

Sobre/Sob a “regência do não dizer”. *Un teatro anómalo. Ortodoxias y heterodoxias teatrales bajo el franquismo*. Diego Santos Sánchez (Ed.). Madrid: Iberoamericana, Frankfurt: Vervuert, 2021, 411 p.

Mayra Moreyra Carvalho

Doutora em Letras - Literatura Espanhola (FFLCH-USP - 2019). Docente da Universidade do Estado de Minas Gerais. Membro do grupo de pesquisa Geografias Culturais Ibero-Americanas: Paisagens, Contato, Linguagens (Chamada Universal/2021/CNPq).
ORCID: <<https://orcid.org/0000-0002-1580-3346>>

Contato: mayramoreyra@gmail.com
Brasil

Recebido em: 18 de janeiro de 2023

Aceito em: 03 de março de 2023

“aceptar que viajamos entre escombros”

RAFAEL CHIRBES, NO ROMANCE *CREMATORIO* (2007)

O percurso da História e a possibilidade de contá-la como uma sucessão de acontecimentos pode, por vezes, fazer parecer que ela se constitui de eventos que começam e terminam e que, uma vez concluídos, dão lugar a uma nova ordem que supera os fatos passados, com os quais não guarda vínculos. Coloco a questão de maneira propositadamente simples, quase esquemática, com a licença de um breve excuroso ao contexto brasileiro e certas leituras de sua História recente que insistem em não reconhecer a ruptura profunda e irrecuperável que um regime ditatorial e sua habitual violência de Estado representam para todas as esferas de uma sociedade – do íntimo das casas ao coletivo de um parlamento, nos gestos, nas palavras, nos discursos, nas ações, no imaginário.

Em outros termos, incomparavelmente mais elaborados, a célebre passagem de Walter Benjamin (1994, 226) em suas Teses “Sobre o conceito de história” não cessa de reverberar, lembrando que “Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele [o anjo da história] vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés”. Mais de oitenta anos depois dos escritos benjaminianos, persiste um certo modo de contar a História empenhado em normalizar períodos de anormalidade,

apresentando-os apenas como momentos entre outros, em que a produção da vida em distintos níveis, sobretudo nas artes, teria seguido normalmente¹.

É precisamente ao imperativo de contrapor essa visão da História que responde o volume aqui resenhado: *Un teatro anómalo. Ortodoxias y heterodoxias teatrales bajo el franquismo*, organizado por Diego Santos Sánchez e vindo à luz em 2021. Guardadas as especificidades de cada país, semelhante discurso de normalização da vida sob um estado ditatorial insiste em orientar o olhar sobre quatro décadas de franquismo na Espanha, inclusive quando se trata da produção teatral, âmbito artístico a que os textos reunidos na obra se dedicam.

Por esta razão, Santos Sánchez insiste na introdução do livro que não é possível desconsiderar “la anomalía del sistema teatral español bajo el franquismo” (2021, 17), condição que o autor se ocupa de definir com clareza e contundência ao longo do texto. Desse modo, esclarece que a anomalia que o franquismo impôs ao sistema literário espanhol foi determinada pelas seguintes condições:

el fin abrupto de la modernidad, la amputación de la literatura del exilio, la hostilidad frente a las literaturas catalana, vasca y gallega, la imposición de la censura, las limitaciones de acceso a literatura extranjera, la tutela sobre

1 Em sua análise da tese IX de Benjamin, Löwy (2005, 93) observa a esse respeito que “para a ideologia conformista, o Progresso é um fenômeno ‘natural’, regido pelas leis da natureza e, como tal, inevitável, irresistível. Em uma das notas preparatórias, Benjamin critica explicitamente essa conduta positivista, ‘naturalista’, do evolucionismo histórico: ‘O projeto de descobrir ‘leis’ para a sucessão dos acontecimentos não é a única forma, e menos ainda a mais sutil, que tomou a assimilação da historiografia a ciência natural’ (GSI, 3, p. 1231)”.

la crítica, la historiografía y la teoría literarias, y la génesis de un canon naturalizado y perpetuado por generaciones posteriores. (2021, 14).

