

A dramaturgia de José Enrique Mavila (1957-2002)

JOSÉ MANUEL LÁZARO

■ 264

Professor de Artes Cênicas, ator, dramaturgo e diretor. Trabalha como professor e pesquisador na graduação no Curso de Licenciatura em Artes Cênicas, no Instituto de Artes de Universidade Estadual Paulista. (LAC – IA – UNESP). Ministra aulas e orienta no Curso de mestrado na Pós-Graduação em Artes na mesma instituição. Curso superior de Pós-graduação (Mestrado e Doutorado) em Artes Cênicas na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA - USP) na especialidade de Literatura dramática e teoria teatral. Formado em Interpretação Teatral na Escola de Artes Cênicas da Universidade Católica de Lima (PUC de Lima, Peru).

■ RESUMO

Análise sobre a voz de uma dramaturgia que ecoou no ambiente artístico de Lima, deixando sinais na cultura do país. José Enrique Mavila é um dos autores limeños cuja dramaturgia deixa uma marca de importância na capital, no Peru. A análise e descrição do artista cênico (ele era muito mais do que um autor ou um dramaturgo) contribuem com o conhecimento teatral e literário na América Latina contemporânea. Um pouco de sua vida, peças e características relevantes de sua dramaturgia salientam Mavila como um artista de multifacetada obra criativa no curto tempo de vida - pouco mais de vinte anos -, que teve para se dedicar a essa empreitada.

■ PALAVRAS-CHAVE

Artes, teatro, dramaturgia, América Hispânica.

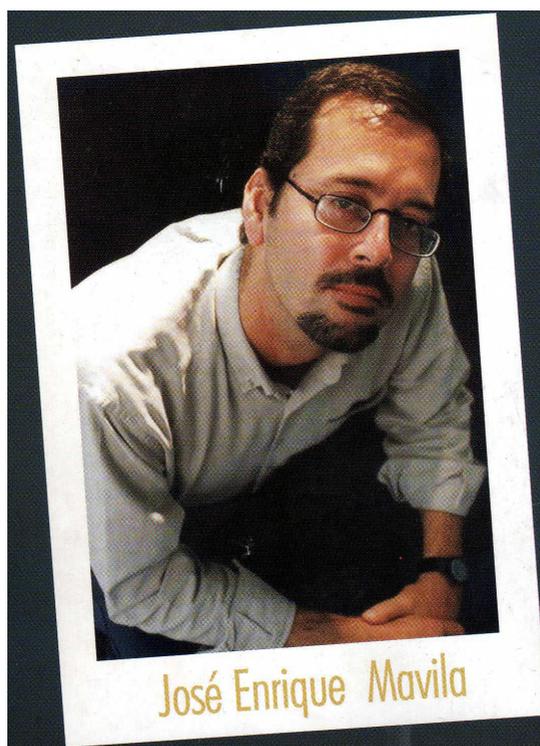
■ ABSTRACT

Analysis of a voice of a dramaturgy that has echoed in the artistic life of Lima and has left its traces in the Peruvian culture. José Enrique Mavila is one of the Limean authors whose work has been of great importance in the capital of Peru. The analysis and description of scenic artist (he was much more than an author or a playwright), contributes with the Literature and the Theatre produced in Latin America nowadays. Some of his life, plays and important characteristics of his dramaturgy, highlight that Mavila was an artist that has created such a multifaced artistic work in the short period of time (almost twenty years) he had to dedicate his life to the Theatre.

■ KEYWORDS

Arts, theatre, dramaturgy, Hispanic America.

265 ■



Resenha biográfica¹

José Enrique Mavila Del Rio nasceu em 12 de novembro de 1957, no Peru, na cidade de Trujillo, no estado de La Libertad, no extremo norte do país. Primogênito de quatro filhos; aos cinco anos perde o pai. Posteriormente sua mãe teve um segundo casamento, motivo pelo qual Mavila veio com seus irmãos para o Brasil. Nesse período desenvolve um permanente interesse pela arte, o que não foi bem aceito pela família.

Viaja, com frequência, entre Brasil e Peru, até se estabelecer definitivamente naquele país, na casa dos avôs maternos, em 1978. Ingressa na Universidade de Lima na Faculdade de Ciências da Comunicação e paralelamente começa oficinas de direção cênica. Em 1980, ingressa na ETUC (Escola de Teatro da Universidade Católica de Lima), começando, assim, a aprofundar sua atividade cênica profissionalmente.

