

**Em memória
Reinaldo Maia**



Caderno do Folias nº 11 << 2008 / 2009 >> São Paulo (BR) "Orestéia - o Canto do Bode" Portugal: Porto / Lisboa / Coimbra

O Caderno do Foliás é um projeto do Foliás. As opiniões expressadas nos artigos assinados são de responsabilidade exclusiva de seus autores. Os interessados em se comunicar com o Foliás devem escrever para:

Rua Ana Cintra, 213
Santa Cecília/São Paulo/SP
CEP.: 01201-060
E-mail: folias@terra.com.br
www.galpaodofolias.com

Edição número 11 - 2º Semestre 2008 - 1º semestre de 2009.



Conselho Artístico do Foliás

Emília Viotti
Iná Camargo Costa
J. C. Serroni
Paulo Arantes

2

Gerência do Foliás Carlos Francisco | Dagoberto Feliz | Danilo Grangheia | Nani de Oliveira | Patrícia Barros

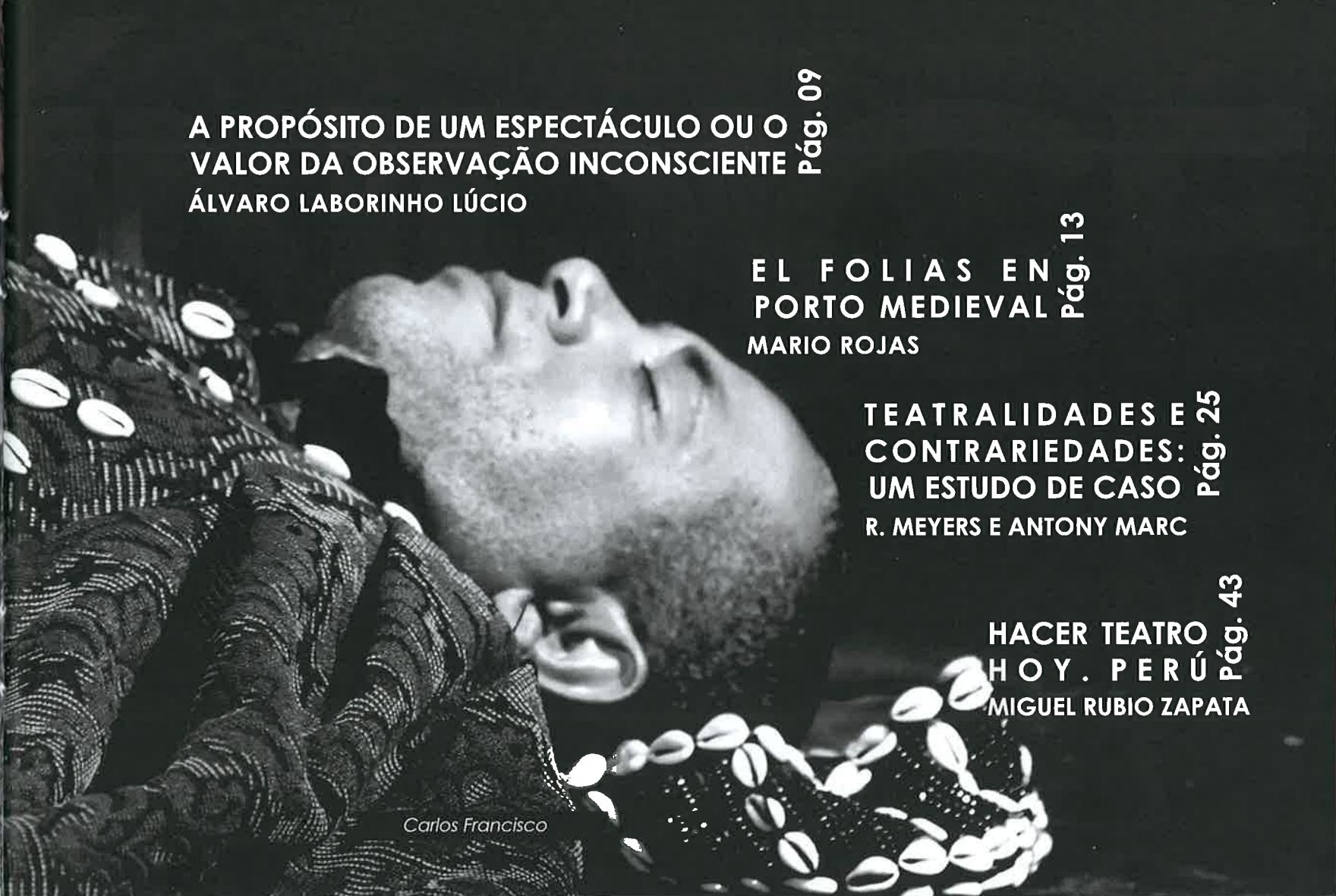
Editores Responsáveis Da Costa e Rodrigues

Design Gráfico Zecã Rodrigues

Produção Foliás

O Galpão do Foliás permanece em atividade devido aos recursos advindos da Lei de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo.