Tais aspectos se intensificam no caso do teatro, explica, dada a própria natureza da arte dramática, que envolve não só o texto literário, mas diversos agentes e campos; aspectos que o franquismo subsumiu à coerção de distintos órgãos, como a Dirección General de Propaganda, a Junta de Censura de Obras Teatrales e a rede de Teatros Nacionales; além de um conjunto de leis e normas específicas de controle da produção cultural.. Amparado nessa perspectiva múltipla inerente ao feito teatral, Santos Sánchez sublinha a necessidade de estudos que entrecruzem uma abordagem formal, contextual e prática, capaz de dar conta das especificidades do lugar de enunciação do teatro tanto do ponto de vista literário quanto do performático.

Com efeito, tais premissas são contempladas pelos textos que compõem o volume. Divididos em quatro seções – “*Poéticas*”, “*Censuras*”, “*Fronteras*” e “*Exilios*” –, os estudos iluminam as ortodoxias e heterodoxias do teatro produzido sob o franquismo, como se assinala no título, abarcando uma gama de problemas em meio aos quais se ratifica a presença incontornável da noção de anomalia que preside a obra.

Assim, o artigo de Javier Huerta Calvo, que inaugura o volume, trata de situar o *Teatro Español Universitario* (TEU) entre uma “teoria teatral falangista” (2021, 41), que o autor desentranha de textos de Rafael Sánchez Mazas e Ernesto Giménez Caballero, entre outros, e as montagens que de fato ocuparam o palco desse Teatro, especialmente aquelas dirigidas por

Modesto Higuera, remanescente do venturoso *La Barraca* de Federico García Lorca. Huerta Calvo demonstra que a presença no discurso falangista de termos antes empregados pelo teatro durante a República, como “missão” e “sagrado”, e o desejo de aproximar a arte das massas apenas coincidem com a concepção teatral anterior, pois são radicalmente distintas ao reproduzir uma visão totalizadora calcada em princípios absolutos. Diante do assédio falangista, o autor argumenta como o TEU “sentó las bases de la renovación teatral en la España de posguerra” (2021, 62), tornando-se um viveiro de artistas e profissionais.

Na esteira do teatro falangista delineado por Huerta Calvo, a contribuição de Juan Manuel Escudero Baztán detém-se sobre um dos textos que se propôs “*a establecer las bases de una dramaturgia afecta a los deseos del régimen de construir una nueva identidad cultural*”. (2021, 73-74). Trata-se de “*Razón y ser de la dramática futura*”, de Torrente Ballester, publicado em 1937 e reproduzido com notas e comentários pelo pesquisador da Universidad de La Rioja. O artigo permite compreender que a iniciativa de Torrente Ballester ao prescrever os princípios da “*nueva tragedia*” insere-se num debate cultural maior que ocuparia intelectuais e dramaturgos durante os primeiros anos do regime.

Parte dessa questão envolvendo a tragédia apresenta-se no artigo de Verónica Azcue, em que a pesquisadora elege duas peças, *Antígona* (1945), de José María Pemán, e *La muralla* (1955), de Joaquín Calvo Sotelo, para discutir o tratamento que certos temas indigestos para o franquismo recebem no teatro. Embora partindo de uma apropriação um tanto apressada e

convenientemente ampla do termo trágico, assumindo-o de forma quase exclusiva como “*tendencia a situar al protagonista frente a un dilema*” (2021, 105), a autora logra assinalar como a situação anômala de produção incide na configuração dramática, pois enquanto Pemán equipara os acontecimentos da Guerra Civil Espanhola a feitos heroicos da Antiguidade, universalizando-os sem mais, as diferentes versões que Calvo Sotelo é constrangido a escrever dão conta da ingerência das instâncias estatais de controle no processo criativo.

Semelhante tipo de intervenção é o fio condutor do estudo de Anne Laure Feuillastre. A autora se dedica a investigar como diferentes obras do *Nuevo Teatro Español*, aparecidas a partir do final dos anos 1960, trabalham os elementos constitutivos do teatro, quais sejam tempo, espaço e personagens, para conformar um discurso crítico e capaz de esquivar-se da censura sem ignorar a experimentação formal.