Inicia seu trabalho como ator, sob a direção de diretores importantes no meio teatral limenho. Concluída a etapa de estudos na escola, começa sua atividade pedagógica dedicada à formação de atores. Mavila combinava sua função de professor com a de ator e encenador. A primeira peça montada sob sua direção foi *À margem*, uma adaptação de *Hughie*, de Eugene O'Neill, em 1982. Com esse trabalho dá início às propostas do grupo "Teatro de la ciudad" (Teatro da Cidade).

O grupo manteve suas atividades até 1986, montando peças como *As Preciosas Ridículas de Moliere*, *Dongo* de Woody Allen e a polêmica *Pedro* e o *Capitão* de Mario Benedetti. Em 1984, casa com Maria Luisa Silva, com quem viveu até 1997 e teve dois filhos. Em 1986, sob sua condução, o grupo inicia uma criação coletiva que gerou o espetáculo *Made in Peru*, onde se explorava uma linguagem baseada na ação física, sustentada com a expressão corporal dos atores; o objetivo era dar prioridade à semântica da imagem cênica sem nenhuma intervenção da palavra.

No mesmo ano inicia sua atividade como dramaturgo e escreve *Caminho de Rosas*, ganhando o primeiro lugar no concurso "dramaturgia para a mulher" organizado pela ONG Manuela Ramos. Dirige a montagem de estreia e recebe uma bolsa do ITI (Instituto Internacional do Teatro) com a qual consegue assistir a diferentes encenações importantes na Europa. Ao retornar, no ano seguinte, escreve a peça *Três Irmãos*. A partir de então, continua sua atividade de dramaturgo paralela à de encenador e ator.

O desejo de pesquisar e aprofundar na expressão cênica da linguagem corporal leva Mavila a mergulhar no Teatro-dança. Depois de ganhar o primeiro lugar no concurso nacional de coreografias com *Cavalgando*, inicia um processo de pesquisa para um novo espetáculo. Em 1989, estreia *Acero Inoxidable* (Aço Inoxidável) com forte sucesso, formando novo grupo de teatro-dança cujo nome foi o mesmo do primeiro espetáculo. Seguem-se espetáculos como *Bolívar*, *Sexus* e *Quintuples*.

Toda essa intensa e frutífera atividade cênica esteve permeada pelo conflito da instável saúde física. Em 1988, Mavila precisa viajar para o Brasil com o objetivo de tratar urgentemente de uma afecção cardíaca. Anos mais tarde (1991) o tratamento demandaria um transplante de coração realizado com sucesso.

¹ Os dados biográficos apresentados foram coletados do texto de teatro: TEJADA, José Gabriel. José Enrique Mavila. Lima: Ed. Plan 9, 2006. p. 11-13.

Nos anos noventa (1994), assume a direção da ENSAD (Escola Superior de Arte Dramática) como chefe de departamento e posteriormente trabalha em televisão como diretor de atores. No final dessa década, os últimos anos foram difíceis, devido ao frágil estado de saúde. No entanto, isso não aparenta empecilho para produzir e criar até o último momento. Pouco antes de morrer, ensaiava a peça *A Profissão da Sra. Warrem*, de Bernard Shaw, sob direção de Reinaldo d'Amore; além disso, acabara de concluir sua última peça (*Um Diretor*) pronta para ser impressa. Mavila faleceu em 2002 deixando uma ausência marcante no meio artístico limenho e nos que o conheceram.

Sua dramaturgia

A seguir uma breve análise da dramaturgia de José Enrique Mavila, baseada nas cinco peças que compõem o repertório por ele deixado na literatura teatral do país. Enfatiza-se a análise de um dos textos mais importantes dele: *Caminho de Rosas*. Na sequência, são mencionadas características encontradas no conjunto do trabalho do autor.

I *Caminho de Rosas* (1986)

267 ■

Esta peça é analisada, não só por ser uma das mais destacadas do autor, mas também por ter deixado sinais que representam a cultura popular limenha e da recente dramaturgia peruana. Narra a história de donas do lar, num bairro da periferia limenha, amantes da dança afro-peruana e que são reprimidas por receios de uma sociedade machista. *Caminho de Rosas* é sua peça de estreia como autor. A direção da primeira montagem é do próprio Mavila, e, a seguir dirigida por Alfonso Santisteban, prestigioso dramaturgo, encenador limenho e grande amigo do autor. Desde a estreia, a peça tem sido constantemente reencenada no Peru e exterior.