Fotos: Ulisses Cohn



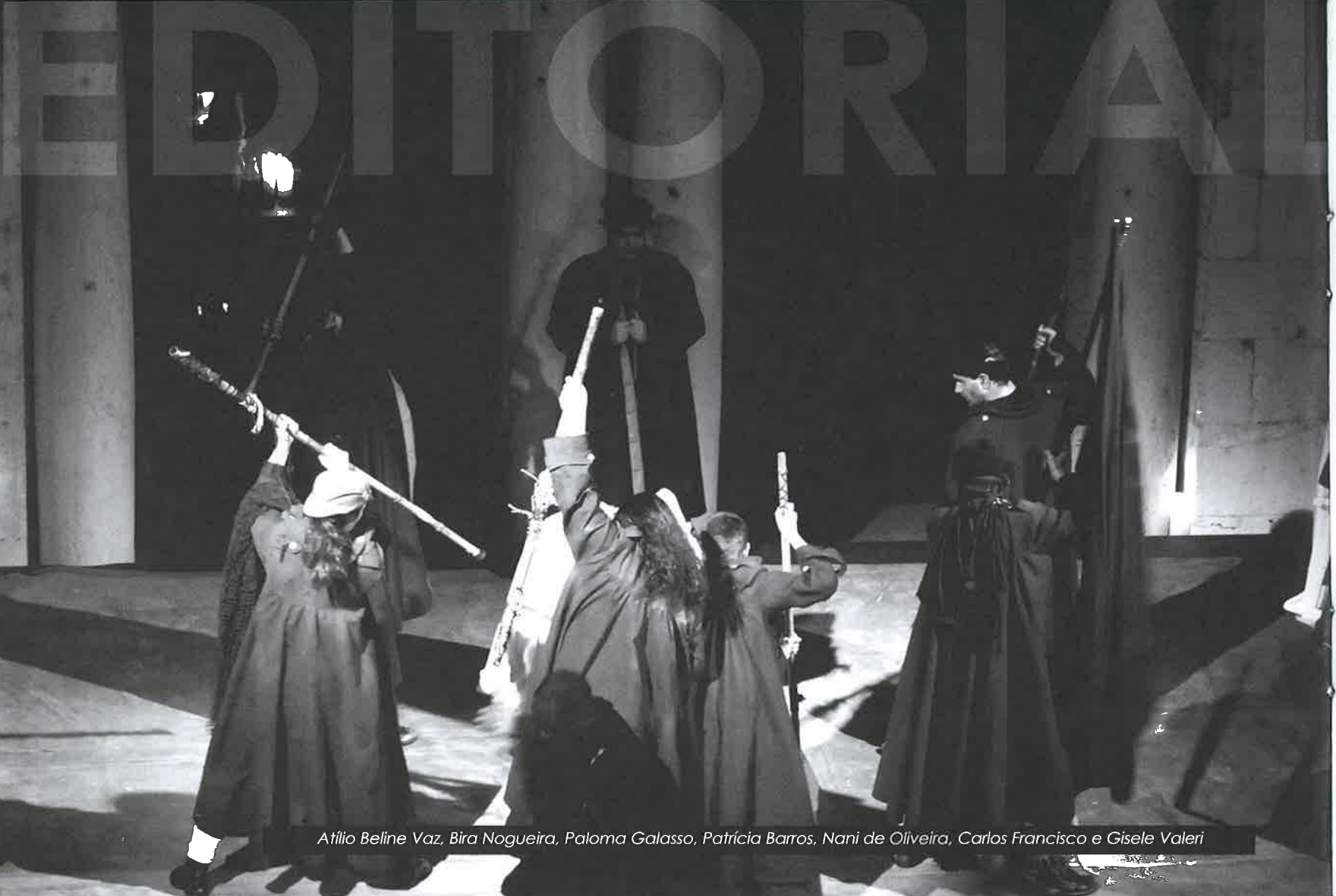
**A PROPÓSITO DE UM ESPECTÁCULO OU O
VALOR DA OBSERVAÇÃO INCONSCIENTE** Pág. 09
ÁLVARO LABORINHO LÚCIO

**EL FOLIAS EN
PORTO MEDIEVAL** Pág. 13
MARIO ROJAS

**TEATRALIDADES E
CONTRARIEDADES:
UM ESTUDO DE CASO** Pág. 25
R. MEYERS E ANTONY MARC

**HACER TEATRO
HOY. PERÚ** Pág. 43
MIGUEL RUBIO ZAPATA

Carlos Francisco



Aflilio Beline Vaz, Bira Nogueira, Paloma Galasso, Patrícia Barros, Nani de Oliveira, Carlos Francisco e Gisele Valeri

O Caderno do Foliás número 11 sai num momento particular do teatro paulistano e brasileiro. Há muitos meses nos diferentes encontros promovidos entre os Grupos de teatro brasileiro, vem se alertando para o difícil momento que se aproximava para os criadores/fazedores de todo o país. Um desses momentos de alerta, que para muitos soou como catastrófico e, por outro lado, como oficialista, foi o encontro presencial anual do movimento Redemoinho em Porto Alegre (dezembro de 2007). Lá se vão dois anos em que foram vislumbradas nuvens carregadas nos "horizonte".

Na ocasião duas vertentes foram apresentadas para se dar prosseguimento às lutas pela "institucionalização" do Teatro no Brasil: o combate a Lei de Incentivo à Cultura – Lei Rouanet e a luta pela instituição do Prêmio Brasileiro de Teatro. E nesse quadrante houve a ruptura do movimento que, com o lançamento do Edital Miriam Muniz com a cláusula de barreira para os grupos vencedores dos editais dos anos 2006 e 2007 e a recusa do Redemoinho em discutir essa arbitrariedade política, fez com que grupos importantes estéticos e eticamente deixassem o movimento.

E o porque do rompimento? Infantilidade dos grupos? Radicalidade desnecessária? Disputa política pelo comando do Movimento?

Naquele momento da vida política nacional já estava colocado que ou o Redemoinho ou qualquer outro movimento político da área de artes cênicas nacional, construía uma aliança política com a sociedade e com áreas do governo que almejassem promover transformação radical nas políticas públicas do Ministério e das Secretarias de Cultura Estaduais e Municipais, ou o teatro entraria em uma profunda recessão criativa e econômica. Uma verdadeira crise de Valor. Primeiro, valor material, isto é, os orçamentos públicos exíguos federal e

de todos os Estados e Municípios que, para compensar a falta de recursos próprios, recorrem, também, a Lei de Incentivo Federal. Segundo, valor imaterial, um teatro que, apático com suas responsabilidades políticas diante da situação do país, dia após dia tem se transformado em um entretenimento alienante e conformista, deixando de dar sua contribuição crítica na discussão da realidade nacional.

Naquela altura do campeonato o que ainda não se sabia é que estava próximo para estourar uma outra crise, essa de impacto global e de caráter econômico, a crise financeira americana que, hoje, atinge todas as nações que ganharam dinheiro especulando com os fundos e commodities financeiras. O que em dezembro de 2007 não se quis discutir e se assumir com uma posição radical – a crítica a Lei Rouanet como única fonte de investimento na área cultural – fenece por falta de recursos das transnacionais que, diante do quadro global de finanças em frangalhos, estão deixando de gastar seu rico dinheirinho com a propaganda institucional através do apoio às criações culturais. E, para entornar o caldo de vez, as posições chamadas de radicais naquele encontro, hoje são bandeiras dos maiores beneficiários de ontem, isto é, a radicalidade de crítica à Lei Rouanet e a atuação do Ministério da Cultura, agora, está nas mãos dos "ditos empresários", antigos maiores beneficiários dessa orgia econômica cultural, isto é, dos conservadores, daqueles que vêem a cultura como mera mercadoria.

Como tem sido a sua prática nos últimos anos, desde a era de Gilberto Gil, o Ministério da Cultura mantém-se ausente das polêmicas ou fomentando a formação de comissões e promovendo seminários e debates que adiem a tomada de posição política cabível e de responsabilidade do órgão gestor da área cultural. Passado seis anos de gestão do Presidente Lula, está se providenciando a "reforma da Lei de Incentivo"

(instrumento criado ainda no governo Sarney e aperfeiçoado no governo Collor e de Fernando Henrique Cardoso) que, agora, está sendo bombardeada por seus antigos defensores – os empresários, que vêem o poço secar nos departamentos de marketing's. Não contente com isso, os órgãos fins, tipo FUNARTE, enfrentam crise provocadas pela substituição de seus dirigentes, caso da saída do Celso Frateschi, que acreditou ser possível realizar uma retificação na Lei Rouanet, e a entrada de Sérgio Mamberti, um Presidente sintonizado com o atual Ministro e com sua estratégia de empurrar os problemas com a barriga. Esse agir tímido, no caso de São Paulo, tem feito com que, conquistas de 20, 30 anos da classe teatral, estejam sendo jogados no esgoto, pelo receio de se enfrentar as contradições inerentes da responsabilidade de administrar a coisa pública.

