

HISTORIADORES COMO METATEATRO NA DRAMATURGIA DE RODOLFO USIGLI

ROBSON BATISTA DOS SANTOS
HASMANN

Doutorando pelo Programa de
Pós-graduação em Língua
Espanhola e Literaturas
Espanhola e Hispano-Americana
do Departamento de Letras
Modernas da Faculdade de
Filosofia, Letras e Ciências
Humanas da Universidade de
São Paulo (FFLCH-USP).

Recebido em: 12 de janeiro de 2016

Aceito em: 01 de agosto de 2017

RESUMO

A aproximação entre a história e a ficção proporciona um campo bastante fértil nos estudos sobre a América Latina. O crítico Roberto González Echevarría (2000), por exemplo, procurou demonstrar que a ficção romanesca é credora de uma série de discursos jurídicos e legais produzidos nas primeiras décadas da colonização. Da mesma forma, André Trouche (2006) buscou evidenciar que a reflexão e a reescrita da história é uma constante da produção ficcional. Mais recentemente, Leyla Perrone-Moisés (2007) destacou que boa parte dos “paradoxos do nacionalismo” da América Latina é entrevisto no trabalho dos ficcionistas com a historiografia do continente. Porém, a dramaturgia não faz parte desses estudos e raramente aparece em outros que se dedicam a trabalhar essa perspectiva teórica na literatura hispano-americana. Com efeito, nosso trabalho propõe inserir o texto teatral nesse espectro de abordagens. Seleccionamos duas peças mexicanas do dramaturgo Rodolfo Usigli, a saber *El gesticulador* (1938) e *Corona de sombra* (1943). Usigli é considerado o principal responsável pela revitalização da arte dramática em seu país, em particular porque construiu sua obra a partir do conceito de que ele chamou de “anti-história”. Nas obras seleccionadas, destaca-se a figura de historiadores como personagens centrais. Buscamos centrar nossa leitura em uma possível função “metateatral” dessas personagens.

PALAVRAS-CHAVE

Dramaturgia mexicana; história e ficção; metateatro.

Teatralidades na história do México

No México, o teatro fez história. Os *autos sacramentales*, composições dramáticas de cunho escolástico em um ato, demonstram essa assertiva. A partir deles as formas teatrais foram responsáveis por tentar moldar comportamentos e mentalidades nos indígenas. Antes deles, a marcação do tempo era feita por celebrações teatrais.

Leandro Karnal, em *O teatro da fé* (1998), ao estudar as estratégias de catequização jesuítica no Brasil e no México nos primeiros anos da colonização, demonstra o importante papel de “expressões teatrais” como desfiles e cerimônias, além das peças que representavam passagem da vida de santos, para a legitimação da presença espanhola no Novo Mundo.

No mesmo sentido, outro historiador, Serge Gruzinski, em *A colonização do imaginário* (2003), utilizando o termo “ocidentalização” para se referir ao processo de introspecção da cultura cristã no cotidiano das sociedades autóctones do Novo Mundo, ressalta a articulação de produtos culturais tais como pictografias, mapas, relatos indígenas, documentos produzidos pelos espanhóis e “expressões teatrais”. Segundo esse pesquisador, nos rituais e expressões dramáticas que os padres jesuítas organizavam em sua pregação,

Eles narravam experiências exemplares, recorrendo a uma **dramatização** deliberada, com ares de psicodrama coletivo, que arrastava comunidades inteiras, ou parte delas, a estados de depressão e excitação extremas — a *moción*, o arrebatamento —, em que se mesclavam a dor, as lágrimas, a estupefação, o terror, às vezes o pânico. Os jesuítas traziam para os índios a incitação à visão, a **estandardização** de seus delírios e modelos de interpretação [...] O antagonismo entre o bem e o mal assume novos avatares imagináveis e inspira inclusive oposições secundárias, que enfatizam e reforçam as principais: o cromatismo, as intensidades luminosas, os odores, os sons e os materiais se organizam em duplas antitéticas, que reafirmam de todas as formas a dualidade e sua resolução última em proveito do bem, de Deus, da Virgem etc. (GRUZINSKI, 2003, p. 287-288 — grifo nosso).

