

## A Conquista do México em dramas de Rodolfo Usigli, Sabina Berman e Vicente Leñero

Robson Batista dos Santos Hasmann<sup>104</sup>

**Resumo:** Nossa proposta é refletir sobre a representação de povos indígenas no teatro mexicano do século XX. A questão que motiva o trabalho é saber em que medida se pode identificar em algumas obras e autores uma preocupação com a identidade e a cultura dos povos originários da ibero-américa. Nossa hipótese é que no século XX a arte dramática não contribuiu significativamente para despertar a consciência das identidades étnicas. É inegável que o teatro foi, durante a conquista e a colonização, um importante instrumento para a inserção dos povos indígenas na estrutura social e religiosa que os espanhóis criaram naquele que chamavam de Novo Mundo. No entanto, no período sobre o qual nos debruçaremos, o surgimento de uma dramaturgia de cunho historicista, que possibilitou contestar os processos de formação nacional e identitária, não significou que as questões indígenas fossem pensadas, embora tenham surgido personagens significativos da história como Moctezuma, Cuauhtémoc e a Malinche. A fim de verificar a pertinência dessa última colocação, escolhemos três obras, produzidas por autores de diferentes gerações e que têm como temática central o período da Conquista. O primeiro dramaturgo é Rodolfo Usigli (1905 – 1979), que tem o grande mérito de ter sido um dos principais incentivadores da concepção de que era necessária a criação de um teatro autenticamente mexicano. Dele escolhemos *Corona de fuego*, peça de 1960 que integra uma trilogia sobre os eventos históricos que construíram a nação mexicana. Escolhemos também a dramaturga Sabina Berman (1955 - ), porque representa fortemente tanto os artistas de sua geração, a da Nova Dramaturgia surgida em fins dos anos 70, e um número expressivo de mulheres que emergiu nesse cenário. Dela selecionamos uma obra-chave de seus primeiros contatos com a arte dramática, *Águila o sol*, escrita e montada em 1985. Por fim, selecionamos o dramaturgo Vicente Leñero (1933 – 2014), um dos maiores representantes da corrente épica do teatro em seu país, o qual inseriu novos recursos ao drama histórico e ao teatro documental. Ainda que ele pertença a uma geração anterior à de Berman, trabalharemos com uma obra posterior à dela: *La noche de Hernán Cortés*, de 1992. Adotando uma perspectiva histórica, dividiremos as obras em dois conjuntos: 1) *Corona de fuego* e 2) *Águila o sol* e *La noche de Hernán Cortés*. Essa divisão faz-se necessária porque os autores produziram em contextos político-culturais diferentes. Assim, traçaremos um panorama de cada um dos períodos, mostraremos a relação das obras com eles e, finalmente, apresentaremos algumas considerações sobre a representação dos povos indígenas.

**Palavras-chave:** indianismo; dramaturgia; México.

Satisfechos estaremos si nuestro ensayo logra encender en algún lector el interés por el apasionante misterio de nuestra América indígena.  
(Luis Villoro)

Um número expressivo de obras literárias traz como pano de fundo o processo de Conquista do México e as lutas históricas dos povos indígenas pela libertação e pela preservação de sua cultura. Quando observamos em especial o gênero dramático, verificamos que a “contaminação” entre texto teatral e história se apresenta particularmente profícua. Nesta comunicação, queremos pensar a representação de personagens indígenas no teatro mexicano produzido entre os anos pós-revolucionários até 1992, quando se ressignificam os 500 anos da chegada dos espanhóis à América. As obras escolhidas são *Corona de fuego* (1960/1979a), de Rodolfo Usigli, *Águila o sol* (1984/1985), de Sabina Berman e *La noche de Hernán Cortés* (1992/2011)<sup>105</sup>, de Vicente Leñero<sup>106</sup>. A questão que nos move é saber como elas, na sua organização formal, reelaboraram, em seu tempo, a temática indianista dentro do evento histórico que se caracterizou pelo choque cultural entre mesoamericanos e espanhóis.