A obra está integrada pelas seguintes personagens: Rosa; Fidelina; Benjamin, Juancho; 4 mulheres e 2 homens integrantes do corpo de dança. Rosa é casada com Benjamin e, Fidelina com Alejandro (que não aparece); Juancho é o músico e o diretor da equipe de dança. Existe um coro composto pelos integrantes do corpo de dança que contracena com as personagens principais.

Resumo

A ação da peça acontece num bairro humilde afastado do eixo central da cidade de Lima. Rosa e Fidelina fazem parte do grupo de mulheres que organizam a comemoração do aniversário do bairro El Rosário, onde moram. Naquele ano decidiram fazer uma coisa diferente: formar um grupo de dança afro-peruana e preparar uma celebração usando o baile “festejo”². Para isso, o grupo de mulheres contrata Juancho, um conhecedor desse tipo de dança, que é quem prepara as pessoas para bailar e cantar no espetáculo a ser criado. Fidelina é a solista principal e Rosa comanda o coro de baile.

² “Festejo” é o nome de uma dança típica afro-peruana.

Entusiasmadas com a empreitada, no entanto, o conflito se inicia quando começam a sofrer a resistência de alguns maridos. A recusa de muitos dos homens termina refletindo no confronto acirrado entre Rosa e Benjamin; Fidelina e Alejandro. Fidelina não consegue enfrentar o marido e deixa o grupo. Rosa, ao contrário, encara Benjamin mesmo ciente das consequências que isso poderá acarretar. No momento crucial, ela se prepara para ir ao ensaio geral, mesmo com a proibição do marido. Fidelina aparece e adverte-lhe que ouviu Benjamin comentar que se ela for ao ensaio, será capaz de matá-la. Mesmo assim, Rosa comparece no ensaio substituindo Fidelina como solista. Benjamin surge, interrompe a dinâmica do grupo de baile e dá ordem para que ela volte com ele. Diante da negativa, ambos chegam a um embate físico. No início, Benjamin bate em Rosa, mas, ao reagir, é ela quem derruba o marido na briga. Ele sai abatido sem saber o que será da relação deles a partir daquele momento. O encerramento se dá, quando Rosa, Juancho e o grupo fazem o ensaio final da dança para testarem a coreografia antes da apresentação.

Sobre a peça

268 ■ A obra aborda o problema do preconceito instalado pelos costumes de uma sociedade patriarcal e culturalmente estanque. Esses modelos de sociabilidade entram em crise, não pela influência de valores externos (diga-se “importados” por uma cultura ocidental de primeiro mundo), mas, sim, pelo confronto humano dentro do próprio movimento cultural peruano. Basicamente, o discurso da obra, de alto teor feminista, mostra o conflito de uma célula social quando o “normalizado³ exercício de poder”, de um homem sobre a mulher-cônjuge, é posto em xeque. Homem, aliás, que é levado a realizar esse exercício de poder mais por imposição social do que pela real vontade. Nesse sentido, vários preconceitos, enlaçados em um só, vêm à tona. De um lado, a crise de maridos que não têm como fugir mais do acomodamento possessivo, onde a mulher certamente será controlada dentro do lar. De outro, a forte insegurança masculina diante de mulheres se tornando mais independentes, ao tomarem conta de sua própria sensualidade, por meio da prática que a dança afro-peruana tem: originalmente as mulheres descalças e semi-nuas (um pano na cabeça, um sutiã segurando os seios e uma minissaia com babados ao redor dos quadris que se mexem em ritmo frenético) dançam e cantam ao compasso da música. Pode-se perceber claramente essa fluência discursiva na estrutura dramática da peça. A análise de Carlos Sigwas Montoya, em um dos artigos publicados, comenta a encenação, o que ajuda esclarecer a maneira como esse tipo de conflito é abordado na peça:

Se é bem certo que o problema feminista é o tema do século XX, ‘Caminho de Rosas’ tenta demonstrar que o casal conjugal, independentemente do já clássico fato de compartilhar necessidades e carências, têm vontades e desejos de ampliar suas atitudes, além de suas limitações próprias da condição marginal em que as personagens se encontram. Neste marco, o enredo – que parece ter saído de um psicodrama –, cumpre seu cometido na medida que apresenta com simplicidade o problema do machismo, característico de nossas sociedades latino-americanas (SIGUAS MONTOYA, 2006).⁴

³ Diga-se melhor “culturalmente normatizado”.

