

A tensão nacionalismo-cosmopolitismo no teatro mexicano

Robson Batista dos Santos Hasmann (IFSP)

Introdução

O escritor e diretor Alberto Villarreal, ao refletir sobre a situação que o teatro mexicano ocupa na cultura de seu país, afirma que

Debido a la exaltación nacionalista, o bien, a los complejos de inferioridad, el teatro mexicano no ha generado sus propias poéticas. Tiene pendiente un ejercicio de centro, un entender sus verdaderas ventajas desprendidas de su ubicación geográfica y cultural, pero esto no puede hacerlo como proyecto cerrado en sí mismo, sino que deberá hacerlo en medio del juego estético internacional, formando verdaderamente parte de una comunidad creativa donde pueda confrontar sus propias respuestas en relación con otras. Sólo ese ejercicio de salir de sí misma llevará a la teatralidad mexicana más allá de sus propias limitaciones reales e imaginarias. (VILLARREAL, 2011, p. 325).

O uso do presente na citação acima marca a existência de uma discussão já de longa data nas letras mexicanas e, também, no teatro: a inexistência de uma arte autenticamente nacional. Essa problemática que, dentro dos estudos da literatura hispano-americana, é uma das vertentes mais discutidas e pesquisadas pode ser resumida na dicotomia nacionalismo-cosmopolitismo. De maneira geral, o que a crítica procura estudar é a forma de os autores hispano-americanos incorporarem ou rejeitarem expressões oriundas de países considerados centrais e adaptá-las a temas próprios de seu país. No século 20, identificamos diversos críticos, poetas e romancistas que procuraram promover a síntese desses elementos de diversas maneiras. Um deles, o poeta mexicano Octavio Paz¹, inclusive definiu que um dos traços de modernidade da literatura hispano-americana estaria no trânsito dos autores entre seus países de origem e “centrais”.

A dicotomia pode manifestar-se em concepções e expressões que buscam valorizar alguns elementos nacionais (a terra, o índio, o passado pré-colombiano, o modo de falar das classes mais desfavorecidas etc.) e cosmopolitas (o desenvolvimento industrial, a ruptura com estéticas clássicas, o reconhecimento das cidades como espaço singular

1 Cf. o ensaio “¿Es moderna nuestra literatura?”, em *In/Mediaciones* (1990).

para o desenvolvimento da cultura etc.). Essa tensão ganha mais complexidade porque, durante as primeiras décadas do século anterior, os países latino-americanos celebravam o centenário de sua independência, o que, se por um lado convidava a refletir sobre os elementos peculiares e constituintes de sua própria cultura, por outro levantava a problemática do “atraso” frente às nações europeias.

Com essas reflexões iniciais pretendemos restringir o olhar ao México, especificamente nas manifestações teatrais. Acreditamos que os eventos, os autores, as peças, as companhias e os diversos incentivos governamentais possibilitaram a modernização da arte dramática naquele país, no sentido de procurar promover uma síntese nacional-estrangeira. Nesse sentido, buscamos apontar alguns momentos em que o México promoveu contatos com autores estrangeiros, seja por meio de traduções seja pela chegada de artistas de vários ramos do teatro. O lapso temporal de nosso estudo vai dos anos 20 aos 60, quando os meios de produção, circulação e consumo da arte estiveram vinculados a um início modernizante da cultura.

Primeiras manifestações

Existem registros e estudos de manifestações teatrais no México desde tempos pré-colombianos, por meio de um teatro náuatle. Muito se questiona o caráter artístico desse teatro, pois, segundo alguns historiadores, o objetivo não seria a manifestação artística em si, mas uma forma de exercer a religiosidade. Porém, não se pode esquecer que a arte dramática no Ocidente tem em suas raízes justamente o aspecto religioso. No teatro grego, a fonte mais longínqua, sobretudo as tragédias, a religião precede a forma dos concursos. Da mesma forma, o teatro jesuítico manifestado na Nova Espanha tem seu pano de fundo na catequização indígena.