Os três autores estão inseridos em diferentes gerações (PARTIDA TAYZAN, 2002); representam etapas diferentes das transformações pelas quais passou a arte dramática ao longo do século 20. Usigli cultivou e defendeu ao extremo a formação de um teatro nacional moderno, mesmo se pautando por uma dramaturgia de cunho aristotélico. Sabina Berman abriu novos caminhos a partir dos recursos do teatro do absurdo e da corrente feminista. Vicente Leñero incorporou os ensinamentos e inovações do drama documentário e das grandes linhas do teatro épico.

Em seus dramas sobre a Conquista do México, as personagens indígenas tem função relevante. Isso posto, surge a questão de como e quanto essas obras integram as discussões acerca das questões indígenas. Vale destacar, inicialmente, que nenhum deles esteve diretamente implicado em lutas pelos direitos dos povos originários da América. Na verdade, os três parecem ser integrantes do que Bonfil

105 A primeira data refere-se ao ano de estreia ou primeira publicação da obra (a que ocorreu primeiro); o segundo, refere-se à edição que utilizamos.

106 Embora Vicente Leñero seja de uma geração anterior à de Sabina Berman, optamos por seguir a data da primeira publicação ou da primeira montagem das peças.

Batalla (2010) conceitua de México imaginário, ou seja, aquele grupo de intelectuais que pensa um país sob a perspectiva do modelo colonizador europeu.

### **Corona de fuego**

Rodolfo Usigli, cujas primeiras obras datam de meados dos anos 1930, arquitetou seu teatro baseando-se no princípio da “anti-história”. Seu projeto estético previa a construção de uma arte teatral tipicamente mexicana. Segundo o autor, isso significava passar pelo conhecimento da historiografia, ainda que, na construção da intriga das peças, o encadeamento das ações se sobrepusesse ao que registrassem os documentos. Nesse sentido, Usigli parece se alinhar com os debates nacionalistas que estavam na ordem do dia quando iniciou sua produção. No entanto, o “nacionalismo” de sua poética dramática não significa a manifestação de um pensamento de exaltação ou idealização do passado. Na verdade, uma de suas críticas à elite intelectual atacava o hábito, que ele acreditava ser somente mexicano, de manter os heróis incólumes. (USIGLI, 1979b).

*Corona de fuego* é a segunda peça de uma trilogia que, junto com *Corona de sombra* (que lhe antecede) e *Corona de luz* (a terceira), abarca vários aspectos da história mexicana. Concentrando a ação entre os dias 27 e 28 de fevereiro de 1525, apresenta os derradeiros dias de Cuauhtémoc. No início da ação, Hernán Cortés já tomou Tenochtitlan e mantém preso o *tlatoní* na conhecida expedição a Hibueras (Honduras). Nessa viagem, em Tuxakhá, o séquito de Cortés é recebido pelo rei Pax Bolón Acha, senhor de Acallan-Tixchel. Enquanto descansa da caminhada, o capitão autoriza a realização de uma festa na qual Pax Bolón propõe a Cuauhtémoc um complô para matar o espanhol. Não obstante a proposta fique explícita por parte do rei de Acallan, não há aceitação (nem rejeição) imediata pelo imperador mexica. A tensão se impõe porque Mexicaltzinco (personagem descrito na didascália inicial como “*un enanito únicamente cuyas pantorrillas eran en forma de bola*”) ouve a conversa, conta para Doña Marina (assim é nomeada Malinche), que, por sua vez, transmite a informação a Cortés.