Por outro lado, percebemos que, enquanto no período da colonização os recursos teatrais foram responsáveis por conformar uma nova concepção de mundo em Nova Espanha, no México pós-revolução foram os temas históricos os que permitiram uma revitalização da estética dramática. Assim, identificamos na obra de Rodolfo Usigli (1905-1979) diversos elementos que contribuem para uma discussão acerca das tensões entre literatura e história na América Latina. Para este trabalho, selecionamos duas das diversas produções em que o dramaturgo trata de encenar essas questões. Consideradas já clássicas e responsáveis por produzir os fundamentos de um moderno teatro mexicano, *El gesticulador* (1938) e *Corona de sombra* (1943) convidam a uma frequente releitura.

Um teatro moderno

Rodolfo Usigli nasceu na Cidade do México em 1905. Filho de pais imigrantes, inicia sua “carreira” montando teatro de fantoches e fazendo figuração. A profissionalização começou em 1924, quando começou a escrever crônicas e realizar entrevistas sobre teatro. Ávido leitor da dramaturgia francesa e inglesa, foi tradutor de Schnitzler, Bernard Shaw, Molière, Chekov, O’Neill, Maxweel Anderson, Galsworthy.

Até a década de 50, ocupou cargos na diplomacia mexicana e exerceu a docência na Faculdade de Filosofia e Letras da UNAM. Entre 1944 e 1947, durante o governo do presidente Manuel Ávila Camacho esteve na França. Nesse período, aproveitou para entrevistar, em 1945, Bernard Shaw, quem teria grande impacto em sua produção dramática. De 1956 a 1959, período em que ocorreu uma das mais importantes experiências na arte teatral no México com o grupo *Poesía en voz alta*, esteve no Líbano, como enviado especial e, de 1959 a 1962, como embaixador. Ainda nesse cargo, assumiu a embaixada da Noruega entre 1962 e 1971. Em sua atuação como professor, de 1948 a 1957, há que se enfatizar sua importân-

cia na formação de uma das mais significativas gerações de dramaturgos e diretores: Luisa Josefina Hernández, Jorge Ibarguengoitia, Emilio Carballido, Héctor Mendoza, Sergio Magaña y Luis G. Basurto.

Nas peças que selecionamos para este trabalho, dramaturgia e história estão no centro das preocupações de Usigli. Para promover a simbiose das preocupações políticas de seu contexto (postura que tomava grande parte da intelectualidade e dos esforços governamentais nos anos 30 e 40) com sua vontade de renovar o teatro, ele criou o conceito de anti-história. Trabalhado em toda sua produção sob diversos vieses, o autor aborda “teoricamente” o conceito no prefácio à *Corona de Sombra* (cujo subtítulo é “*pieza antihistórica en 3 actos y once escenas*”¹). Embora os prefácios e epílogos sejam textos em que se expressam os fundamentos de sua arte, evitamos abordá-los neste momento. Uma vez que para o dramaturgo a imaginação deveria predominar no processo de elaboração de uma estética teatral de fundo histórico, preferimos nos aproximar do texto teatral em si e discuti-lo a partir de uma categoria com a qual Usigli não trabalha, a de metateatro.

Nas duas obras selecionadas daremos atenção ao modo de organização dos dramas enfatizando a presença de personagens que são historiadores. Nossa hipótese é que, individualizados pelo nome, César Rubio e Oliver Bolton em *El gesticulador* e Erasmo Ramírez em *Corona de sombra*, os historiadores funcionam como representação cênica do que pensava o autor sobre o processo histórico e da produção historiográfica de seu país. Dessa forma, acreditamos que as ações dessas três personagens, seus procedimentos, suas técnicas de investigação e posturas éticas frente aos fatos permitem promover novas configurações na estética teatral.

1 Abundam na obra de Usigli os subtítulos que, não raro, envolvem tentativas de nomear um gênero literário. Em *Corona de fuego* (1960), por exemplo, o subtítulo é “Primer esquema para una tragedia antihistórica americana.” Designações imensamente significativas que serão exploradas em momento oportuno em outro trabalho.