⁴ SIGUAS MONTOYA, Carlos. Camino de Rosas: o la liberación de la mujer. *Jornal El Peruano*, Lima, 21 de setembro de 1986. (Tradução nossa).

Em *Caminho de Rosas* encontram-se personagens profundamente psicológicas carregadas ao mesmo tempo de forte representação social. Nesse sentido, pode-se reconhecer em Rosa, tanto a energia corpórea, quanto a determinada coragem humana. Ela não só enfrenta Benjamin, como também reage diante do próprio embate físico, sem duvidar ao usar da energia vital que possui. Há nela a força física de uma mulher andina, que não necessariamente poderia se encaixar no estereotipado conceito de “sexo fraco”, historicamente construído na sociedade.

De outro lado, a dramaturgia da peça se vale do elemento musical para fortalecer a intensidade e o sentido da estrutura. Não se está diante de um gênero musical; de qualquer forma, a música também não é inserida como simples componente de divertimento. Obviamente o ritmo afro-peruano tem como objetivo causar um prazer no receptor e ao mesmo tempo criar uma situação que fortalece a comunicação da ação do drama. Percebe-se como a música tem uma estreita coerência com a verossimilhança da peça: os ensaios para a apresentação da dança são parte fundamental da ação dramática no desenvolvimento do enredo. A música e a dança estão em estreita sintonia com o discurso da peça, ao se tornarem metáforas, da procura pela expressão da liberdade humana. Isso, sem contar com a identificação de certo tipo de receptor peruano e latino diante dessa música, e da importante valorização de um ritmo afro-peruano na cultura popular. Mais uma vez, Carlos Sigwas Montoya analisa muito bem esse aspecto no artigo sobre a peça:

A obra inclui música negroide⁵ que simboliza não só uma cultura enraizada no litoral peruano, mas também representa a libertação. Os negros, como em quase todo o mundo, pertenceram a essa classe escravizada, avassalada, pauperizada, os quais viram nessa manifestação de música e dança, uma forma de se identificar e romper com a adoção da cultura ocidental. A percussão, o canto muito potente e os movimentos exuberantes serviram nesse caso, como instrumento de libertação como raça e grupo social. O nível simbólico da música negra está muito bem utilizada na medida em que o conteúdo adquire uma vigência universal no processo de libertação (SIGUAS MONTOYA, 2006).⁶

2 Peças do autor

Há outras quatro peças, posteriores a *Caminho de Rosas*, que compõem a produção dramática do autor que merecem comentários: *Três Irmãos* (Tres Hermanos), *O Sol sob o Mar* (El Sol Bajo el Mar), *Um Diretor* (Um Director) e *Os Sacrifícios de uma Mãe* (Los Sacrifícios de una Madre).

Três Irmãos (1987) conta a história de Raul, Sebastião e Tatiana. Por ocasião do aniversário de Sebastião, os três irmãos se reúnem num bar alugado por Raul só para eles. Há um acerto de contas e ao mesmo tempo um reencontro, um reconhecimento entre os três depois da morte da mãe. Sebastião, que não compareceu ao velório, anuncia que ficará em Lima e deixará o celibato, além de abandonar a insti-

⁵ Como é nomeada a música afro-peruana no país.

⁶ SIGUAS MONTOYA, Carlos. Camino de Rosas: o la liberación de la mujer. *Jornal El Peruano*, Lima, 21 de setembro de 1986. (Tradução nossa).

tuição religiosa, onde esteve até então. Isso provoca diferentes reações nos outros dois. Raul sempre manteve forte controle e jogo de poder sobre os irmãos. Sublinha o status de detentor de uma família estável e ascensão na empresa em que trabalha. Tatiana reage decididamente diante da agressiva tentativa de controle do irmão, defendendo sua experiência de liberdade após o divórcio e fim do casamento anterior. Mostra sintonia emocional com Sebastião. Ele anuncia a vontade de ficar e começar nova vida fora da Igreja. Pretende novos trabalhos e experiências, mas recebe a resistência de Raul e o apoio de Tatiana. De maneira inevitável, Sebastião marca um laço que os unirá de novo. Nunca serão sabidas as conseqüências, positivas ou não, do fato prestes a acontecer. Sebastião simula estar embriagado pela falta de hábito em beber grandes quantidades de vinho. Raul sai para tirar o carro do estacionamento e levar o irmão, mas, é assaltado. Nesse ínterim, Sebastião e Tatiana aproveitam a ausência do irmão para que possam falar mais a vontade sobre seus rumos. Depois do assalto, Raul mostra-se carente emocionalmente e desamparado. Tatiana, preocupada em deixá-lo, retorna com ele para casa por não querer abandoná-lo naquele momento. Ao final, Sebastião está só no bar, abre nova garrafa de vinho e comemora, além de seu aniversário, essa nova etapa de vida.