6

Os criadores/ fazedores de teatro de grupo sem movimentos políticos próprios que possam articular uma ação nacional coletiva, sentindo-se órfãos do poder público que acreditaram ser seu aliado natural com a vitória do Partido dos Trabalhadores com a eleição do Lula, encontra-se em uma encruzilhada que se correr o bicho pega se ficar o bicho come. Diante dessa escolha, não há outra coisa a se fazer do que começar a se esboçar uma reação, mesmo que inicialmente tímida, que traga a discussão a situação de abandono em que se encontra a área cultural, com uma Política Pública que, até o presente momento, beneficiou o Capital, o interesse privado, do que as necessidades públicas da república, para usar um jargão caro a alguns governantes. Não há mais como ignorar a situação de descabro em que vivemos. Situação que atingiu patamares que tem desagradado até antigos aliados da atual gestão, os empresários da cultura de maneira geral das diferentes linguagens artísticas, que diagnosticam a falência do atual modelo, baseado na utilização do incentivo fiscal. E tal como na crise financeira, agora, apelam para o socorro do

aparelho de Estado, tal qual as instituições econômicas e industriais para se safarem da crise mundial econômica.

Para o movimento de teatro de grupos, ou se quiserem, para aqueles que encaram o ofício teatral como tendo uma função social e um papel a cumprir na constituição da cidadania e de uma sociedade justa, é o momento para se patrocinar um grande movimento de discussão e de manifestações que venham colocar a responsabilidade do aparelho de Estado para a distribuição justa do bem simbólico no país. Não é mais possível, como esquizofrênicos, continuar-se ignorando a realidade a nossa volta. Continuar a se montar espetáculos sem ter a quem representar; a correr atrás dos míseros recursos econômicos oferecidos pelos "concursos e editais" que transformam aliados em inimigos; ficar promovendo "oficinas e cursos" para passar-se o tempo dos desempregados e amenizando a "falência" dos oficineiros; sujeitando-se a uma pauta que não diz respeito ao teatro e as questões culturais que importa ao país. É hora de se perguntar: o que se quer e se espera do Teatro e da Cultura brasileira para que possam cumprir com seu papel e função social.

Vale deixar registrado que, no tocante a ação das forças conservadoras, para não nomeá-las de "direita", há uma intensa movimentação nas diferentes áreas culturais e da política, objetivando tomar as rédeas do processo político que se avizinha no ano de 2010. Ignorar essa movimentação ou, mesmo inconscientemente, pactuar com ela, significa aceitar um grande retrocesso na frágil e combatida democracia brasileira, com alto custo para as liberdades individuais e criativas. Pode-se se achar exagerada essa posição, mas como diz o ditado popular: um homem precavido vale mais do que um batalhão desprevenido!

Para nós do "Folias", sem querer ser profetas ou "cassandras" das desgraças nacional, estamos realizando essas reflexões desde o processo de montagem de "Orestéia" de Ésquilo, quando partimos da premissa de nos interrogar se era possível uma "Orestéia" latino-americana, isto é, como ela se daria em nosso continente e com tantas contas ainda a se acertar para que encontre seu caminho na história das nações. Depois de mais de um ano em cartaz no Galpão do Folias, no ano passado fizemos uma "gira" por Portugal começando no Festival do Porto, indo até Lisboa e se apresentando no anexo do Teatro dona Maria I e terminando em Coimbra, através da produção do Grupo Teatrão nosso grupo irmão lusitano. Momento pra se ver o alcance de uma obra do porte da trilogia de Ésquilo e para refletir sobre as semelhanças e diferenças das política públicas para a área cultura dos dois países.

Nesse número do Caderno do Folias dois artigos analisam a nossa "Orestéia – O Canto do Bode". Primeiro o de Mario Rojas, importante estudioso e pesquisador de teatro da América latina e dos Estados Unidos, que tendo assistido a apresentação realizada no Mosteiro do Porto, dentro do festival, faz um longo ensaio sobre o que viu, sentiu e refletiu. Um outro de Alvaro Laborinho Lúcio, importante professor da Universidade de Coimbra que, tendo assistido as apresentações realizadas na cidade, aceitou participar de um debate com integrantes do Folias e professores da Universidade de Coimbra sobre a tragédia Grega e, em particular, sobre a "Orestéia – o canto do bode". De alguma maneira essas duas críticas ou ensaios, como se queira nomear, vem cumprir um papel importante para o grupo, que estamos agora compartilhando com os leitores do Caderno do Folias, que é de refletir sobre seus trabalhos buscando entender os caminhos que está o grupo a percorrer nesse "mundão de deuses".

Dentro da reflexão sobre o significado do teatro e o seu papel no continente latino americano, o Caderno do Folias publica um artigo de Miguel Rubio, do grupo Yayachkani do Peru, que falando sobre grupo, memória e fronteira reflete sobre o fazer teatral em coletivos criativos na América Latina. A publicação do artigo de Miguel Rubio, assim como a gravação das conversas Folianescas com Santiago Garcia e Aristides Vargas, realizadas no ano passado, a participação no seminário "Terra Arrasada" de Dardo Delgado, um dos membros mais antigos do Grupo Galopn do Uruguai no ano passado, é uma tentativa de suprir-se o desconhecimento que temos da realidade do continente que temos. Mesmo sendo um chavão vale a pensa repetir, por se tratar ainda de uma verdade, continuarmos de costas para os nossos "hermanos". E esse desconhecimento é que tem contribuído, direta e indiretamente, para o nosso isolamento dentro do Movimento teatral do continente, como se dele não fizéssemos parte naturalmente.

Por últimos, para se comprovar o momento de crise que vive o Teatro em termos internacional, publicamos um estudo que recebemos e traduzimos da "Theater Assistance Fondation" sobre o estudo de caso do Teatro de um país emergente. Ao se ler o estudo, uma série de analogias, podem ser estabelecidas com o nosso momento atual. E essas semelhanças e diferenças contribuem com o conhecimento de nossas idiossincracias.

Que a leitura desse Caderno do Folias resulte em uma agir crítico que contribua com a transformação das nuvens negras do "horizonte" em novas perspectivas para o Teatro e para a sociedade brasileira!