Em *El gesticulador*, Oliver Bolton é um jovem pesquisador norte-americano da História Mexicana na Universidade de Harvard que, em missão no México, busca informações e documentos sobre o ex-general combatente na Revolução, César Rubio. Nessa busca, ele conhece outro César Rubio, que fora professor de História da Revolução Mexicana e quem, após abandonar as aulas na Universidade², decidiu voltar à sua terra natal para viver com sua mulher e seus dois filhos. Muito bem recebido pela família do ex-professor, Oliver Bolton 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 conte a ninguém o que “verdadeiramente” aconteceu ao combatente.

Na obra de 1943, *Corona de sombra* (que compõe, junto com *Corona de Luz* e *Corona de Fuego*, a chamada trilogia das coroas), a figura do historiador surge novamente. Dessa vez é Erasmo Ramírez, que vai à Bélgica para entrevistar Carlota, ex-imperatriz do México durante os anos de 1864-1867. Em busca de explicações sobre os acontecimentos que anteciparam a Revolução, ele se infiltra na alcova da imperatriz, que naquele momento sofre com a falta de lucidez.

Teatro e história no teatro

Na extensa fortuna crítica de Usigli, observamos a predominância de análises preocupadas com discussões históricas em si, ou seja, com análises e interpretações que pretendem verificar as “opiniões” de Usigli sobre os eventos históricos que ele coloca em cena. Somente em alguns estudos são esboçadas análises que pretendem veri-

2 Não há referência explícita a nenhuma em particular.

ficar os procedimentos artísticos. Ramón Layera (1985), por exemplo, trabalhando com as “comédias impolíticas” publicadas entre 1933 e 1935, assinala que o imediatismo das críticas e dos eventos ficcionalizados impede a conquista do patamar que será atingido na trilogia das *Coroas*³. Por sua vez, Laura Rosana Scarano (1988), que se dedicou às “*correspondencias semánticas y estructurales*” em *El gesticulador* e *Corona de sombra*, apesar de aproximar dois dos três historiadores, faz uma comparação que aponta predominante e panoramicamente às leituras que os dramas de Usigli proporcionam sobre a história do México. Acreditamos que essas discussões são importantes, mas estão bem desenvolvidas. Além disso, a importância maior de Usigli no cenário cultural latino-americano está na produção de uma estética teatral e uma leitura da identidade mexicana que extrapolava algumas dicotomias predominantes no cenário intelectual entre as décadas de 30 a 50, em que se dava a discussão sobre a valorização dos elementos culturais autóctones ou dos estrangeiros. Assim, nossa leitura entende que o conceito de anti-história funciona para a construção da intriga, ou seja, sua operacionalização é um recurso mais de construção de uma poética do que de interpretação da história. Nesse sentido, poderíamos dizer, então, que se trata de um recurso metateatral?

Na peculiaridade do texto dramático, Anne Ubersfeld (2005) destaca que o teatro no teatro (um dos modos de apresentação do metateatro)

diz não o real, mas o *verdadero*, mudando o signo da ilusão e denunciando-a em todo o contexto cênico que a envolve. [...] Decorre daí uma situação receptiva complexa, que obriga o espectador a tomar consciência do duplo estatuto das mensagens que recebe e, portanto, a remeter à denegação tudo o que pertence ao

3 Um problema na formulação de Layera é que ele toma a metodologia de análise usada por Hayden White em *Metahistória* (2008) para analisar as “comédias impolíticas” e a trilogia. A escolha está baseada no fato de representarem dois opostos do projeto dramático de Usigli. Porém, parece-nos existir quase uma tautologia, porque a teoria de White está voltada para a construção da narrativa histórica a partir do texto literário e não o contrário.

conjunto do espaço cênico, uma vez isolada a zona onde se dá a reviravolta operada pela teatralidade. (p. 25 — *italico da autora*).

A rigor, o conceito de metateatro talvez não seja o mais indicado para caracterizar a presença dos historiadores nas peças em discussão. Segundo Lionel Abel (1968), o metateatro se caracteriza pela consciência que as personagens têm de sua condição existencial, ou seja, como personagens de uma obra de arte. É o próprio teatro que mostra às personagens a sua “condição no mundo”. Além disso, o conceito de Abel (1968) está fortemente marcado pela certeza de que o metateatro é a forma dramática que, na era moderna, corresponde à tragédia. Nesse sentido, portanto, haveria uma espécie de substituição de um gênero pelo outro. Por fim, a análise de Usigli via metateatro é contraditória com a própria concepção de arte dramática defendida pelo escritor mexicano. Para se ter uma ideia, uma das principais características do metateatro é que o abandono do sentido religioso que a tragédia clássica possuía (ABEL, 1968, p. 150). Usigli, por seu turno, além de cultivar o trágico no sentido estrutural, busca também uma espécie de comunhão entre emoção mística, estética e ética, a qual pode ser oferecida pelo ator “graças à magia da poesia”, conforme expressa no Prólogo a *Corona de luz* (USIGLI, 1985)