Dentre os diversos aspectos que merecem ser estudados nesse drama singular, atentamos à forma escolhida pelo autor. Usigli deliberadamente quis criar uma tragédia, a exemplo das peças clássicas. Sabemos que esse gênero

consolidou-se no mundo ocidental como a mais alta expressão da dramaticidade de um povo. Pelos ensinamentos de Aristóteles, sabemos ainda que ela trata de assuntos elevados, por isso suas personagens também se encontram em altos níveis sociais. No cenário intelectual dos anos 60 no México, para Usigli, construir uma tragédia significava a criação máxima a que poderia chegar o teatro de seu país. No entanto, apesar da mobilização tanto do governo quanto dos intelectuais em torno de uma mexicanidade, resenhas elaboradas (DE MARÍA Y CAMPOS, 1961) sobre a estreia de *Corona de fuego* relatam que a pretensão do dramaturgo não foi correspondida (ou compreendida) pelo público e pela crítica.

A fim de entender o impacto da recepção da peça naquele momento, será pertinente analisar com mais vagar a condição trágica do herói. Lembremos que, na tragédia, ele possui posição social elevada e privilegiada frente aos deuses e ao destino; ocupa frequentemente o ponto mais alto da pirâmide social. Colocado em evidência desse modo, o herói trágico não é, porém, um ser de cuja postura estão ausentes os vícios. Comete, com constância, faltas e erros, principalmente diante dos deuses. Decorre desses atos a *hybris*, isto é, as falhas que conduzem à *queda*.

*Corona de fuego* quer elevar Cuauhtémoc à condição de herói trágico. Analisando-o historicamente, podemos perceber que, embora tenha sido um líder mais belicoso se comparado a Moctezuma, ele não cometeu nenhuma falha — no sentido dado pelos gregos. Não foi um herói cuja ação estivesse contrária ao desígnio dos deuses. Na própria peça isso fica evidente, pois quando a ação inicia ele já está subjogado. Depois, recusa a criação de um plano para armar uma emboscada contra Cortés. Em todas as cenas, titubeia mais do que age. Suas falas são grandiloquentes sem, no entanto, haver correspondência entre estilo, gesto e ação. Esses aspectos aparecem, por exemplo, no seguinte trecho:

Ya los dioses libraron la batalla.  
 Los indios y los blancos la cubrieron  
 con un sudario rojo por la sangre  
 derramada en los campos y lagunas.  
 Pero entre tú y yo queda, Malinche,  
 una lucha sin fin, porque tú dices  
 que eres la verdad que Dios, tu Dios, te inspira  
 y triunfas y derrotas y avassallas  
 y creo que lo que dices es mentira.  
 Y yo, que pierdo todas las batallas,

sé que habrá de surgir en el futuro  
 la nación mexicana por que muero.  
 [...]
 Muero, Malinche, pues, por tu mandato  
 y no tengo rencor, no tengo rabia.  
 [...]
 otra cosa que esto en mí suena:  
 México, México, México, México, México, México.  
 (USIGLI, 1979, p. 834)

Observamos aqui que, mesmo Usigli tendo alcançado oferecer um conhecimento histórico ao público, o efeito provocado sugere um herói ingênuo, que aceita o desígnio. O efeito negativo que a representação “heróica” de Cuauhtémoc pode ter provocado no contexto de estreia da peça fica mais evidente quando identificamos que nos anos 60 os povos originários passavam a ser vistos como uma preocupação social (VILLORO, 1998). Acontece que, nas duas décadas anteriores, fora massivo o êxodo rural motivado pelas promessas de melhores condições de vida nos grandes centros urbanos. Naquele momento, apesar de já se manifestarem sinais de derrocada das condições propiciadoras do progresso, sobre o público ainda pairava a perspectiva de evolução histórica rumo à melhoria das condições sociais e econômicas. Os indígenas, principal grupo social que chegava às cidades e se refugiava nas periferias, não significava o passado esplendoroso que a história queria exaltar, mas sim o destino que se deveria evitar.

