discursos de resistência, desta vez também se estudará o teatro luso-hispânico como instrumento de propaganda estatal durante os regimes ditatoriais. É o que faz, no capítulo onze, Elisa Rizo, ao analisar como o regime neocolonialista da Guiné Equatorial se faz representar em *El hombre y la costumbre* (1990), de Pancrassio Esono, ou na *Antígona* (1991) de Trinidad Morgades. Logo a seguir, Katya Soll regressa ao terreno da memória histórica para estudar dois exemplos de reescrita dramática no recente teatro iberoamericano: *Interrogatorio en Elsinore*, do uruguaio Carlos Manuel Varela, e *Novas diretrizes em tempos de paz*, de Bosco Brasil. Ao reescreverem, respectivamente, o *Hamlet* de Shakespeare e *La vida es*

sueño de Calderón de la Barca, os autores acabam por utilizar os clássicos como instrumentos de revisão crítica da história oficial.

Um dos mais inquietantes estudos do livro revela-se no capítulo treze, no qual Ariel Strichartz aborda como se desenvolve, no teatro produzido na Argentina durante a ditadura militar, o tema da repressão. Segundo a autora, obras como *De a uno* (1983), de Aída Bortnik, e *La nona* (1977), de Roberto Cossa, questionam a audiência sobre a sua cumplicidade com o regime. No capítulo catorze, Yasmina Yousfi López trata do caso paraguaio ao analisar *El edificio*, de Josefina Plá, debruçando-se sobre os recursos alegóricos empregados pela dramaturga para referir-se ao contexto autoritário da ditadura de Morínigo. Se a solução paraguaia para driblar a censura esteve no recurso alegórico, em Cuba encontraremos uma utilização estética do silêncio e do entredito como formas de expressão num contexto de liberdade precária. Sobre este tema discorre Lourdes Betanzos no penúltimo capítulo, dedicado a *Las sábanas*, de José Corrales. O último estudo do livro recairá sobre as apropriações simbólicas de *El Güegüence*, texto fundacional da literatura nicaraguense, no contexto da ditadura de Somoza e do período posditatorial. O interessante, aqui, é observar como o contexto histórico ressignifica o repertório tradicional consoante evoluem as leituras que dele se fazem.

Podemos afirmar que alguns fios condutores atravessam todo o livro, marcado pela experiência do exílio como aspecto determinante dos pontos de vista, pelos mecanismos estéticos de enfrentamento da censura, pelas contradições discursivas e pela reflexão sobre os graus de independência artística de criadores teatrais sob contextos repressivos. Por mais que o amplo leque de estudos, ao englobar uma geografia cultural tão dispersa e historicamente complexa, dificulte uma leitura coesa do conjunto de investigações, *Theatre and Dictatorship in the Luso-Hispanic World* afirma-se como um título fundamental para entender a relevância do teatro nos processos de transformação política e cultural, bem como o deslocamento das fronteiras no que se refere à arte como prática que responde a questões globais.

Bibliografia

Delgado, M. M. 1998. *Spanish Theatre 1929-1995: Strategies in Protest and Imagination*. Oxford: Routledge.

Losambe, L.; Sarinjeive, D. (eds.). 2001. *Pre-Colonial and Pos-Colonial Drama and Theatre in Africa*. Claremont: New Africa Books.

Puga, A. E. 2008. *Memory, Allegory and Testimony in South American Theatre: Upstaging Dictatorship*. London: Routledge.

Nota biográfica

Claudio Castro-Filho é investigador integrado no Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra e, atualmente, dedica-se à investigação de pós-doutoramento em estudos literários (com bolsa da Fundação para a Ciência e a Tecnologia). É doutor em Literatura Comparada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2012), instituição onde se licenciou em História da Arte (2005) e onde lecionou Estética e Teoria da Arte entre 2007 e 2012. É autor de *O Trágico no Teatro de Federico García Lorca* (Porto Alegre, 2009) e tradutor de *Assim que passarem cinco anos*, de Federico García Lorca (Coimbra, 2014). Além da variada atividade científica nos âmbitos da estética teatral e dos estudos literários, dedica-se, também, à encenação e à dramaturgia.

Orcid ID: <http://orcid.org/0000-0001-9885-7376>

Morada institucional: Largo da Porta Férrea 3004-530 Coimbra Portugal