Apesar dessas observações é preciso destacar que o conceito referenda uma dimensão autorreflexiva, no duplo sentido do termo, o de espelho e de reflexão cognitiva do processo escritural dramático. Dessa forma, é preciso enfatizar que se tomarmos os pressupostos da semiologia teatral, segundo os quais as personagens exercem funções e não representam individualidades, concluiremos que a função de Erasmo Ramírez, César Rubio e Oliver Bolton é articular entre as personagens e o público a discussão sobre o papel do historiador (e por extensão da historiografia) em um contexto de sobrevalorização desse profissional dentro de uma sociedade que buscava em seu passado respostas para o presente e o futuro da nação.

Nessa discussão, podemos entrever a preocupação com a maneira de se escrever a história e não com o evento passado em si, estático em um tempo pretérito. Usigli tinha consciência clara de que o teatro não era história, mas que permitia uma escrita dos eventos de maneira diferente (mais ampla, pois que sem as “regras” acadêmicas?) que a da historiografia oficial.

A transformação da história em teatro

Assim como boa parte das abordagens das ciências sociais no contexto pós-revolução, os dramas de Usigli trabalham com elementos-chave da cultura mexicana. Acerca da historiografia de seu país, o historiador do Colégio do México Guillermo Zermeño Padilla (1997), em um tom crítico, explica que na formação dessa disciplina foi constante a reprodução de um discurso *a priori* sobre a história, e não a partir das pesquisas. Segundo ele, as instituições criadas, sobretudo depois da Revolução, foram responsáveis por fundar esse caráter que determinará os modos e funções da historiografia. Esse discurso *a priori* reproduziu a hegemonia do regime instaurado após a Revolução. Nesse processo poder-se-ia dizer que o Estado delegou às Instituições “*el deber de iluminarlo y ennoblecerlo a través del ejercicio y práctica de las humanidades.*” (ZERMEÑO PADILLA, 1997, p. 443). Em outras palavras, isso significa que no exercício dos historiadores predominava uma pesquisa mais empírica, sem reflexões teóricas, sobre a filosofia da história, por exemplo. Ele sinaliza de maneira muito contundente, já no início do texto: “*la primacía que ha tenido el empirismo sobre una ciencia reflexiva es un correlato del proceso de construcción de una especie de a priori histórico.*” (ZERMEÑO PADILLA, 1997, p. 444).

Traçando um paralelo entre essa observação com as duas obras de Usigli que aqui analisamos, nos perguntamos: quais seriam, então, os procedimentos estéticos com os quais Usigli constrói, no próprio fazer teatral, uma poética do drama? Em nossa perspectiva, as intrigas, que permitem ao dramaturgo propor uma ressig-

nificação da história, nas duas peças em análise estão construídas sobre a gestualidade e o rompimento com a unidade de tempo.

Uma das acepções de “gesticulador” é daquele que realiza mímica, por meio da qual, no teatro, realiza-se a imitação. É pela mímica que o ator explora seu corpo para caracterizar a personagem e mostrar, ao público, uma interpretação. Sobre esse elemento, Maria Helena Pires Martins (1988) destaca que o gesto, é marcado pela intencionalidade. Isso faz com que ele seja um signo, ou seja, um elemento que, no conjunto do universo ficcional criado, produz uma significação e que, portanto, deve ser lido em função do que representa. Tomando as ações miméticas de César Rubio, vemos que a imitação de um ex-general é possível devido a seu conhecimento adquirido como historiador. Em nossa perspectiva, essas são ações marcantes de um metateatro, porque a ilusão de realidade provocada pelo teatro em geral está colocada em cena neste gesto imitativo de César Rubio.