Danilo Grangheia

A PROPÓSITO DE UM ESPECTÁCULO OU O VALOR DA OBSERVAÇÃO INCONSCIENTE

Como pode alguém aceitar discorrer, sabendo tão pouco, três meses volvidos, sobre um trabalho teatral de grande fôlego e complexidade, olhado apenas uma vez, sem preparação prévia, e numa atitude distanciada de qualquer racionalidade crítica, mais pronta, no caso, para o gozo de um prazer próprio dos cativos da paixão pelo teatro?

Era o que deveria ter perguntado ao Marco António Rodrigues, quando me chamou para escrever um artigo sobre a «ORESTÉIA, O CANTO DO BODE» que, sob a sua direcção ímpar, fora levada à cena, em Coimbra, pelo «FOLIAS». Para, depois, coerentemente, declinar o convite. Era, assim, que devia ter sido!

Mas não foi!

Não resisti a esta tentação de soltar a inconsciência. Assumidamente. Procurando entender que «toda a palavra sobre o teatro é uma porta falsa. Importa, por isso, estar dentro ou fora».

Estas «palavras» são, pois, a minha senha. Uma tentativa de entrada. Apenas porque não quero ficar de fora.

Era uma noite de verão. Boa coisa para os sonhos. De Shakespeare. E dos outros. Boa coisa, portanto, para o Teatro. Sorrisos partilhados, acenos trocados, abraços batidos. Iam chegando todos. Os espectadores. Vinham ao Teatro. Já se haviam cruzado. Outras vezes. Ao longo da História. Traziam consigo retalhos de memórias e percebia-se que vinham ao encontro de outras recordações. É sempre assim, quando se trata de tragédia, sobretudo de tragédia grega.

Uma Mulher (Mulher I), de nariz afilado, isolada no canto, de vestes longas, parecia empurrada pela mão de Atena, «não tive mãe para me pôr no mundo...sou pelo pai sem reservas». Acocoradas no muro, em frente, Outras, talvez três, ou trinta, «furiosas», de preto carregado, olhavam numa promessa de vingança. Dois Cavalheiros, de cartola e rosa ao peito – parecia – discorriam sobre a importância de Ésquilo para o triunfo do debate, da discussão e do conflito «no coração do funcionamento do espírito e da sociedade ateniense». Um Encenador – parecia – segredava para um Jovem Saído Do Conservatório – seria? – «as Euménides é um dos textos que permitem compreender melhor qual é a função fundamental da Justiça».

De mão em mão, a folha do dia ensinava que «com o julgamento de Orestes por um tribunal formado pelos melhores cidadãos, temos constituída a justiça dos fóruns, dos debates entre acusação e defesa, tal qual a conhecemos hoje». Era, afinal, mais ou menos, o que diziam os Cavalheiros. De cartola. Que, todavia, não sabiam – parecia – que outra folha anunciava que «as três peças nos falam por paralelo e analogia, a respeito da constituição do continente latino-americano na contemporaneidade». Nem sabiam que na América Latina é outra a História escrita para as Fúrias e para as Euménides.

Um Clown, já ali Corifeu, circulava, leve, sussurrante, por entre as gentes que vinham chegando. E avisava. Persuasivo «Tem sangue...morre gente...tem gente pelada...dura mais de três horas...» Pronunciava-se um outro «Insulto ao Público»! Aqui, ao menos, ao contrário de Peter Handke, avisava-se antes!

Ninguém desistia, porém. A insistência do Clown tornava-se propositadamente insolente. E a própria insolência fazia alargar os sorrisos. Mesmo quando a insistência se fixava na ameaça de uma duração interminável.

Quando os espectadores se deslocaram em direcção à porta que, no seu experimentado imaginário, haveria de conduzir à plateia, eram já um colectivo. Uma massa. Um coro. Na sua consciência de grupo, já tinham decidido aceitar o sangue, as mortes, a gente pelada, até as três horas. Tinham-se comprometido! De espectadores, haviam passado a actores. Verdadeiros. Cabia-lhes agora representar o ingrato papel de Público. Não o seu. O da peça.

10

Outra prova, porém, os esperava ainda: à entrada, toda de preto, uma triste Mulher (Mulher II), de rosto muito branco, lamentava a ausência da actriz principal. Sem Clitemenestra, não pode haver Agamemnon, nem Coéforas. Todos o sabiam – parecia -. Mas ela insistia. Insolente. Como o Corifeu. Nenhum espectador, Público, recuou, protestou, ou deu sinal de hesitação. Esse era já o seu papel. Pelo contrário, sorriam todos. Sentiam-se na pele da personagem e reagiam como se fossem um só. Aquela, a do canto (Mulher I), apanhada pela ausência de Clitemenestra, deu por falta da mãe. As Outras três, ou trinta, agora serenas, vieram oferecer-lhe colo. Fora Schiller quem o ordenara. Escondido dentro de uma velha caixa de ponto tombada do sótão do «teatro moral», assim lhes havia segredado que fizessem. Ou parecia. E elas, percebendo mal, fizeram, como haviam feito, há muito, as Erinias, transformando-se em Euménides. Os dois Cavalheiros, eruditos – parecia – lembravam Pirandelo, embora, na procura, trocassem

o autor pelo actor. Ou actriz. Tanto faz. O Encenador – parecia-se tanto com Artaud! - aplaudia e abanava o Jovem Saído Do Conservatório, enaltecendo o papel criador da encenação. Prevalecendo-se da ausência da actriz principal, daí retirava argumento para reabrir o debate à volta da essência da arte do teatro, dessa «Obra de Arte Viva». O Público, apercebendo-se, reagiu. Descompôs a figura e descompôs-se. Em espectadores. De novo vários. Diferentes. Agitados. Discutindo. Da algazarra, saíam nomes e exemplos. Graig, Stanislavsky, Grotowsky, Ionesco, «A Amante de Brecht» - parecia - e a Dama das Camélias. Apenas um truque – certamente - para questionar o Verfremdungseffekt.

Mas não deixavam de entrar. Como em qualquer sala de espectáculos. Uma plateia alta, em anfiteatro, com a cena, aberta, ao fundo. Tudo previsível. E, todavia, aqueles eram espectadores comprometidos. Já. Na aceitação do sangue, da morte, da gente pelada, da noite dorida, da falta da protagonista. Já não eram outros, ali. Mas Público. Outra vez. Diante deles, não uma peça, mas a construção de uma peça. Não um texto, mas um tema. Ou um pretexto. Não um produto teatral, mas «apenas» Teatro. O Teatro Todo. Como produção. Como acto.

«Nunca pude pensar a cena e o mundo, um sem o outro», confessava um espectador comprometido, dirigindo-se a Bernard Dort. Pelo menos parecia, pela expressão do rosto. Espantado – parecia também - por lhe dizerem agora o que ele próprio dissera já. Sorria-lhe, eu, outra vez, quando Adamov – parecia - se chegou ao espectador comprometido e disse «pensar o mundo significa criá-lo de novo...o espectador interessado, de Bernard Dort,

figura entre os criadores da representação. Um criador nem intruso, nem submergido por aquilo que a cena lhe mostra».