### **Águila o sol**

Bem diferente é o contexto de produção de *Águila o sol*, de Sabina Berman. Inicialmente, ao contrário de Usigli, que em 1960 já era autor consagrado, *Águila o sol* integra o conjunto das primeiras criações da autora. Escrita em meados dos anos 80 para compor o programa de obras que a Companhia Nacional do Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) selecionava, não foi aceita de imediato. Apenas com a intervenção do já conceituado diretor Abraham Oceransky recebeu algum subsídio para ser montada em escolas de cidades do interior. Outra diferença está no fato de que, na trilogia das Coroas, Usigli pautou-se por livros de história, em especial a obra sobre Cuauhtémoc escrita pelo historiador Salvador Toscano. Sabina Berman, por seu turno, explora o livro *La visión de los vencidos*, de Miguel León-Portilla (1959/1987), e faz um meticoloso processo de reescrita.

Porém, no que diz respeito à abordagem da temática indígena, a peça de Sabina Berman parece produzir um efeito bem semelhante à de Usigli, pois uma das principais marcas dessa dramaturga é a imersão em um fato histórico não para recontá-lo, mas para inseri-lo no presente de modo que haja uma sobreposição de tempos e, conseqüentemente, dos temas envolvidos nos acontecimentos. É por essa via que pretendemos verificar em que medida a apropriação engendrada pela autora corrobora a *Visão dos vencidos* ou ressignifica olhares sobre o tema indígena.

A compilação *A visão dos vencidos* traz documentos indígenas que estavam dispersos em muitas obras ou que eram ainda desconhecidos. Ao lado de outros estudos envolvendo língua, artes, costumes e documentos que significaram um avanço em termos de reconhecimento dos direitos indígenas, o ineditismo dessa compilação feita durante os mesmos anos 60 de Usigli reside em seu caráter unitário. Ao retirar a perspectiva indígena de um livro como *Historia general de las cosas de Nueva España*, de Bernardino de Sahagún, e inserir os relatos do frei ao de indígenas, como os de Fernando de Alva Ixtlilxóchitl, León-Portilla abriu a possibilidade de construir uma verdadeira história dos povos mesoamericanos. Em outras palavras, podemos dizer que se trata da criação articulada de um relato que se autoriza em decorrência de documentação comprobatória.

O livro divide-se em quatorze seções cujos documentos mostram dos primeiros vestígios da chegada dos europeus, sentidos como agouros por Moctezuma, até a rendição de México-Tenochtitlan. Poemas, relatos diversos, canções, *relaciones* anônimas, enfim, uma gama variada de gêneros compõe a compilação.

A peça de Sabina Berman segue em linhas gerais a mesma divisão do livro, pois está dividida em quadros com títulos iguais ou muito semelhantes à obra de León-Portilla.

Do ponto de vista cênico, organiza-se em quadros cujas ações acontecem em ambientes diferentes. Livre dos princípios aristotélicos que demarcaram a obra de Rodolfo Usigli, a autora explora uma linha narrativa bem ampla, que vai dos agouros, anunciados pela imagem folclórica da Llorona, até a morte de Moctezuma.

Entre as personagens predominam os indígenas; apenas um Padre e Hernán Cortés compõe o conjunto de personagens europeias. Além da individualidade e historicidade de alguns, há um número expressivo de personagens que representam coletividades (Índio, Índia, Voz 1, 2 e 3, e Cômico 1, 2 e 3). Feita com poucos recursos, a principal forma de caracterização das personagens é a linguagem. As falas dos indígenas, em sua maioria, são recuperadas do texto de León-Portilla ou são reelaboraões com pequenas mudanças. Os europeus, porém, possuem traços paródicos e irônicos. É o caso da linguagem de Hernán Cortés. Misto de inglês mal falado, latim parodiado e jargão popular estilizado, produz um efeito cômico de ridicularização do conquistador<sup>107</sup>.