Por uma seara similar caminha o texto de María Serrano Aguilar ao centrar-se sobre os pareceres da censura para obras do teatro cerimonial de Miguel Romero Esteo e Luiz Riaza escritas durante os anos de 1970. A autora discute brevemente o sentido cerimonial do teatro produzido por esses autores e sublinha a persistência de “*una posición irónica y corrosiva*” (2021, 139) em ambos como modo de enfrentamento da censura. O texto² de Serrano Aguilar desvela as decisões arbitrárias dos censores, em especial

2 Esse é um dos artigos que trabalha de maneira mais incisiva com os expedientes da censura disponíveis no Archivo General de la Administración (AGA) de Alcalá de Henares, base para grande parte das pesquisas que compõem o volume e que constitui uma de suas grandes qualidades ao reunir investigações que aproveitam o potencial de uma documentação tão valiosa.

quando se tratava de obras que fugiam a um modelo conhecido e eram mais abertas à renovação estética.

Sublinhando igualmente a onipresença da anomalia, o texto seguinte, assinado por Alba Gómez García, traz o debate em torno ao “possibilismo”, termo que designa as diferentes estratégias para contornar a imprevisibilidade da censura, comunicar-se com o público e fazer um teatro relevante. Partindo da premissa de que “la represión franquista formaba parte, consciente o inconscientemente, del proceso de creación del teatro español” (2021, 162), manifestando-se em todos os âmbitos da vida de uma peça, Gómez García reconta a passagem pela censura de *¿Odio?* (1949), obra de Rafael Rosillo e Josita Hernán, que trouxe aos palcos comerciais, de maneira pioneira e praticamente única, a questão lésbica.

As arbitrariedades dos critérios que orientavam a censura também ocupam a atenção do artigo de Francesc Foguet I Boreu, que se dedica à “censura preventiva” (2021, 177) do teatro de um autor declaradamente próximo ao regime, Llorenç Villalonga. Amparando-se em expedientes da censura, Boreu distingue as diferentes proibições e reparos às obras de Villalonga, centrando-se em especial na série *Desbarats*, na qual se identificam críticas ao franquismo mesmo que de uma perspectiva “aristocratizante, mundana y conservadora” (2021, 193).

Augustín Gómez-Arcos, autor estudado por Giuseppina Notaro em seu artigo, poderia ser um antípoda de Villalonga. Notaro conta como este criador escolheu partir para o exílio e escrever em outro idioma para poder, enfim, expressar-se livremente. Lembra ainda os três prêmios concedidos

ao seu teatro na década de 1960 e sucessivamente proibidos pela ditadura franquista, circunstâncias que impossibilitaram o exercício de sua arte na Espanha.

“*De la subjetividad, cuando no arbitrariedad, de los censores*” (2021, 224) também estavam à mercê os teatros não profissionais, como evidencia o artigo de Maša Kmet. Nesse universo, a pesquisadora da Universidad Complutense de Madrid diferencia os “*grupos de cámara y ensayo*”, aos quais se autorizava “*una representación de cada obra*”, do teatro independente (2021, 213). Com base em 48 expedientes disponíveis no Archivo General de la Administración (AGA) de Alcalá de Henares, Kmet volta sua atenção para a trajetória do *Pequeño Teatro Dido* e seus percursos para lograr a montagem de peças estrangeiras proibidas ou de autores censurados.

A presença da dramaturgia estrangeira na Espanha é o cerne dos três estudos que compõem a seção “*Fronteras*”. Raquel Merino Álvarez elege a dramaturgia irlandesa e sua passagem pela censura considerando cerca de uma centena de entradas de autores irlandeses na base de dados do AGA. Os documentos permitem constatar, por exemplo, o estabelecimento e consolidação de Bernard Shaw e Oscar Wilde como figuras centrais na cultura teatral espanhola (2021, 238), e, por outro lado, a progressiva entrada, com percalços, de outros nomes como Synge e O’Casey.

Já o trabalho de Cristina Bravo Rozas volta-se para a presença do teatro hispano-americano nos palcos de Madrid durante o franquismo a fim de demonstrar como ela se vincula às relações políticas e mesmo econômicas do regime com a América hispânica.

O último estudo da seção oferece uma consistente discussão sobre as adaptações do teatro de Ibsen realizadas pela televisão pública espanhola (TVE). Cristina Gómez-Baggethun problematiza o desprezo com que por vezes a crítica acadêmica trata as produções televisivas, demonstrando, pela análise detida de duas adaptações de Ibsen, como a televisão também pode ser terreno para a luta estética e política. Em um dos percursos analíticos mais bem elaborados do volume, Gómez-Baggethun expõe como as características da montagem de *Peer Gynt* (1968) “contribuyeron a perpetuar los valores más tóxicos potenciados por la dictadura” (2021, 319), enquanto a adaptação de *Un enemigo del pueblo* (1984) foi um “claro ejemplo de intervención en el espacio público por medio de la cultura”. (2021, 326).