Quando. De repente. Uma voz. No centro da cena «Eu não quero entrar no coro!» era um figurante quem assim choramingava. Barbudo. Tímido. Inseguro na sua masculinidade. Porém, farto de ser coro.

E logo ali lhe foi distribuído «o papel. Principal». Já havia Clitemenestra! Isto é, não era necessário que houvesse Clitemenestra. Ou, melhor, Clitemenestra era, afinal, importante. Para as deixas – pareceu-me -, o Encenador – claro que era Artaud - rejubilava. Entre os espectadores, quando não eram Público, adivinhavam-se surpresa e perplexidade. Uma Dama bem composta, de guarda roupa cuidado e requintada maquilhagem, postada, como deve ser – parece - na terceira fila, franzia a testa. «Então e Brecht?». Calculo eu que perguntaria. O Corifeu, narrador, crítico, irónico, cruel, saído aparentemente do Berliner, mas reciclado, vinha atirar o público para o fundo, para a distância. E isso tranquilizava-a. Mas a cena atrás dele desenvolvia-se sobre o compromisso já irremediavelmente irrevogável do espectador feito actor. E chamava este à representação. E isso dava-lhe aquele toque franzido na testa. Quando, lá mais para diante, foi chamada a votar, isto é, a julgar, parecia já conciliada com o «mundo» e com a «cena»!

«Com as cenas, com as cenas!», pareceu corrigir o Jovem Saído Do Conservatório, sentado à sua frente. Voltando-se para trás – hoje já pode representar-se de costas – proclamava, excitado, estridente, a descoberta

da pluralidade de cenas. Ali. Diante de todos. Com uns a fazerem teatro e outros a representá-lo. Aqueles percorrendo o Mundo. A História. A Democracia. A América Latina. A Geografia. A Televisão. O Estado. A América Latina. O Cinema. A Rádio. O Poder. A América Latina. Os outros revisitando a Antiguidade. Trazendo-a ao julgamento dos povos. Desafiando-nos a crescer para a tetralogia. Para o julgamento necessário, agora, das Euménides. Para o julgamento do Poder.

Bravo! Gritava Um Crítico - parecia -. Os críticos também aplaudem? Ou só parecia? Não importa. Fora ele quem dissera que «o sentido trágico do teatro é ao mesmo tempo o seu sentido social, sendo essa ambivalência a sua razão de ser», para exclamar, depois, «como a actividade teatral tem a ver com o Poder, e não apenas com o poder político, e como, por outro lado, tem a ver com a situação vivencial de cada um de nós!». Sejamos Público. Ou Espectadores. Acrescento eu. Isto é, todos juntos e cada um.

Para o Jovem Saído Do Conservatório tudo fora uma descoberta. Um deslumbramento. Para mim, também.

Noite dentro – pareceu-me - cruzei-me com ele na rua. Dançava. Sozinho. Como se dançou no «Grand Final». E assobiava. E ria. E cantava. Da Cena para o Mundo.

Tinha ido ao Teatro!



EL FOLIAS

EN BORTO

MEDIEVAL

EL FOLIAS EN PORTO MEDIEVAL

Orestéia – O Canto do Bode del Folias d' Arte de São Paulo y sus vasos comunicantes

Al llegar al claustro del Mosteiro S. Bento Da Vitória de Porto nos recibe un gentil payaso que nos invita, con algunas advertencias, a ver Orestéia. El mismo payaso es quien nos despide al término del espectáculo entonando, con melancólica voz y los tristes acordes de un acordeón "Pierrô Apaixonado" de Noel Rosa: "um grande amor tem sempre um triste fim". Muy acertado final porque este Orestéia del Folias d' Arte de São Paulo es un gran acto de amor: amor por un arte estéticamente trabajado a la perfección, un amor profundo e irrenunciable hacia aquellas utopías que muchos dan por perdidas; un amor hacia un público con quien comparte un arte que se hace ante nuestros ojos, revelándose en su proceso de producción. En las casi cuatro que dura el espectáculo pareciera que el tiempo se oblitera, y nos sentimos tristes a su término, como sucede con un amor que deseamos perdure para siempre. Juan Mayorga en el discurso de inauguración del FITEI 2008, definía el teatro como, "esse pequeno lugar em que uns seres humanos representam diante de outros, com a complicidade destes, ficções através das quais podemos examinar o nosso mundo e imaginar otros mundos, criticar esta vida e sonhar otras formas de viver" (Programa del FITEI, pág. 5). Esta definición es muy apropiada para conceptualizar el trabajo de este grupo paulista.

Una intertextualidad reveladora

Orestéia – O Canto do Bode es un espectáculo de gran hondura y complejidad. Hay una profusión de signos culturales y teatrales que nos refieren a la obra original de Esquilo, adaptada por Reinaldo Maia para sintonizarla con el contexto histórico-político brasileño y latinoamericana en general. Se trata de un texto escénico que no hace las cosas fáciles al espectador. Es desafiante, intenso, multifacético y cargado de sentidos. Como sostienen con razón los teóricos de la recepción, el significado último de todo texto es el que construye en su mente el receptor. Para algunos espectadores, los más familiarizados con las referencias de los signos y códigos de Orestéia, la recepción se acercará a la ideal, a aquella imaginada por sus emisores: el dramaturgo, director, escenógrafo, iluminadores, en fin, todos los que en intervinieron en su proceso de creación. Tengo la certeza de que muchos espectadores de Porto, yo entre ellos, no ataron todos los cabos potenciados entre los significantes escénicos (la materialidad de los sistemas de signos) y sus respectivos significados. Pero la empatía lograda con el público y la gran ovación final, fueron claros indicios de que sí hubo un encuentro emocional e intelectual. Con este Orestéia nos llegaba la fábula de la trilogía de Esquilo (que Maia mantuvo en su esencia), con sus hechos de sangre y sus soberbios dioses omnipotentes, arbitrarios y vengativos. Veámos el modo de cómo la historia helénica se proyectaba al siglo XX de nuestro continente, castigado incesantemente por hechos de sangre y sujeto al dominio de dioses, tanto o más omnipotentes, arbitrarios y vengativos, que

pareciera, conservaran intactos los genes despóticos de sus antepasados griegos. Nos llegaba su metateatralidad auto-referencial y una intertextualidad que reflejaba la diacronía de sus diez años de existencia. Un juego de vasos comunicantes conectaba constantemente el mundo de Esquilo con nuestra historia social, política, cultural y teatral.