Caminho de Rosas (1986) e *Três Irmãos* (1987) são propostas da primeira fase do autor. Marcada pelo realismo como linguagem dramática, mostra um aprofundamento na construção psicológica das personagens e o enredo minimalista. Rosa, Sebastião e Tatiana lutam por evoluir, transformar e levar à frente sua existência, mesmo diante do possível fracasso das relações humanas que mantêm.

O enredo de *O Sol sob o Mar* é ambientado na Chilca, um povoado litorâneo no interior de Lima, onde permanecem Dom Viola, o cachorro Nero e o filho Blas. Este apressa o pai para não perder o ônibus que o levará ao epicentro da cidade. Dom Nicola recusa viajar sem o cão. Procura por Nero em diferentes lugares, mas termina por perder o ônibus, fato que sempre se repete por algum motivo.

Blas rabisca anotações num caderno que parece ser o livro que está escrevendo e nunca termina. Rememora com saudosismo a paixão romântica por Viola, mulher que o abandonara para ir à capital. Mais uma entre tantos emigrantes do povoado. Nesse momento aparece Viola. Ela retorna desiludida e decidida a cavar um buraco na areia até encontrar a água que Chilca precisa. Blas se mostra confuso diante do inesperado e pede ajuda a Deus numa oração. É aí, então, que aparece São Lucho, deslumbrado com a vida do lugar.

Viola cava com veemência o fosso feito por ela até abrir uma enorme ferida na mão direita que não irá parar de sangrar mais. O sangue escorre pela pá e encharca a terra que está removendo. Blas a ajuda na escavação do fosso. Enquanto isso, Dom Viola continua idealizando uma Lima aconchegante e acolhedora, para onde pretende ir algum dia.

Ela decide ir até a praia para deixar o sangue escorrer no mar e esperar a cicatrização no sol. Blas continua cavando, acompanhado de São Lucho. Viola retorna com acentuada fraqueza, aparenta ter perdido muito sangue e pede socorro. Dom Nicola surge com Nero disposto partir para Lima. Entrega uma caixa com a imagem do menino Jesus, um caderno e se despede do filho. São Lucho, diante da iminente morte de Viola, leva-a e se despede de Blas. Ao desaparecerem, Blas, totalmente só, roga a Deus para que lhe deixe a mulher a quem ainda ama. Tudo parece recomeçar nesse momento. Depois de uma escuridão, com raios e trovões, Blas se encontra no-

vamente com Viola cavando o buraco, e o pai dele sonhando em viajar para Lima em companhia do cão. Nesse momento um jato de água surge da terra. Enquanto todos comemoram, Blas decide terminar de escrever seu livro, rabisca algumas frases no caderno e continua a cavar junto de Viola.

Nesse texto, todos os elementos dramáticos são desenhos metafóricos que constroem a poesia do espetáculo. A simbologia criada é de uma rica complexidade. Há uma reflexão sobre a própria poesia; a dramaturgia vai além das palavras ou imagens. O tempo transcorre em três dias metafóricos que demonstram o processo da ação em três cenas. O espaço (Chilca) foge de sua estrutura realista e se transforma em uma metáfora também. Naquela terra desértica, frente ao mar, parece ser sentida a solidão, o abandono, o desejo de superar a seca do lugar; mas, o silêncio também é encontrado naquele ambiente, onde a simplicidade permite que cada um encontre-se a si mesmo; fora do agitado barulho urbano, a consciência da própria vivência fica oculta com maior facilidade. Uma paisagem que leva ao reencontro do interior de cada um, sendo motivo de busca, de sedentarismo ou de fuga existencial. As personagens são carregadas de estruturas poético-simbólicas, através de suas próprias ações: Blas e seu caderno com rabiscos poéticos particulares e suas rezas; Dom Nicola com o cachorro e a Lima de seus sonhos; Viola com a firme e objetiva vontade de cavar o buraco que poderá trazer água em Chilca; e, São Lucho como anjo risonho que desfruta da humanidade ao visitá-la. A obra oferece um rico emaranhado de metáforas e símbolos em cada um de seus elementos dramáticos: o tempo, o espaço, a linguagem usada pelas personagens, a própria construção dos caracteres e as ações do drama.