Aliás, esse teatro de intenções catequéticas possui um vestígio bastante instigante para pensar a presença do cosmopolitismo. No esforço empreendido pelos jesuítas, diversas peças possuem elementos da língua espanhola e indígena, além do latim, instrumento de comunicação entre os religiosos. Em estudo comparado sobre as formas de representação adotadas pelos religiosos ibéricos para a colonização do Brasil e do México, Leandro Karnal explica que, quando os jesuítas chegaram ao Vice-Reino do México, adotaram uma postura mais urbana e o teatro manifestou-se de modo “mais triunfal, mais contra reformista e mais clássico do que o franciscano” (KARNAL, 1998, p. 119), que até então predominava.

No contexto trabalhado pelo historiador brasileiro, ele destaca a peça *Tragédia do triunfo dos santos*, encenada em 1578. Um aspecto moderno, por assim dizer, dessa peça, é o fato de ter sido escolhida mediante concurso entre os padres da Nova Espanha (KARNAL, 1998, p. 120). Obviamente, longe dos festivais e concursos desenvolvidos sobretudo no século 20, em que estão em cena não apenas o aspecto artístico, mas também mercadológico.

Durante o período Barroco, apesar das críticas contrárias, a figura que mais representa um aspecto cosmopolita no sentido de ter realizado um trânsito entre países considerados centrais é sem dúvida Juan Ruiz de Alarcón. À educação inicial com os jesuítas seguiu-se sua formação aprimorada com estudos em Salamanca e a vivência em Madri. Essas viagens possibilitaram criar um teatro que atualmente chega a ser comparado por alguns críticos aos melhores do Século de Ouro. Ainda durante esse período, é inegável a presença de Sor Juana Inés de la Cruz, cuja obra, apesar de ter sido autóctone, representa uma forte continuidade com o teatro espanhol.

Na passagem do século 19 para o 20, tem sido consenso entre os estudiosos que o teatro mexicano estava mais voltado para o entretenimento do que para a arte. Dentre as manifestações determinantes está o teatro de revista e o teatro de carpa, ambos de caráter popular². Repleto de elementos da *zarzuela*, o teatro de carpa se caracteriza pela presença de diversas expressões não propriamente dramáticas, como a dança e o circo. O fato de considerar essa forma de representação como algo não-teatral, parece-nos ter uma visão mais sincrônica, ou seja, pensá-lo como uma expressão dramática menor porque incorporava elementos menos nobres é uma perspectiva adotada dentro do contexto histórico e de uma forma de expressão marcada pelo teatro europeu do século 19. Se for adotada a perspectiva atual, poderíamos dizer que aquele teatro manifestou-se de uma maneira muito recorrente tal como nos séculos 20 e 21, em que a presença da dança e do circo é considerada, por exemplo, parte importante da formação do ator.

O século 20

Nesse breve histórico exposto anteriormente, percebemos que o teatro do México se constituiu de diversos elementos estrangeiros que foram moldados, muitas vezes inconscientemente, a seus recursos e formas de expressão próprias. Porém, a tensão entre nacionalismo e cosmopolitismo se acentua no século 20, principalmente nos anos posteriores à Revolução. Entre as décadas de 20 e 60, há diversos acontecimentos políticos, econômicos e sociais que propiciam a diversidade de expressão e o embate mais acentuado entre nacionalismo e cosmopolitismo.

Podemos dividir essas quatro décadas em dois momentos, cujo limiar foi o governo de Manuel Ávila Camacho (1940-1946). Entre esse período e o imediatamente pós-revolucionário, poder está concentrado nas forças governistas e da *intelligentsia* em consolidar o que seria a nação mexicana, a mexicanidade. Não que após esse momento tenha existido

2 Nos estudos mexicanos, esses dois gêneros são comumente confundidos. Alejandro Ortiz Bullé Goyri, assim os diferencia: "carpa [es] un teatro ambulante que se monta en espacios públicos y solares con un gran toldo que cubre y protege el tablado y el patio de butacas. El teatro de revista, en cambio, es un género de teatro cómico y musical que descende de la zarzuela y la opereta, y no un tipo de cenario particular." (GOYRI, 2011, p. 45).

realmente a cristalização e a clareza do conceito, mas devido a alguns acontecimentos econômicos e culturais, o teatro mexicano passou a contar com expressões mais particulares, autônomas, no sentido de abandonar conscientemente os modelos e propor renovações.