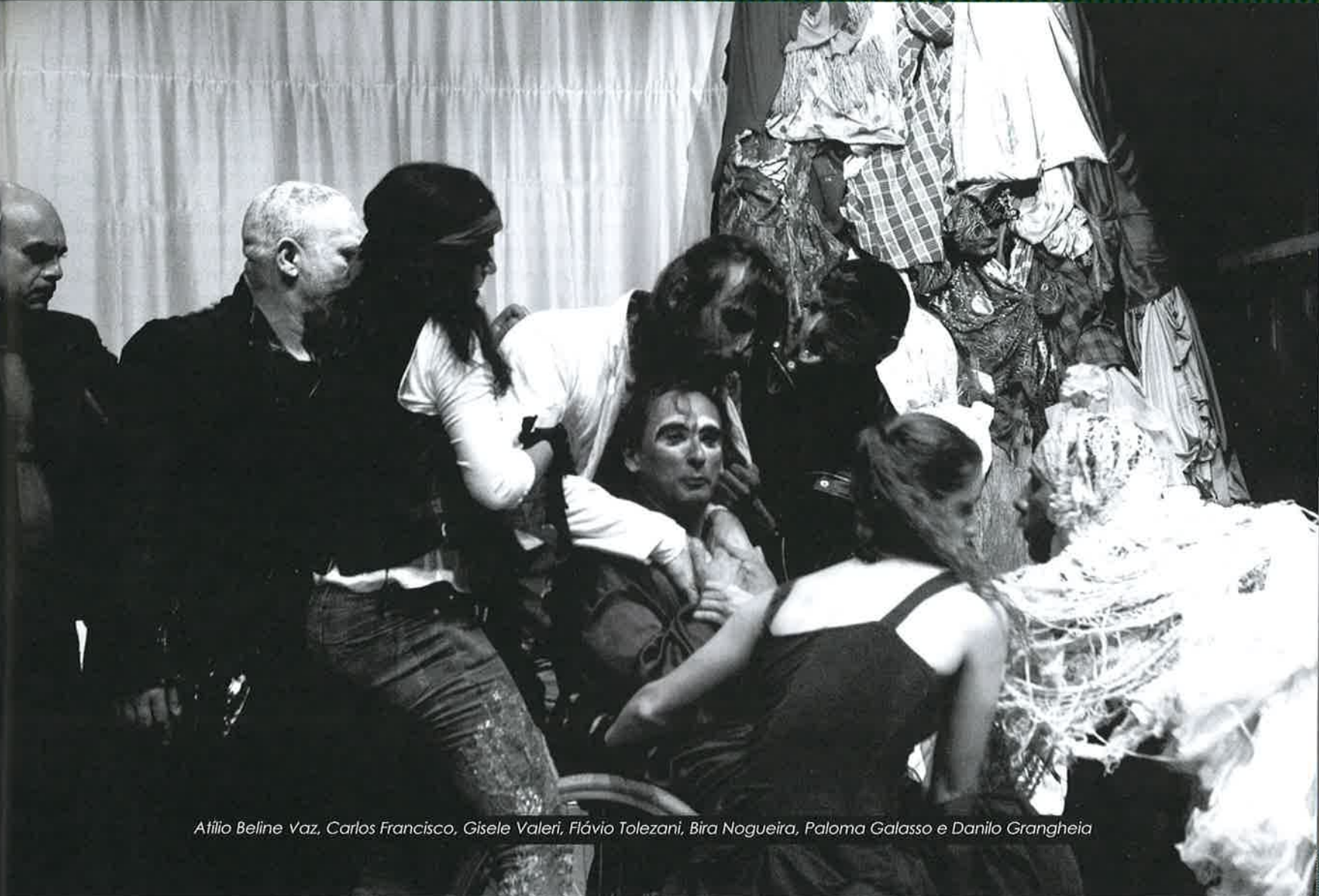
La domesticación y silencio de las FURIAS

En el amplio espacio del claustro se desarrollaba una sucesión de hechos de trágicos. La historia de Agamenón y su cruel y sangrienta participación en la guerra de Troya. Veíamos cómo el héroe épico para cumplir con sus ambiciones bélicas sacrificaba a su hija Ifigenia y cómo, él mismo, en su retorno victorioso, caía en manos de la perversa y artera Clitemnestra, quien junto con su amante Egisto, a su vez, era asesinada por Orestes en complicidad con su hermana Electra. Los hechos de sangre de Esquilo anunciados por el corifeo-payaso a la entrada del claustro se cumplían inexorablemente, pulsionando una tragedia que terminaba con el sometimiento de las Furias despojadas por Atena de su poder ancestral y condenadas al silencio. Pero también nos dábamos cuenta cómo el Folias resemantizaba la historia helénica: el veredicto de Atena no era una superación de la legalidad sobre la ética de la venganza, ni tampoco con ella se anunciaba el comienzo de una democracia en que la justicia de allí en adelante estaría en las manos de representantes de la voluntad popular. Se subvertía así lo que sostienen muchos estudiosos de la cultura occidental al interpretar esta trilogía de Esquilo. Atena libera de culpas a Orestes antes de conocer la decisión de un jurado -que en la puesta del Folias incluía al público.

Atena termina seduciendo a Orestes (la mirada y gestos de Patricia Barros son reveladores) y lo hace en uno de los suyos. La historia helénica se trasvasa con la Latinoamericana. En nuestro continente ha imperado una turbia justicia nacional e internacional en que la "legalidad" suele encubrir los hechos más sangrientos, peores que los de la Guerra de Troya. La nueva tecnología bélica es mucho más efectiva y contundente. El famoso "retaliation" que se aplica en todo el mundo de occidente (en la Orestéia no por azar se hace alusión a las torres gemelas) es una réplica o eco de la (in)justicia ateniense donde había esclavos y las mujeres no tenían derechos ciudadanos. En este espectáculo del Folias ética y estética, arte y política, códigos culturales y sociales, están indisolublemente ligados por sutiles o explícitos vasos comunicantes.

"Eram três carabelas que vieram do além-mar. Estou cantando . . . "E á terra chamou-se América, por ventura ou azar"

La trilogía de Esquilo conecta, pues, acontecimientos sociales, culturales y políticos de "Nuestra América" (como la llamaba Martí, luz intelectual del siglo XIX). Se nos muestra cómo los nativos, los indo-americanos, desde Colón han sufrido constantes vejaciones y crímenes y su ambiente natural ha sido sistemáticamente destruido. El grito del vigía, quien al comienzo del espectáculo ve finalmente la anhelada señal de la caída de Troya, se refiere al suceso griego, pero también es un grito retro-prospectivo que anticipa la sangrienta historia de Latinoamérica. El grito del vigía es un grito al unísono con el de Rodrigo Triana que, desde una de las carabelas de Colón anunciaba también con júbilo y alivio, el descubrimiento del Nuevo Mundo. ►



Atílio Beline Vaz, Carlos Francisco, Gisele Valeri, Flávio Tolezani, Bira Nogueira, Paloma Galasso e Danilo Grangheira

Este grito fue el anuncio del comienzo de la destrucción de nuestro continente pronto fuera denunciada con pasión Bartolomé de las Casas, seguida en la historia por otras voces airadas, como las de Pablo Neruda y Eduardo Galeano y Rigoberto Menchú.