Finalmente, na observação da organização cênica, chamam atenção alguns recursos que contribuem para a valorização da cultura não oficial. Entre eles, estão elementos típicos do teatro de rua, *corridos* e folclore.

O maior número de indígenas, a reescrita do texto de León-Portilla e os elementos culturais populares poderiam abrir a possibilidade de entrever uma valorização da cultura não oficial e, conseqüentemente, da história indígena. Por outro lado, um olhar mais atento revela que o processo de reescrita não produz esse efeito. Em diversos quadros, as personagens indígenas ou a própria história estão investidos de comicidade. Focalizemos, por exemplo, apenas um dos últimos momentos, quando se representa a morte de Moctezuma.

Historicamente, duas são as principais versões sobre a morte desse *tlatoani*. Uma delas relata que, estando sob o poder dos espanhóis em sua casa real, foi assassinado por Cortés enquanto se desenvolvia uma batalha em Tenochtitlan.

Nessa versão, é difícil atribuir a Moctezuma predicativos, tanto de valorização quanto de desconfiança de sua postura frente ao dominador. O fato de estar preso corroboraria antes para acentuar o traço de crueldade dos espanhóis.

Por outro lado, a segunda versão amplia a problemática da “heroicidade”. Ela está registrada no capítulo X da *Visão dos vencidos*. O episódio, intitulado “Regresso de Cortés: a noite triste”, traz o relato de Fernando de Alva Ixtlilxóchitl,

107 Apenas a título de ilustração. No quadro “El encuentro”, Cortés, ao ver um indígena oferecendo o coração de um sacrificado, assim se expressa: “What? ¡Azzzco! ¡Azzzco! [...]¡A los salvajes, mojigatos!” (p. 236); e em “Bautismos”: “Espíritu santus pater de Cristus. Cristus pater di Carlus Quintus. Carlus Quintus pater di Cortes. Y Cortés, io, pater di todus estus nacus, ¡ostial!” (BERMAN, 1985, p. 251)

autor da *XIII Relación*. Segundo essa versão, Moctezuma, sob o poder dos espanhóis, vendo que os astecas investiam contra os europeus, “se pôs numa parte alta, e repreendeu-lhes”. Os repreendidos não aceitam as palavras do *tlatoni* e o acusam de ser traidor, “inimigo de sua pátria”. Ameaçam-no e “dizem que um deles lhe atirou uma pedrada da qual morreu.” (LEÓN-PORTILLA, 1987, p 96 – relato de Fernando de Alva Ixtlilxóchitl)<sup>108</sup>.

Sabina Berman escolhe justamente a segunda versão para o desfecho de *Águila o sol*. Na peça, assim como a maioria dos demais momentos, a cena é muito rápida, ocupa somente uma página e meia. No palco, teríamos alguns poucos minutos. A abertura do quadro, no qual o *tlatoni* vai fazer seu discurso em favor da rendição, é feita por um Soldado. Suas palavras já denunciam a comicidade que predomina em toda a peça: “*SOLDADO*. – (alta la voz anunciando.) *Meksicanus, tenoshkas, tlatelolcas y anexas: les va a hablar su emperador Moctezuma.*” (BERMAN, 1985, p. 262). A escolha pela adaptação ortográfica à pronúncia, recurso estilístico que predomina em alguns momentos literários com intenções nacionalistas, de maneira nenhuma sinaliza um propósito de valorizar uma certa forma de expressão. Entre outros motivos, “meksicanus” é claramente uma representação fonética da forma que os norte-americanos pronunciam. Corroborando para a comicidade a palavra “anexas” utilizada para abarcar os demais povos mesoamericanos.