Acerca da palavra “gesticulador” podemos dizer também, ao contrário do que designa a versão fílmica da peça (*El impostor*, 1960, direção de Emilio Fernández), que ela propõe uma certa neutralidade ao indicar as atitudes de César Rubio. Neutralidade que evidencia a contradição entre a possibilidade de controlar, fazer história e a existência do acaso. No contexto vivido pela sociedade mexicana, em que a busca de um passado era uma das formas mais valorizadas de construção do caráter nacional, Usigli coloca luz sobre a própria função dessa busca, mas não, por exemplo, à maneira brechtiana, em que a perspectiva marxista fundamentava a necessidade de dar um sentido para a história.

Os historiadores César Rubio e Oliver Bolton procuram escrever, dar sentido à história de maneira diferente. Enquanto o primeiro cria uma nova versão dos eventos, o segundo acredita nela sem nenhum questionamento das fontes. Assim, pensa estar descobrindo aos poucos a versão sobre o *caudillo* César Rubio a partir da intimidade doméstica do professor homônimo. Trata-se, porém, de uma versão

fingida. É esse fingimento que nos faz resgatar o caráter metateatral em *El gesticulador*.

Se na obra de 1938 o recurso que teatraliza a história é o *gesto*, na de 1943 o dramaturgo explora uma das mais caras noções ao teatro, a da unidade de tempo. No teatro clássico, a unidade de tempo prevê e idealiza a simultaneidade entre os eventos representados e o tempo da ação dramática. A história, que nesse teatro é geralmente um evento evocado pelo discurso das personagens; como expressa Ubersfeld (2005), é um elemento extra cênico. Assim, a ação representada é um prolongamento da história, a qual deve ser compreendida como um evento já dado. Dessa forma, as temporalidades da ação representada, do espectador e do evento ocorrido convergem para um espaço único, o do cenário.

Em *Corona de sombra* a história apresenta-se como processo que se desenrola aos olhos do espectador, pois nela três tempos são explorados. Inicialmente, é o ano de 1927, quando Erasmo está na Bélgica para entrevistar a ex-imperatriz. Dessa conversa emergem os anos de 1864 a 1867, datas da chegada do casal ao México e do fusilamento de Maximiliano. Essas datas diferentes ocorrem também em cenários diferentes.

O discurso de Carlota não é, para o espectador, um elemento extra cênico, mas intracênico. A cada relato que ela resgata de sua memória para contar a Erasmo Ramírez um novo espaço é ocupado e surge, não em discurso, mas no momento da representação, as personagens a que ela se refere. Portanto, Usigli mostra o desenrolar da história e, ao mesmo tempo, como ela é escrita, produzida.

Logicamente, a utilização dos gestos e o rompimento da unidade de tempo não tornariam, por si só, as obras em discussão (nem a produção usigliana) metateatral por si só. Acreditamos que esses procedimentos, foco do trabalho artístico de Usigli, são possíveis graças à própria armação da intriga.

Parece-nos que o elemento que permite a convergência do fazer teatral e do histórico é a problematização da verdade. Assim, como as propostas teatrais de Erwin Piscator e Bertold Brecht colocaram em xeque a questão da “ilusão de realidade” proporcionada pelo drama burguês herdado do século XIX, Rodolfo Usigli, como contemporâneo desses dramaturgos, procura romper com a ideia de uma passividade de um teatro de entretenimento, como era a prática do teatro de revistas e de *carpa*⁴ no México.

A problematização e o questionamento da noção de verdade são evidenciados pelos métodos que os historiadores empregam. Oliver Bolton e Erasmo Ramírez são pesquisadores empíricos, vão a campo colher materiais e encontrar documentos. É nesse rompimento da dimensão de público e privado — ação que PENSORE (1998, p. 132) identificou como uma das principais em ambas as peças aqui estudadas — que o fazer da história é relativizado.

Das ações de Erasmo Ramírez, duas merecem atenção por representarem, em forma de ação dramática, a função social do historiador. Na segunda cena do terceiro ato, quando já está no quarto de Carlota, Ramírez lhe explica que ele não é “*más que un historiador, una planta parásita brotada de otras plantas — de hombres que hacen la historia*”. (USIGLI, ANO, p. 215). Anteriormente, na mesma cena, ao tentar fazer uma síntese da história do México e da universal para Carlota, ele havia feito desfilar uma série de informações de reis e presidentes mortos entre 1866 e 1927, ano em que se passa a cena. A forma como ele enumera os eventos é muito

4 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).

mecânica. Na continuação do diálogo, Carlota diz o seguinte: “*Sois la mirada de México.*” (USIGLI, ANO, p. 215).