Os textos da seção final do volume dedicam-se ao binômio teatro e exílio. Noelia García García recolhe três personagens femininas do teatro de Max Aub para pensar a situação da mulher frente a determinantes que não cessam de pretender enquadrá-la. Desse modo, a autora discorre sobre os problemas que as peças suscitam, acompanhando o desenvolvimento das personagens em cada trama.

Permito-me agora uma inversão na ordem dos textos do volume para tratar do último antes do penúltimo. O estudo final traz ao conjunto o nome da pesquisadora que talvez seja a mais citada por todos os demais, Berta Muñoz Cáliz, referência nos estudos sobre a censura ao teatro. Muñoz Cáliz oferece um cuidadoso histórico do Centro de Documentación Teatral (CDT), fundado em 1971. Seu objetivo consiste em apontar os achados e ausências relativos ao teatro do exílio que a análise do fundo documental

revela. A pesquisadora passeia pelas proibições e estreias do franquismo tardio, refere importantes montagens ocorridas durante a transição, recupera as peças registradas em material impresso, áudio e vídeo desde 1984 até os nossos dias e visita o fundo bibliográfico em busca de edições do teatro exilado, sempre com um olhar arguto que adverte que *“el archivo documental funciona como espejo del tratamiento que la propia sociedad, a través de sus medios de comunicación, ha dado a estas creaciones”*. (2021, 397). Por esta razão, Muñoz Cáliz recorda a dívida que a sociedade espanhola ainda tem com a produção dos exilados, a quem falta restituir um lugar como criadores na história do teatro espanhol (2021, 401).

Deixo para o final a breve apreciação do ensaio de Fernando Larraz, pois o texto se destaca do conjunto pela maneira precisa e consciente como articula a compreensão de um determinado momento histórico, o problema que toma para análise e a leitura das obras teatrais escolhidas. Larraz explica com clareza o que denomina como política informativa do franquismo e seus mecanismos de férreo controle na produção e circulação de um discurso sobre a realidade social, econômica, ideológica e cultural do país. A pétrea estrutura estremecia, contudo, ante o tema do exílio republicano, já que *“La existencia de una España doblegada y dispersa, pero no silenciada, refutaba la propaganda de reconstrucción nacional, moral y física, esgrimida por el régimen”*. (2021, 362-363). Desse modo, era primordial negar o exílio e deslegitimar a existência e as causas dos exilados, um esforço que se inseria na *“normalización internacional de la dictadura”* no início da década de 1950 (2021, 363).

Considerando este contexto, Fernando Larraz identifica duas obras teatrais que constroem uma imagem sobre o exílio alinhadas aos interesses políticos do regime. Forjando uma “*doctrina comprensiva*” (2021, 366), o discurso oficial pleiteava um diálogo com os exilados e seu acolhimento pela pátria-mãe. Os textos teatrais analisados por Larraz são *Callados como muertos* (1952), de José María Pemán, e *Murió hace quince años* (1953), de José Antonio Giménez-Arnau. O pesquisador oferece não só uma leitura dos textos como também uma análise de seus caminhos pelos meandros da censura, pareando-os com alguns artigos publicados na imprensa nos quais rastreia os parâmetros da “*nueva ortodoxia franquista en torno a los exiliados*”. (2021, 364).

O percurso consistente construído por Larraz ampara a contundência de seu olhar sobre as obras e as conclusões que apresenta, as quais não reproduzo para não estorvar a impressão de quem o lerá por primeira vez. O ensaio, como acontece quando encontramos bons textos, vale ainda como lição de escrita e de construção do pensamento crítico.

Para terminar, verifica-se como os textos que compõem o volume organizado por Diego Santos Sánchez são relevantes para os estudos hispânicos, mas não só. A noção de anomalia, retomada a cada passo da leitura dos textos, oferece-se como uma lente produtiva para o exercício de compreensão da História e de seus *escombros*. Exercício, de resto, vital.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Benjamin, Walter. *Obras escolhidas*. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 222-232.
- Löwy, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das Teses 'Sobre o conceito de História'*. Tradução Wanda Nogueira Caldeira Branr, [tradução das teses] Jeanne Marie Gagnebin, Marcos Lurz Muller. São Paulo: Boitempo, 2005.