Uma das primeiras manifestações renovadoras foi o *Teatro de Ulises*. Os integrantes desse grupo eram basicamente os mesmos que haviam feito parte da revista *Contemporáneos*, uma importante publicação dos anos 20 e 30, responsável por ampliar o pensamento sobre a literatura mexicana. Alguns de seus principais integrantes foram os poetas Xavier Villaurrutia, Gilberto Owen e Carlos Pellicer, bem como os dramaturgos Salvador Novo e Celestino Gorostiza.

Na tentativa de explicar a postura do grupo, Salvador Novo manifestou-se com as seguintes palavras: “*lo que tratamos de hacer es enterar al público mexicano de obras extranjeras que los empresarios locales no se atreven a llevar a sus teatros, porque comprenden que no sería un negocio para ellos.*” (apud SCHNEIDER, 1995, p. 23). O caráter cosmopolita de Ulises está marcado pelo próprio nome e leva a ideia de uma aventura. Destacamos também a ousadia de traduzir dramaturgos cujas obras não eram comuns no México de então. Dentre as traduções, estão Claude-Roger Marx, Charles Vildrac, Eugene O’Neill, Lenormand, Lord Dunsany e Jean Cocteau. Além disso, para a consolidação dessas atividades foi fundamental a postura de Antonieta Rivas Mercado, que durante anos de 1923 e 1926 (momento de intenso vanguardismo) esteve na Europa, onde conseguiu aprofundar conhecimentos em diversos idiomas, dança, música. Um ano depois de seu retorno, seu pai, o arquiteto Antonio Rivas Mercado, falece e deixa à filha uma herança. Rica e com formação cultural, Antonieta resolve investir nas artes. É sob seu mecenato que em um grande casarão localizado à rua Mesones, n. 42 foram feitas as encenações do grupo *Ulises*, em 1928, com sessões para um público restrito.

Paralelamente a essas modificações realizadas pelo *Teatro de Ulises*, surgiram diversos grupos cuja preocupação estava mais direcionada aos problemas políticos e sociais do México, principalmente aqueles decorrentes do contato com o vizinho do norte. Nessa vertente, o teatro está marcado mais pela composição própria do que pela tradução de autores estrangeiros. Destacam-se nesse momento os grupos teatrais vinculados a sindicatos, o *Teatro de Ahora* e a obra de Mauricio Magdaleno.

A companhia *Teatro de Ahora*, criado por Bustillo Oro e por Mauricio Magdaleno com o propósito de ser anti-burguês e revolucionário, teve uma única temporada, iniciada em fevereiro de 1932. Em um mês (12 de fevereiro a 12 de março), foram apresentadas quatro peças, dentre as quais três são consideradas marcos: *Emiliano Zapata*, *Pánuco 137* e *Trópico*, todas de Magdaleno, em que se representam com humor e ironia algumas formas de dominação exercidas pelos EUA.

A proposta de um teatro realista cru, anti-burguês e revolucionário parece não ter surtido efeitos na crítica, que foi impiedosa com Magdaleno e Bustillo. Havido o pri-

meiro desengano com seu país, ambos foram para a Espanha, onde travaram contato, por exemplo, com García Lorca e de onde retornaram em 1934. No continente europeu, Magdaleno publicou as três obras citadas acima.

Ainda durante a década de 30 e 40, as modificações passam a ser marcadas também pela chegada de estrangeiros ao México. Ao mesmo tempo, diversas ações governamentais são tomadas para a consolidação da arte teatral.

Para não nos estendermos com uma lista de estrangeiros chegados ao México, e que vivenciaram a tensão entre os elementos telúricos e os cosmopolitas, mencionamos a presença de Atonin Artaud. O dramaturgo francês chegou ao país dos *tarahumaras* após um grande esforço para conseguir patrocínio e indicações tanto na França quanto no México, com o propósito de encontrar no país visitado um modo de ser mais primitivo para que pudesse levar esses princípios para seu “teatro da crueldade”. No entanto, como aponta Schneider (1992, p. 37): “*Artaud llega a México preconizando la destrucción de una cultura racionalista y tecnológica que destruye al hombre, mientras México intenta entrar en esta forma de civilización*”.