Em outro momento, na última cena, a quarta, depois de Erasmo contar a morte de Maximiliano, Carlota também está prestes a morrer e pergunta ao historiador se ele poderia lhe dizer como seriam os acontecimentos caso alguém pudesse voltar a viver. A resposta de Ramírez deixa claro que a história seguiria exatamente igual.

A enumeração mecânica dos eventos e a crença de que há um “determinismo” na história, mostram uma característica muito combatida por Usigli no momento em que as peças foram produzidas. Percebemos uma perspectiva quase positivista do historiador de *Corona de sombra*, pois ele entende que os documentos são capazes, por si só, de organizar a narrativa. A corrente positivista, cuja linhagem remete a Leopold von Ranke, defende que o conhecimento histórico é reflexo fiel dos fatos do passado, uma vez que pode existir sem nenhum fator subjetivo. Para Ranke, não cabe ao historiador apreciar o passado nem instruir seus contemporâneos. Deve, antes, dar conta do que realmente passou. Porém, ao cotejarmos as ações de Ramírez com as opiniões de Zermeño Padilla expostas anteriormente, percebemos a existência de um movimento contrário, pois Erasmo, mesmo acreditando produzir uma história verdadeira, do ponto de vista metodológico pode ser bastante questionado.

Com as duas personagens principais, Erasmo Ramírez e César Rubio, parecemos que Usigli explora uma face da busca do passado bastante incômoda: a impossibilidade de se mudar os acontecimentos. Erasmo Ramírez busca a verdade e só encontra o que já sabia. César Rubio quer mudar os eventos, mas a correnteza dos acontecimentos o faz escrever uma história falsa, como ele, em um primeiro contato com Oliver Bolton, pretendeu contar, mas que, uma vez escrita, não conseguiu ser alterada.

César Rubio é historiador, mas na maior parte da peça, não realiza ações típicas desse profissional. Em suas ações e gestos predomina a tentativa de imitar o ex-combatente desaparecido. Consegue fazê-lo porque conhece bem o papel que quer representar. Assim, como mescla de historiador e ex-general, a veia que mais se destaca é a de ator, intérprete de uma personagem.

Erasmus Ramírez, por outro lado, está todo o tempo sendo historiador. Em nenhum momento tem consciência de exercer uma atividade teatral. Nesse sentido, está mais próximo de Oliver Bolton. Porém, ao contrário deste jovem *scholar* norte-americano, está envolvido com o objeto de estudo a ponto de, assim como Bolton, agir com ética questionável, pois um publica dados sem autorização e o outro consegue uma entrevista arditosamente.

Apesar de o fingimento, a máscara — para usar uma expressão de Octavio Paz — estar mais acentuadamente explorada em *El gesticulador*, parece-nos que é em *Corona de sombra* que o problema da pretensão/impossibilidade de verdade na história é mais trabalhada.

Analisemos o que acontece em uma das cenas iniciais, quando Erasmus Ramírez ainda tenta convencer o Porteiro a deixá-lo entrar na alcova de Carlota para entrevistá-la: “*Yo soy historiador, amigo. La historia no habla mal de nadie, a menos que se trate de alguien malo. Esta mujer era ambiciosa, causó la muerte a su esposo y acarreó muchas enormes desgracias. Era orgullosa y mala.*” (USIGLI, 1979)

Um processo sinedótico é operado nessas palavras de Erasmus Ramírez: historiador > a história. Parece haver, da parte de Usigli, uma posição irônica sobre a maneira de a história trabalhar com seus personagens. “Ambiciosa”, “causadora de desgraças”, “orgulhosa” e “má” têm conotações negativas, maldosas, porém, não estão direcionados diretamente a ela. A contradição está em que Ramírez diz que a história não fala mal de ninguém, mas verbaliza sua opinião. O processo, extremamente irônico, coloca em debate mais uma vez a questão da verdade na história.