“Mas esse povo, de quem fui escravo, não mais será escravo de ninguém”

Los intertextos que enlazan los dos espacios, el pasado y presente son múltiples. Algunos muy sutiles y localizados. Ahí está la carta-testamento de Getúlio Vargas donde decía: Mas esse povo, de quem fui escravo, não mais será escravo de ninguém, un sueño que aún está por cumplirse pues todavía seguimos sufriendo lo que entonces denunciaba el trágico presidente brasileño, el dominio y expoliación de grupos económicos y financieros internacionales. Con el actual poder omnipotente de los dioses transnacionales, el dominio y la expoliación son más fuertes que entonces. Reconocemos en el texto dramático Orestéia, las palabras combativas del Che Guevara, una de las tantas Furias silenciadas, símbolo de rebeldía y de cambio, que afirmaba Un povo sem ódio não pode triunfar sobre um inimigo brutal. Nos trae a la memoria hechos sangrientos, muertes colectivas, como la de los cientos de estudiantes mexicanos masacrados en 1968 en Tlatelolcol, No se nos escapan referencias a los millares de víctimas da ditadura Argentina, torturadas e assassinadas pelo gerais de plantão em defesa da democracia. Nos evoca el asesinato de Salvador Allende y la tortura e assassinato de millares de brasileiros pelo golpe militar de 1964, alegando a defesa da família, da tradição e da propriedades. Entonces, más que nunca Por toda a América Latina alçou vô a águia sanguinária do Norte.

Somos senhores desta casa, conosco tudo vai entrar en orden

En efecto, Orestéia nos recuerda cómo en los sesenta del siglo XX, la famosa Ley de Seguridad del Estado, impuesta desde el Norte, dio a los militares (con el beneplácito de la iglesia oficial, de las oligarquías nacionales), un poder para castigar y exterminar a las Furias, e imponer la tradición, la familia y el Orden, la característica trilogía del discurso fascista. Estos militares eran espectros de Clitemnestra y Egisto: Somos senhores desta casa, conosco tudo vai entrar en orden. Las Furias de entonces (Tupamaros, Montoneros, Miristas, etc) fueron silenciadas con la muerte, la tortura, exilio o la desaparición. El Vaticano, por su lado, se encargó de silenciar la voz liberadora de teólogos de las comunidades de base, como la de Leonardo Boff. ¿Ubi sunt las actuales Furias? nos preguntamos con Orestéia. ¿Es que los hippies se han convertido sin vuelta en Yuppies? Para todo latinoamericano que sufrió el exilio, todas estas citas son como pequeñas piezas de un calidoscopio que le llevan a recomponer e iluminar zonas que han quedado en la memoria colectiva y sentir el dolor de las llagas que la justicia aun tiene que curar. Muchos asesinos permanecen en la impunidad en tanto que muchas madres (ahora abuelas) que todavía buscan y lloran a sus desaparecidos.

O espectro do liberalismo

Pero también hay citas que se refieren al mundo de ahora, el neoliberal, el "de los ricos más ricos y los pobres más pobres." Dice el Corifeo-payaso: Um espectro ronda a América Latina –o espectro do liberalismo. Todos os poderosos

e velhos deuses unem-se numa santa aliança para confirmalo. El corifeo nos evoca aquí un doble referente. Por un lado, alude a la Santa Alianza con que, en el siglo XIX, los europeos querían reconquistar Latinoamérica que se le había escapado de sus manos y, nuestro Hermano del Norte" (the Big Brother) acudía en ayuda nuestra con su Panamericanismo, que era sólo una estratagema para tener libre acceso a nuestras materias primas y ejercer, con la ayuda de las oligarquías nacionales, el dominio y explotación del suelo latinoamericano. La Santa Alianza, por otro lado, se refiere también al (neo)liberalismo de hoy en que la conquista geográfica ya no es necesaria. El poder del mercado global y velocidad cibernética traspasan libremente las fronteras nacionales debilitando los gobiernos nacionales y haciendo a los pobres más pobres y a los ricos más ricos, usando la mano de obra barata y llenando los mercados nacionales con productos importados. Todo esto con el apoyo de sectores religiosos y, para peor, con el de muchos políticos que elegidos por el pueblo han olvidado sus promesas. Como las Furias han sido domesticados por los grandes dioses de hoy.

A minha terra, ai! A minha gente, ai!

Además de citas como estas, hay otras que también funcionan para nosotros como vasos comunicantes, que nos permiten armar nuevas redes semánticas que conectan la historia central de Esquilo con Brasil, América Latina y el mundo. Algunos de estos textos son propuestos en el texto dramático de Maia y otros por Marco Antonio Rodrigues para adecuarlos a la estética escénica que, presumimos, se fue generando en los ensayos. La tarea del director es precisamente convertir los signos lingüísticos del texto

dramático en los múltiples sistemas de signos que entran en juego en una puesta en escena. Reconocemos textos musicales de Roberto Carlos, Cazuzay Elsa Soares, los Beatles, que recontextualizados agregan nuevos significados a los que tenían originalmente. Textos visuales como filmes, vídeos, cintas sonoras, que expanden o complementan significados -como el vídeo que muestra rostros y escenas de las dictaduras de Brasil y del Cono Sur, figuras siniestras, sinécdoques especulares de Hitler, Clitemnestra y Egisto y tantos otros. Percibimos signos relacionados con un contexto cultural y político particular que nos remiten a la revolucionaria cultura rock y a los acontecimientos que ocurrían en ese momento: el ruido de aviones nos evoca la Guerra de Vietnam y, claro, no podemos evitar asociarlos con la Guerra de Irak, su versión actual. En Orestía leemos igualmente los signos de la post-modernidad, de cómo los medios de comunicación de los poderosos convierten la realidad en simulacro y el simulacro en realidad, se delata el afán sensacionalista que domina la pantalla televisiva, los reality shows y la crueldad con que en ellos se somete al ser humano. Un reportero (Zeca Rodrigues) aparece con la misma vestimenta del Apolo, una metáfora o metonimia del poder de la televisión, un medio controlado por empresarios quienes poseen una omnipotencia, omnisciencia y omnipresencia como los dioses helénicos. Son los actuales modeladores, controladores y rectores de conductas individuales y colectivas que invaden desde las mansiones fastuosas hasta las casas más humildes de las poblaciones llaman marginales pero que están en el corazón mismo de las ciudades. De los programas de televisión que convierten la privacidad en algo público y manipulan y alienan a los receptores, sobre todo a los más humildes. Tal es el caso de TV Globo, y a nivel regional ►



Carlos Francisco

Telemundo y Univisión y en América Latina, canales de televisión que son subvencionados por gobiernos que dicen estar construyendo y modernizando una nueva nación.