Na peça *Um Director* há uma reflexão sobre o universo criativo no trabalho teatral. No enredo, três postulantes (Aluno 1, Aluno 2, e Aluno 3) se preparam para o teste final de interpretação na prestigiada escola de Teatro do Dr. Hinkfuss. Para isso, terão de preparar uma cena de *A Vida é Sonho* de Pedro Calderón de La Barca sob a condução de um dos professores da escola. No rigoroso processo de ensaios, o excêntrico professor leva aos alunos as mais inusitadas experiências, com o objetivo de aproximá-los da realidade da ação da peça e do universo das personagens. No ensaio final, os alunos exauridos psicologicamente, pelo processo levado até o momento, expulsam-no do teatro e continuam o ensaio sem ele. No desfecho, é vista a apresentação da cena ensaiada e apresentada para a última prova. O estranho professor invade o teatro batendo palmas e fala aos alunos que dos três votos necessários, já podem contar com o dele; depois disso, mostra sua verdadeira identidade.

No texto é possível se voltar a uma proposta mais direcionada ao realismo, porém, com um forte jogo poético de metalinguagem teatral. É aparente um universo real identificável que aos poucos se quebra por situações inusitadas. Percebem-se, assim, elementos do Teatro do Absurdo, com toques do estilo de Harold Pinter. São discutidos o sentido da representação, a vivência de interpretar cenicamente e a maneira de como as relações humanas se revelam no processo de criação.

No monólogo *Os Sacrifícios de uma Mãe*, o autor traz uma comédia onde a personagem em questão, Regina, conta suas experiências como mãe (aparentemente solteira). A personagem vive para o filho mostrando todas as convenções matriarcais da burguesia limenha. Regina, enquanto grávida, esperava por uma filha. Quando percebe que o bebê é um menino, chama-o de Paolo. A partir daí, apresentam-se

diferentes anedotas relacionadas à convivência com o filho. Ela reclama da vida de solteiro do filho de 36 anos que traz para casa amigas com quem faz sexo, sem nunca se fixar com nenhuma (que seja decente, segundo ela) para um casamento. Durante o monólogo, Regina se dirige constantemente ao público, reconhecendo amigos entre as pessoas da platéia, gerando assim um clima de absurdidade “almodovariana”⁷. No final, ela esclarece que a mensagem da peça é a defesa do casamento, dando conselhos específicos aos espectadores de como educar/manipular o filho para tê-lo sob controle. Para concluir, recomenda às mães que eduquem os filhos para que se casem na hora certa. O texto apresenta a ironia metateatral e o particular humor de Mavila.

Sobre a dramaturgia do autor

Uma vez apresentadas as peças que compõem a dramaturgia de José Enrique Mavila, algumas características gerais que orientam no entendimento da linguagem e conteúdos das obras criadas são pertinentes apresentar: ele passa por diferentes formas dramáticas, como dramas realistas (*Caminho de Rosas*, *Três Irmãos*); um drama realista com jogo poético de metalinguagem cênica (*Um Diretor*); um drama puramente poético (*O Sol sob o Mar*) e, a comédia com toques irônicos e metateatrais (*Os Sacrifícios de uma Mãe*). Sempre discute a tensa relação entre a vida cotidiana e a vivência da arte. Sua dramaturgia foi tão variada e inquietante quanto sua atividade como diretor e ator. Dos estilos mencionados, percebe-se que a linguagem realista prima na suas propostas. Porém, esse estilo nunca se repete e varia muito em cada uma de suas obras, seja pela situação dramática escolhida, ou pelas personagens em ação construídas para isso.