Na sequência, Moctezuma profere seu discurso:

*MOCTEZUMA*. – *Mexicanos, tenochcas, tlatelolcas: pues no somos competentes para igualar a los forasteros, que no luchan los mexicanos. Que se deje el escudo y la flecha. Los que sufren son los viejos, las viejas, dignas de lástima. Y el pueblo de clase humilde. Y los que no tienen discreción aún: los que apenas intentan ponerse en pie, los que andan a gatas<sup>109</sup>; los que están en la cuna y la camita de palo: los que aún nada se dan cuenta.* (BERMAN, 1985, p. 262)

108 Essa segunda versão também é narrada por Hernán Cortés:» Y el dicho Muteczuma, que todavía estaba preso, y un hijo suyo, con otros muchos señores que al principio se habían tomado, dio que le sacasen a las azoteas de la fortaleza, que él hablaría a los capitanes de aquella gente, y les haría que cesase la guerra. E yo lo hice sacar, y en llegando a un pretil que salía fuera de la fortaleza, queriendo hablar a la gente que por allí combatía, le dieron una pedrada los suyos en la cabeza, tan grande, que de allí a tres días murió.» (CORTÉS apud IGLESIA, 1942, p. 36)

109 Embora o trecho seja por demais aberto a interpretações devido à ambiguidade da frase construída pelo contexto, não poderíamos deixar de ressaltar que “andar a gatas” é uma gestualidade muito explorada em outra obra de Berman, *La grieta*. Nesta última, andar de gatinhas é sinal claro de submissão. Interessante estudo se abre: a análise de gestos que se repetem em diferentes peças de um mesmo dramaturgo.



Depois desse pronunciamento, uma Índia manifesta total desaprovação ao que pede o *tlatoani*. “*¡Ya cállate Moctezuma!*” Depois, um Índio “*alista una piedra en una honda [...] y silba una ‘mentada de madre’ al tiempo en que lanza la piedra.*” (BERMAN, 1985, p. 264). Moctezuma cai imediatamente.

A velocidade com que o quadro acontece e a quebra do efeito de grandeza épica que o discurso poderia representar enfatizam a comicidade da cena e, conseqüentemente, desmobilizam uma possível representação grandiosa do líder asteca. A imagem da história formada a partir desse quadro é de desconstrução.

### **La noche de Hernán Cortés**

A última peça que analisamos pertence a um autor já consagrado no momento em que foi produzida. Nela, Vicente Leñero reconstrói, através da memória de um Hernán Cortés já idoso, alguns episódios da Conquista. O texto reelabora momentos menos importantes, como a tomada de Cempoala e o casamento do conquistador. O protagonista possui uma memória marcada por sentimentos de injustiça por não ter recebido as recompensas de que se crê merecedor. Observamos que ele deseja insistentemente escrever uma história que o engrandeça. Em suas falas, recorre sempre à assertiva de que não importam os fatos, mas sim como a história foi escrita.

A peça, cujo título evoca o episódio da “noite triste”, também apresenta a estrutura em quadros, mas possui uma unidade de ação mais condensada do que a de Sabina Berman. Tempo e espaço são essenciais no movimento da memória de Cortés. Daí a estrutura de quatro locais (Sevilla, Coyocán, Cempoala e Cuba). Em cada um deles o conquistador modifica-se em idade e espírito de acordo com o ano: 1517, 1525, 1521 e 1519, respectivamente.

Restringiremos nossa leitura aos dois momentos do quadro de Cempoala, porque aqui acontece, em nossa opinião, uma profunda diferença em termos de reflexão sobre a história dos povos originários dentro das peças estudadas.

Cempoala (ou Cempoal) era a região onde vivia um povo cujo líder entrou para a história como “cacique gordo”, por causa do relato de Bernal Díaz del Castillo

em sua *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. O séquito de Cortés chegou a esse povo antes de entrar em Tenochtitlan. Ali, conseguiu angariar guerreiros que se dispuseram a lutar contra Moctezuma.