Diferentemente da intencionalidade *gestual* de César Rubio, a fala de Erasmo Ramírez, como dissemos acima, é mecânica e deixa transparecer que não é possível, para a história, deixar de emitir um juízo.

Nos fragmentos acima, identificamos, portanto, que o jogo teatral está construído a partir da tentativa de relativizar a verdade histórica. No entanto, como apontou Scarano (1988), os historiadores dessas peças “*buscan una verdad mítica con una lógica poética*” (SCARANO, 1988, p. 30). Diferente do que ocorre em *Corona de luz*, em que o próprio fazer teatral é discutido a partir da formulação dos *autos sacramentales*, em *Corona de sombra* e de *El gesticulador* os leitores / espectadores seguem a própria construção que os historiadores farão dos eventos.

Com efeito, preferimos atribuir a Carlota e César Rubio (o ex-combatente) o papel de representarem a própria concepção da forma como são criados os referentes simbólicos de uma nação. Como nos indicam os estudos sobre nacionalismo⁵, esses símbolos e heróis são criados em momentos-chave de processos históricos conflituosos. No geral, são muito questionados o caráter inventivo ou, para usar a expressão de Benedict Anderson (2008), imaginativo desses referenciais. O centro da problemática gira em torno de quão verdadeira pode ser a imagem da nação e do herói criados nesses processos.

Todavia, Ramírez deixa subentendido que a história e a problemática da verdade é algo muito caro a Usigli. Sua concepção de história, diferente, por exemplo, de Bertold Brecht, para quem a representação “mostrava que estava mostrando” o desenrolar da história, Rodolfo Usigli trabalha com a potencialidade que a imaginação e a lógica poética proporcionam, mas sem interromper a ação para revelar como se pode mudar a história.

5 Sobre o assunto ver Benedict Anderson, *Comunidades Imaginadas* (2008) e André Trouche, *América: história e ficção* (2006).

Usigli era homem de seu tempo, certamente, mas foi antes de tudo, homem de teatro. Nesse sentido, podemos constatar pelo breve estudo que realizamos neste trabalho que o dramaturgo apropria-se de problemas da história de seu país (e da interpretação dessa história) para construir uma estética teatral.

Bibliografia

ABEL, Lionel. *Metateatro: uma visão nova da forma dramática*. Trad. Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

DIPUCCIO, Denise M. *Metatheoretical histories in Corona de luz. Latin American Theater review*, vol. 20, n. 1, 1986, p. 26-36. Disponível em <https://journals.ku.edu/index.php/latr/article/view/662/637>. Acesso em 9 abr. 2015.

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.

GRUZINSKI, Serge. *A colonização do imaginário: sociedades indígenas e ocidentalização no México espanhol. Séculos XVI-XVIII*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

KARNAL, Leandro. *O teatro da fé: representação religiosa no Brasil e no México do século XVI*. São Paulo: Hucitec, 1998.

MARTINS, Maria Helena Pires. Proposta de classificação do gesto no teatro. In: GUINSBURG, J., COELHO NETTO, J. Teixeira, CARDOSO, Reni Chaves. *Semiologia do teatro*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1988, p. 249-262.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Vira e mexe, nacionalismo: paradoxos do nacionalismo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SCARANO, Laura Rosana. Correspondencias estructurales y semánticas en *El gesticulador y corona de sombra*, *Latin American theatre review*, vol. 22, n. 1, 1988, p. 29-36. Disponível em: <<https://journals.ku.edu/index.php/latr/article/view/752/727>>.

Acesso em: 9 abr. 2015.

UBERSFELD, Anne. **Para ler o teatro**. Tradução José Simões. São Paulo: Perspectiva, 2005.

USIGLI, Rodolfo. **Teatro completo**. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1979, 3 vol.

_____. *Corona de Luz*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1985.

_____. El gesticulador. In: MAGAÑA-ESQUIVEL, Antonio. **Teatro mexicano del siglo XX**. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1956, p. 351-441.

ZERMEÑO PADILLA, Guillermo. Notas para observar la evolución de la historiografía en México en el siglo XX. *Espacio, tiempo y forma*, t. 10, 1997, p. 441-456.

Disponível em: <http://www.pucsp.br/cehal/downloads/relatorios/revista_espacio_tiempo_forma/1997_10_historiografia.pdf>. Acesso em: 10 jul. 2015.