As personagens das peças do autor estão empenhadas na transformação e evolução tanto de suas vidas, quanto dos seres que as rodeiam. No entanto elas terão de lutar contra um entorno difícil, complicado e fortemente fechado na sua mesmice. Sofrem a ansiedade daquela necessidade de evolução prestes a murchar em qualquer momento no contexto onde vivem. Personagens como Rosa, Sebastião, Tatiana, Blas ou Viola defendem sua paixão por valorar minimamente sua existência; suas sobrevivências implicam enfrentar a frustração e impotência diante de um contexto que rejeita sua transformação. No entanto não se está diante de grandes heróis ou heroínas em dramas grandiloquentes. São seres simples, com objetivos até corriqueiros, porém, de suma importância para suas vidas. Objetivos que levam com determinação e força, com resultados que geram uma transcendência que possivelmente nem eles mesmos entendem de maneira consciente. Cabe mencionar que cada ambiente social traz um tipo de personagem diferente, uma construção de caracteres com outras especificidades psicossociais próprias. Isso gera um rico panorama de personagens com forte representação cultural.

Talvez não tenha sido premeditado, mas, Mavila, em cada estilo, seja realista ou poético, passa de um ambiente mais regionalista a outro urbano. Existe uma duplicidade particular entre as peças. Mavila se situa em Lima, mas são sempre “Limas” totalmente diferentes. Em *Caminho de Rosas* o autor conduz o leitor a uma Lima do

⁷ Termo relacionado a uma linha estética feminina, entre exagerada e inflamada, seguindo a linha dos filmes do espanhol Pedro Almodóvar.

interior, na periferia da cidade. Nesse universo parece que a narração se localiza num drama regionalista, dando ênfase a uma cultura popular, num contexto de classe média baixa. Já em *Três Irmãos*, o autor traslada a leitura a parte mais urbana da capital, com personagens de classe média alta; de um bairro periférico de Lima ao seu centro urbano.

Nas seguintes peças criadas, Mavila apresenta a mesma duplicidade na utilização do espaço: ou dentro da capital (Lima) ou fora do eixo dela (Chilca). Em *O Sol sob o Mar* aparece uma proposta lírica e altamente metafórica num ambiente regional, incorporando elementos da cultura popular de uma maneira mais simbólica. Inclusive, a peça dialoga com a ideia ingênua (Don Nicola) e real (Viola) com que a cidade de Lima reverbera no interior do departamento. O ambiente dessa vez se afasta muito do movimento central urbano da capital. Chilca se situa no litoral peruano, zona seca e desértica frente ao mar; na proposta metafórica da peça, o lugar é visto como um povoado quase extinto em que seus moradores tem praticamente emigrado ou o abandonado. Em *Um Diretor* retorna-se a uma estrutura dramática dentro do contexto citadino limenho. Dessa vez o contraste é acentuado; passa-se de um povoado no litoral norte de Lima a uma importante escola de Teatro no centro urbano da capital. Assim, percebe-se que o autor traz quatro peças em duas duplas: *Caminho de Rosas* e *Três Irmãos*; *O Sol sob o Mar* e *Um Diretor*. Cada dupla apresenta primeiro uma visão regional (dentro ou fora do eixo urbano de Lima) e uma visão mais urbana. Nesse sentido, além de ampliar a visão cultural do país e da capital, Mavila realmente não se acomoda a uma Lima no seu aspecto meramente urbano de classe média. Ele transpõe, até discute, esse possível estereótipo ou acomodamento estético.

Referências

- ALONSO DE SANTOS, José Luis. **La escritura dramática**. Madrid: Editorial Castalia, 1999.
- BALTA CAMPBELL, Aída. **Historia general del teatro en el Perú**. Lima: Edición de la Universidad de San Martín de Porres (Escuela de Ciencias de la Comunicación), 2001.
- CONSENTINO, Olga; ZUNINO, Pablo. **Teatro del siglo XX: el cansancio de las leyendas**. Buenos Aires: Ediciones Paidós Ibérica, 2001.
- GUTIERREZ, Susi. Camino de Rosas - El cotidiano drama de ellas (y ellos). **Revista Cultural Amauta**, Lima, 18 de setembro de 1986. p. 22.
- JOFFRÉ, Sara. **Teatro hecho en el Perú**. Lima: Editora da Biblioteca nacional del Perú, 2003. (Compilación de críticas)
- MAVILA, José Enrique. **Teatro**. Lima: Edición de la Asociación Cultural Plan 9, 2006.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução ao análise do teatro**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1996.
- _____. **Ler o teatro contemporâneo**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1998.
- SIGUAS MONTOYA, Carlos. Camino de Rosas - o la liberación de la mujer. **Jornal El Peruano**, Lima, 21 de setembro de 1986.