Na criação dramática de Vicente Leñero, o Cacique Gordo e Malintzin (a Doña Marina de Usigli e a Malinche de Berman) pertencem à mesma nação. Ela está sempre a seu lado, não apenas nas ações que acontecem no quadro de Cempoala, mas também em outros momentos, pois dali ela observa todos os movimentos de Cortés nos outros lugares-espacos. Apesar de todos os registros históricos sobre Malintzin insistirem que ela já fazia parte do grupo de Cortés quando chegou a Cempoala, Leñero usa uma licença poética (um procedimento anti-histórico diria Usigli) para reescrever a ação indígena frente ao dominador.

Segundo o relato do primeiro biógrafo de Cortés, Francisco López de Gómara (o qual não esteve presente na Nova Espanha), o episódio de Cempoala é significativo na história da conquista porque foi nesse local onde Cortés deu os primeiros sinais de sua força. Gómara conta, a contragosto de Bernal Díaz, como o capitão, observando os ídolos cultuados em Cempoala, sobe em uma das pirâmides e os derruba.

Nas recordações da *Noite de Hernán Cortés*, em um primeiro momento, ainda idoso em Sevilha, o capitão pede que seu Secretário registre o episódio memoriado; a seguir, o evento passa a ser representado, como se estivesse acontecendo. Nessa representação, ele derruba apenas um dos ídolos. Depois, na segunda vez que a ação dramática acontece em Cempoala, o capitão se questiona acerca do porquê não ter feito o mesmo com o outro ídolo. O Secretário lhe adverte que não era necessário fazer aquilo, pois eram ídolos gêmeos. Aconselha-o, ainda, a não voltar ao passado. Cortés não ouve o conselho e decide, segundo ele acredita, resolver a situação.

O retorno, porém, tem resultados inesperados. Se, no primeiro momento, mais histórico, os espectadores veem a força de Cortés e a hesitação dos indígenas frente a ela, nessa volta, os habitantes de Cempoala não aceitam a ação. Reagem à invasão e vencem. Nesse ponto da peça, surge o momento mais significativo.

Malintzin, ao lado do Cacique Gordo, observa os atos e gestos de Cortés. No retorno, “*cuando Cortés está a punto de derribar [nuevamente] el monolito, Malintzin*

*levanta su lanza como una señal guerrera, y grita. / MALINTZIN: ¡Teúles, noooooo! ¡Nooooo! ¡Teúles, no!*” (LEÑERO, TCII, p. 473). Cortés, então, é atacado por uma série de guerreiros. Frente ao conquistador fragilizado pelas flechadas, Malintzin “*empeña al secretario que se encuentra arrodillado frente a Cortés [...] eleva su lanza y luego la clava, con fuerza, con odio, sobre el pecho de Cortés.*” (LEÑERO, TCII, p. 474).

O grito daquela que entrou, nos anos 40, para o vocabulário político e o imaginário popular como traidora, ao negar a condição de *teúl* (deuses; designação que primeiro foi dada aos espanhóis) a seu agressor, afasta-se do relato histórico para oferecer uma postura não mais de reflexão, mas sim de engajamento e luta contra um imaginário enraizado no passado que impossibilita o exercício de gestos como a democracia, a independência política e econômica, de direito e de fato. Nesse sentido, a história não é o que deve ser valorizada como reconhecimento; o que se deve fazer é a eliminação dos efeitos do trauma histórico.

### **Considerações**

Iniciamos estas considerações reafirmando que nenhum dos três dramaturgos advoga em favor da causa indígena nem sequer esteve empenhado nas questões específicas desse grupo social<sup>110</sup>. O que está no bojo de suas preocupações é o choque cultural provocado pela chegada dos europeus. Quando observamos as representações dos índios identificamos que elas carregam, em vários momentos, imagens negativas sedimentadas ao longo dos séculos. No entanto, todas as três obras nos convidam a um maior envolvimento com os temas, independentemente das interpretações que possam ser construídas.