Acerca dos incentivos governistas para o desenvolvimento do teatro, chama atenção ainda a fundação de diversas instituições ligadas a essa arte. Em 34, por exemplo, a UNAM inicia seu primeiro curso de Prática Teatral e o Palácio de Belas Artes é inaugurado na Cidade do México. Já em 1941, também é fundada a Escola de Arte Dramática em Chihuahua, primeiro órgão dedicado ao teatro fora da capital. Porém, a fundação mais importante desse contexto se deu em 1946, com a criação do Instituto Nacional de Belas Artes, o INBA. A partir dele, passou a existir preocupação com a formação de atores, diretores, coreógrafos e dramaturgos de uma maneira mais sistematizada.

De todas essas instituições e os eventos que promoveram, o divisor de águas está em um grupo formado em 1956 na UNAM. Trata-se de *Poesía en voz alta*, grupo idealizado por Juan José Arreola e do qual participou o poeta Octavio Paz. Entre maio e junho de 1956, houve as primeiras *mise-en-scènes* do grupo, com dois programas, devido às divergências entre Arreola e Paz.

Na estreia do primeiro programa, sob a coordenação de Arreola, foram encenadas *La Égloga IV*, de Juan del Encina e a *Farsa de la casta Susana*, de Diego Sánchez de Badajoz y a primeira cena de *Peribáñez*, de Lope de Vega; a segunda parte foi composta por canções do Renascimento; e a terceira teve uma postura mais contemporânea ao realizar obras de García Lorca, tais como *La doncella, el marinero y el estudiante*, *El paseo de Buster Keaton* e *Quimera*, além de uma cena de *Así que pasen cinco años*.

Já o segundo programa, organizado por Octavio Paz, privilegiou obras de vanguarda ou do teatro do absurdo: *El canário*, de Georges Neveux; *Osvaldo y Zenaida*, de Jean Tardieu; e *Le salon de l'automobile*, de Eugène Ionesco. Além disso, o poeta escreveu uma adaptação do conto *Rappaccini's Daughter*, do norte-americano Nathaniel Hawthorne.

Entre o primeiro e o segundo programa, há evidência da tensão entre nacionalismo e cosmopolitismo. Enquanto no primeiro predomina uma tradição clássica teatral, no segundo a inovação é praticamente completa, uma vez que os autores encenados eram desconhecidos no México. No entanto, a principal renovação conquistada por *Poesía en voz alta* está relacionada mais pela *mise-en-scène* do que propriamente pelos textos traduzidos (ou produzidos, no caso de Paz). O que esse grupo consolida em termos de dramaturgia é o aparecimento de uma “vanguarda” teatral, que, não obstante, já se fazia desde as representações de *Ulises*, ou em peças como *Um bonde chamado desejo* (1948), além de *Desejo*, de Eugene O’Neill, e *Esperando Godot*, de Samuel Beckett, ambas em 1955.

Durante a década de 60, momento em que o país parecia ter consolidado e encontrado uma síntese, uma forma de expressão nacional-cosmopolita, os acontecimentos da praça de Tlatelolco em 1968 determinaram novos rumos, pois surgem novas preocupações. Para a arte teatral, será o momento de cristalização de diversos de seus representantes.

Entrados os anos 70, as modificações que vinham sendo projetadas desde há pelo menos três décadas iniciam um novo ciclo, devido à reorganização das formas de produção, circulação e consumo da arte. Embora não seja nosso propósito explorar esse momento, vale ressaltar as palavras de Néstor García Canclini (1996). Ao estudar as novas configurações da modernidade cultural na América Latina a partir dos anos 70, ele destaca que, no México: “*El Estado, que había promovido una integración de lo tradicional y lo moderno, lo popular y lo culto, impulsa a partir del alemanismo un proyecto en el cual la utopía revolucionaria a la planificación del desarrollo industrial*” (CANCLINI, p. 83).

Dois casos: Héctor Mendoza e Rodolfo Usigli

Dentre os artistas ligados ao teatro que surgiram durante o período estudado neste trabalho, queremos destacar apenas dois, porque acompanharam as modificações da arte teatral e porque produziram até recentemente. Trata-se de Héctor Mendonza, um dos primeiros diretores de *Poesía en Voz Alta*, e Rodolfo Usigli, de cuja obra *El gesticulador* trataremos na sequência, pois parece-nos que ela é a maior representação de um dos principais temas nacionais. A semelhança entre esses dramaturgos está no aproveitamento dos incentivos de instituições governamentais ou privadas para aprimorar sua arte. Muitos são os pontos de contato entre esses dois renomados artistas. No que se refere ao contato com obras estrangeiras, vale a pena destacar que ambos aproveitaram uma bolsa de estudos nos EUA, pela Fundação Rockefeller.

O diretor da peça de *La hija de Rappaccini*, Héctor Mendoza (1932-2010), ainda como estudante da UNAM, era organizador e diretor de vários grupos estudantis. Aliás, a crítica considera-o como um dos principais impulsionadores do teatro universitário.

Em 1952, com vinte anos, venceu o concurso das *Fiestas de Primavera* com a peça *Ahogados*, depois representada no *Teatro Colón*. No ano seguinte, ganhou o prêmio *Juan Ruiz de Alarcón* da *Agrupación de críticos teatrales* com *Las cosas simples*³, uma comédia em três atos e um *entremés*, representada no *Teatro Ideal*, em uma temporada organizada pela *Unión Nacional de Autores*. A peça, que representa o cotidiano de estudantes fora dos muros da Escola Nacional Preparatória, está repleta de divergências entre pais e filhos e discute o problema do conflito geracional não apenas entre familiares, mas principalmente no universo acadêmico. Um dos méritos nesse momento é a total incorporação do modo de falar mexicano nas peças. Não muito tempo antes, em diversas peças, os atores imitavam a pronúncia ibérica, inclusive utilizando-se del *ceceo*.

Formado pelas novas cátedras criadas na Faculdade de Letras e Filosofia da UNAM e do INBA, Héctor Mendoza atuou como dramaturgo, diretor, produtor; lecionou teatro e criou um método de trabalho com atores.

Já Rodolfo Usigli foi professor de composição dramática durante quase trinta anos na Faculdade de Filosofia e Letras da UNAM. Ensinou, inclusive, a Héctor Mendoza. Escrevendo nos anos ulteriores à Revolução, Usigli apresenta em suas peças uma crítica clara às instituições e às formas de governo que começavam a se formar baseadas erroneamente em ideologias presentes nos anos 20 e 30. Já nos anos 50, Usigli é responsável por criar e incentivar o Teatro Universitário. Inclusive, a cátedra de Literatura Dramática e Teatro na Faculdade de Filosofia e Letras da UNAM. Atualmente, um dos mais importantes centros de pesquisa na arte dramática recebe o nome desse dramaturgo. O Centro de Investigaciones Teatrales Rodolfo Usigli (CITRU)⁴.

O mexicano “gesticula”

Escrita em 1937, *El gesticulador* foi ao palco somente em 1947, no Palacio de Bellas Artes, apesar de ter sido publicada em 1943 na revista *Hijo Pródigo*. Entre 1934 e 1935, Usigli havia recebido uma bolsa da Fundação Rockefeller para estudar em Yale. Uma temporada de 10 meses foi tão produtiva para ambos que lhes permitiu conhecer o teatro de vanguarda. Assistiram, por exemplo, a peças de Shaw, Eliot e Ibsen. É após o retorno de Yale que Usigli escreve *El gesticulador*. Acreditamos que esse contato permitiu ao dramaturgo escrever uma peça que se afasta de um realismo apegado aos modelos *costumbristas*.