Com efeito, olhadas em perspectivas, as representações indígenas feitas por Usigli, Berman e Leñero demonstram, mais do que a visão particular dos autores, as modificações pelas quais passou a imagem indígena ao longo do século XX. No momento pós-revolucionário, tentou-se inserir toda a cultura indígena em padrões ocidentais. Usigli recria a história e alcança mais o efeito de demonstração (no

<sup>110</sup> Acerca de Rodolfo Usigli, é pertinente destacar que em outra peça da trilogia, *Corona de luz*, cujo enredo mostra a criação do mito da Virgem de Guadalupe, a escolha dos padres que constituem o grupo de “cronistas” responsáveis por escrever a história da aparição foi meticulosa. Usigli exclui, por exemplo, Juan Ginés de Sepúlveda, um dos mais fervorosos defensores da escravização indígena.

sentido de reforçar a leitura social que se tem dela) e menos a quebra daquilo que paira no imaginário coletivo. Berman leva ao extremo o processo de reescrita da história ao reelaborar os documentos que comprovam a memória indígena não mais vista a partir do *outro*, o europeu. Todavia, como, no conjunto de sua obra, a história é sempre vista sob o signo de negação, a dramaturga dispara a comicidade contra o europeu e o indígena. Com Leñero, a dramaturgia parece descobrir que uma nova história indígena precisa ser escrita, mas não sob uma perspectiva autóctone, que não raro prefere voltar as costas ao elemento dominador. A eliminação do trauma, condição para a construção saudável da psiquê coletiva, passa pelo enfrentamento.

## Referências

BERMAN, Sabina. Águila o sol. In: *Teatro de Sabina Berman*. México D.F.: Mexicanos Unidos, 1985, p. 224-265.

BONFIL BATALLA, Guillermo. *México profundo: una civilización negada*. México DF: De Bolsillo, 2010.

DE MARIA Y CAMPOS, Armando “Corona de fuego de Rodolfo Usigli, en el teatro Xola”, *Novedades*, 15 septiembre 1961. Disponível em: <[http://resenahistoricateatromexico2021.net/proyecto\\_default.php?id=1687&op=1&texto\\_palabra=rodolfo%20usigli](http://resenahistoricateatromexico2021.net/proyecto_default.php?id=1687&op=1&texto_palabra=rodolfo%20usigli)>. Acesso em: 3 mar. 2017.

\_\_\_\_\_. “Corona de fuego, discutida pieza de Rodolfo Usigli. II”, *Novedades*, 27 septiembre 1961. Disponível em: <[http://resenahistoricateatromexico2021.net/proyecto\\_default.php?id=1689&op=1&texto\\_palabra=rodolfo%20usigli](http://resenahistoricateatromexico2021.net/proyecto_default.php?id=1689&op=1&texto_palabra=rodolfo%20usigli)>. Acesso em: 3 mar. 2017.

IGLESIA, Ramón. *Cronistas e historiadores de la Conquista de México: el ciclo de Cortés*. México DF: El Colegio de México, 1942.

LEÑERO, Vicente. La noche de Hernán Cortés. In: *Teatro completo II*. México DF: Fondo de Cultura Económica, 2008, p. 421-478.

LEÓN-PORTILLA, Miguel. *A visão dos vencidos: a tragédia da conquista narrada pelos astecas*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

PARTIDA TAYZAN, Armando. *Se buscan dramaturgos II: panorama crítico*. México DF: Conaculta / Fonca / INBA / CITRU, 2002.

USIGLI, Rodolfo. *Teatro completo II*. México DF: Fondo de Cultura Económica, 1979a.

\_\_\_\_\_. *Teatro completo III*. México DF: Fondo de Cultura Económica, 1979b.

VILLORO, Luis. *Los grandes momentos del indigenismo mexicano*. 3ed. México DF: El Colegio de México / El Colegio Nacional / Fondo de Cultura Económica, 1998.

WARMAN, Arturo. *Los indios mexicanos en el umbral del milenio*. México: FCE, 2003.