A peça, dividida em três atos, conta a história de um professor de História da Revolução Mexicana que, após abandonar as aulas na Universidade, decide voltar à sua cidade natal para viver com sua esposa e dois filhos, um casal de jovens entediado com a vida do

3 In: Teatro Mexicano del siglo XX, 1956, p. 544-610.

4 Sugerimos a visita à página *web* do Centro. www.citru.bellasartes.gob.mx. Extensa informação sobre dramaturgos e a história do teatro mexicano.

interior. Problemas financeiros atormentam o ex-professor César Rubio e sua esposa Elena. Além disso, seus filhos Miguel, que abandonou a Universidade para morar no interior com os pais, e Julia, uma jovem que se sente triste porque ninguém a pede em casamento.

Uma noite a família recebe a visita de Oliver Boston, jovem professor de História Mexicana na Universidade de Harvard, que, em “missão” no México para encontrar documento ou informações relevantes sobre a Revolução Mexicana, chega àquela casa porque seu carro tivera problemas mecânicos.

Muito bem recebido pela família, Oliver Boston começa a conversar com César Rubio sobre suas atividades. Vendo uma chance de conseguir um emprego em Harvard, o chefe da família confia ao norte-americano ter documentos sobre a Revolução, inclusive alguns que podem comprovar o paradeiro ou a verdadeiro destino de um ex-general que participou da luta armada mexicana. César Rubio, porém, pede ao professor que não conta a ninguém o que “verdadeiramente” acontecera ao combatente.

No entanto, ao retornar aos Estados Unidos, Oliver Boston publica um artigo contrariando a vontade do professor mexicano, sob a alegação de que a informação era por demais significativa para ficar escondida da comunidade científica e da sociedade em geral. A notícia é surpreendente: o general cujo paradeiro se desconhecia até então se chamava César Rubio, justamente o mesmo nome do ex-professor de História.

Surgem, então, políticos locais e nacionais querendo que César Rubio faça aliança com seu partido. Ele aceita e se inscreve para concorrer à presidência do México. Toda a imprensa e um sem número de pessoas se interessam por apoiá-lo.

Acontece, porém, que César Rubio é um homônimo. A única que sabe verdadeiramente ser mentira é a esposa. Os filhos, mesmo desconfiando no início, passam a acreditar. Miguel, o filho mais velho, cujas divergências o haviam afastado do pai, se reaproxima e compreende melhor os motivos que desaguaram na saída da capital.

No último ato, prestes a tomar posse, César Rubio recebe a visita do general Navarro, um ex-combatente da Revolução e inimigo do verdadeiro general. A conversa expõe verdades tanto de um quanto de outro. E Miguel as escuta. Esse evento faz com que ele definitivamente passe a ter vergonha do pai.

A peça termina com a morte do professor César Rubio, morto em uma emboscada por Navarro. Ironicamente, César Rubio é velado no Palacio do Governo e é considerado um herói nacional.

As últimas palavras da peça são ditas pelo filho Miguel, “— ¡La verdad!” (USIGLI, 1956, p. 441), pode ser vista como um eco do inconsciente coletivo mexicano anos depois de realizada a Revolução. Muitas histórias não resolvidas; questionamento sobre o que seria ser herói; o destino dos participantes; enfim, percebe-se um leve tom de

descontentamento e desânimo. É como se Usigli questionasse a validade do evento histórico e seus impactos para o país.

Nas descrições dos ambientes é que essa problemática fica bem evidente. A saída da capital, do centro da atenção, para o interior é tido como um ato de fracasso pela família, principalmente pelo jovem Miguel, cujas ideias ainda se aproximavam de uma mentalidade de esquerda e revolucionária. Contrariando o filho, César Rubio acreditava que a volta a suas origens seria melhor para a família. O fim trágico do professor de História tem uma dose de ironia: a volta ao interior não é ruim para a família. No entanto, a conquista de uma visibilidade não significa a verdade, pois ele se torna um herói, mas sem ter realizado um grande feito; é a mentira, condenada em vários aspectos pelo filho e pela sociedade em geral, que prevalece.

O relato é muito realista. A didascália dá inúmeros detalhes do cenário, figurino e movimentação do elenco. A primeira indicação, por exemplo, leva uma página inteira e ressaltar a pobreza da família, marcada pelas vestimentas e a situação da casa.

A peça é considerada por Schmidhuber (1989) um divisor entre as buscas modernizadoras da dramaturgia e a entrada em definitivo na modernidade. Evidentemente, esse aspecto é decorrente dos recursos cênicos utilizados e da discussão clara sobre o que havia restado da Revolução. Nesse sentido, Usigli projeta não mais um nacionalismo na arte, mas uma concepção crítica de nação, que olha para o elemento interno (o ex-professor agora à margem da história e do governo que teria ajudado a construir) e o estrangeiro (o professor norte-americano). Do ponto de vista literário, o valor da obra está em transformar a matéria histórica em ficção.

Considerações

De todas as obras e autores que citamos durante esta breve exposição, destacamos que a tensão nacionalismo-cosmopolitismo manifestou-se inicialmente pela recepção, tradução e adaptação de obras estrangeiras. Em um segundo momento, é a produção autóctone, realizada por autores cuja formação foi enriquecida em espaços considerados centrais, como os EUA e Europa. Em síntese, podemos dizer que uma dramaturgia autônoma começa a ganhar espaço quando os problemas nacionais são tratados de novas formas, trazidas ou refeitas pelos dramaturgos que tiveram formação estrangeira.

Alguns pesquisadores têm destacado que durante décadas não existiu um teatro que se possa chamar “mexicano”. Essa questão, que demandaria muito mais estudo e espaço, dentro do contexto que privilegiamos neste trabalho, é semelhante a diversas discussões sobre o romance e a poesia. Com olhar afastado no tempo e no espaço, parece-nos que atualmente a questão encontra uma síntese em obras como *El gesticulador*. Seja sob a perspectiva da criação textual seja pela problemática discutida, nessa obra

novos caminhos foram abertos. Se, por um lado, o México está ali (cenário e tema); mas está também algo que está além de uma concepção nacionalista. Acreditamos que mais correto seria falar-se em nação. Com efeito, muito do que se buscou durante e após a Revolução, estaria não mais restrito à “cor local”, tampouco na experiência exclusivamente estrangeira. Se resgatamos a citação inicial de Alberto Villarreal, o exercício de “sair de si mesmo”, mais do que criar um teatro próprio, autenticamente mexicano, possibilitou que os autores olhassem de maneira mais profunda a si mesmos.

Referências

- CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo, 1996.
- GOYRI, Alejandro Ortiz Bullé. Orígenes y desarrollo del teatro de revista en México (1869-1953). In: OLGUÍN, David. (coord.). *Un siglo de teatro en México*. México: FCE/Conaculta, 2011, p. 40-53.
- KARNAL, Leandro. *O teatro da fé: representação religiosa no Brasil e no México do século XVI*. São Paulo: Hucitec, 1998.
- PAZ, Octavio. ¿Es moderna nuestra literatura? In: *In / Mediaciones*. 3. ed. Barcelona: Seix Barral, p. 1990, p. 39-50.
- SCHMIDHUBER, Guillermo. Díptico sobre el teatro mexicano de los treinta: Bustillo y Magdaleno, Usigli y Villaurrutia. In: *Revista Iberoamericana*. Vol. LV, n. 148-149, Jul.-Dez., 1989, p. 1221-1237. Disponível em: <<http://revista-iberoamericana.pitt.edu>>. Acesso em: 10 maio 2012.
- SCHNEIDER, Luis Mario. Artaud y México. In: ARTAUD, Antonin. *México y viaje al país de los tarahumaras*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1992, p. 7-97.
- _____. *Fragua y gesta del teatro experimental en México*. México D.F.: Ediciones del Equilibrista, 1995.
- USIGLI, Rodolfo. El gesticulador. In: MAGAÑA-ESQUIVEL, Antonio. *Teatro mexicano del siglo XX*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1956, p. 351-441.
- VILLAREAL, Alberto. Largo viaje de fin de siglo a inicio del presente. In: OLGUÍN, David. (coord.). *Un siglo de teatro en México*. México: FCE/Conaculta, 2011, p.316-326.