Intertextualidad poética de signos escénicos

Este era el segundo espectáculo que veía del Folias d'Arte que veía en el FITEI. El primero fue Otelo en 2006. La intertextualidad interna relacionada con su historia, vestuario, elementos escénicos hizo que los espectadores que han seguido fielmente al grupo durante sus diez años, Orestéa establecieran relaciones y nuevos sentidos que indudablemente se le escaparon al receptor portuense y al mío. Nuestra lectura fue más limitada. Pudimos reconocer por ejemplo, la caja-baúl y parte del vestuario de Otelo y otros detalles que hemos visto en fotos de otros espectáculos del Folias. Roman Jakobson, un estudioso del lenguaje famoso, da una definición de la función poética del lenguaje que bien podríamos extender al lenguaje escénico. El teórico del lenguaje sostiene que en un poema, tanto o más importante es el significado que evocan las palabras individuales a partir de la relación que se establece entre ellas, como sucede con las aliteraciones, los sinónimos, antónimos que se encuentran en distintos versos y estrofas. Con sus vasos comunicantes, Orestéa hace lo mismo. En ella hay significados que sólo pueden inferirse relacionando signos escénicos aparentemente inconexos que relacionan las isotopías en juego y abren nuevos significados metafóricos y simbólicos. No se trata de un teatro mimético que lo entrega todo, de modo explícito y fácil. Ese modo indirecto de decir, de crear significados en que lo connotativo a veces supera lo denotativo, hace que el lector haga su propia lectura del espectáculo, sin

imponerle nada. A veces el descubrimiento de nuevos sentidos pueden aun sobrepasar las expectativas de sus emisores como pudo haber sucedido en mi caso. Todo espectáculo se construye a partir de las vivencias, y capacidad de los espectadores para interpretar los signos escénicos, para atar cabos semánticos y emocionales. Agradezco a Ulises Cohen que me ayudó a descubrir algunas de ellas, de lo cual hablaremos más adelante.

El corifeo-payaso: un multifacético vaso comunicante

Los protagonistas de las tragedias y poemas épicos de la Grecia clásica eran de alta alcurnia: dioses, semidioses y representantes de la alta nobleza que hablaban, gesticulaban y vestían en un estilo también elevado. Los sentimientos y pasiones de los grandes llevaban a la catarsis de los pequeños. Las tragedias eran, en efecto, metafóricos rituales de purificación, que producían un efecto parecido a los baños purificantes (como el baño de Agamenón que paradójicamente lo lleva a su muerte), de los cuales los héroes salían fortalecidos y renacidos. El protagonista central de Orestéa, en cambio, es un personaje de circo, un representante del arte popular (piénsese en los hermano Podestá en la historia del teatro argentino, de su Juan Moreira, para muchos la cuna del teatro nacional de ese país). Con esta obra del Folias, mantiene esa larga tradición teatral que viene de los juglares, de actores de la Commedia dell'Arte, del BARDO (aquel poeta y trovador celta que llevó su arte a la península Ibérica y luego transportado a América y que aun sobrevive en Sylvio Rodríguez, por ejemplo). Además de realizar el papel del Corifeo de la tragedia de Esquilo, este payaso multifacético es un narrador brechtiano y el hilo conductor de la narración. Sus

funciones son múltiples: narra, comenta, aclara, le guiña el ojo al espectador, suaviza los horrores del espectáculo, rompe la ilusión del efecto de realidad, ironiza, establece puentes entre las coordenadas semánticas en juego. Es el vaso comunicante-basamental que orquesta signos, íconos, señales, aparentemente inconexos para cargarlos de especial significado simbólico. En la última parte de la trilogía, asume el papel de una de las Furias, que lucha, cuestiona y pone en duda las promesas de Atena, pero que al final, se rinde junto a sus compañeras deviniendo un(a) Euménide. Dagoberto Feliz, con su arte exquisito, nos regala este personaje tan lleno de matices, que nos deleita, nos hacer reír, nos entristece pero sobre todo reflexionar. La ética de trabajo de grupo fue ejemplar. La dinámica de la escenificación hizo que algunos se destacaran más que otros, como fue el caso, por ejemplo, de Dagoberto Feliz, y de Danilo Grangheia que hace de la siniestra, dominante y embaucadora Clitemnestra un personaje inolvidable.

La escenografía de Orestéia en el Mosteiro S. Bento Da Vitória

No puedo dejar de mencionar la escenografía de Orestéia en el Mosteiro S. Bento Da Vitória pues fue un factor importante en el éxito del Foliás en Porto. Antes había tenido la oportunidad de ver Orestéia en uno de sus últimos ensayos, en su localidad de la Rua Ana Cintra, 213, en mayo de 2007. Lo primero que me llamó la atención fue aspecto de abandono y en deterioro. Entre los elementos escénicos desperdigados, se destacaba una gran pirámide hecha de ropas multicolores. A poco de empezar el espectáculo todo este aparente caos se articularía e iría adquiriendo sentido. Todos los elementos mostraron su funcionalidad como verdaderos actantes (motores propulsores) de

la acción dramática. Ulisses Cohn, un coreógrafo de gran talento y sólida formación profesional, me ayudó a descodificar el complejo sistema escenográfico del espectáculo y del modo de cómo interactuaba con los otros sistemas de signos según la poética teatral y conceptualización de la puesta en escena de Marco Antonio Rodrigues y por la dramaturgia de Reinaldo Maia. Cohen me hizo ver con claridad de qué manera a través de la coreografía cada una de las líneas semánticas, en especial, la auto-referencial y la que pautaba la historia de los diez años de existencia del Foliás. Para lograr ese objetivo, Cohen toma dos conceptos de la historia del arte, el de "arte povera" (introducido por el crítico de arte italiano Germano Celant en 1967) que se refiere al uso artístico de elementos baratos (de ahí lo de pobre), y de "arte trouvé" o "readymade" que toma objetos sin valor artísticos que son resignificados como estéticos. A partir de estos principios de composición, Cohen acude al ático del Foliás para buscar elementos provenientes de otros espectáculos "restos de cenários, caixas, figurinos antigos, aderezos . . . que os atores tinham ao seu alcance para criar as cenas e que à elas incorporavam organicamente nos ensaios". Cohen propone una escenografía hecha de objetos reciclados, como la "a caixa de 'Oteló', o carrinho da 'Babilonia', a escada do próprio Galpão de Foliás, com rodas, a lona velha..." Para la gran pirámide de ropas multicolores, Cohen se inspiró en la escultura de Michelangelo Pistoletto "Venere degli stracci" ("A Vênus dos Trapos") y la convierte en un gran signo productor de múltiples significados, que funcionaba ya como "o de altar de pranto aos mortos da guerra de Tróia, o ... de altar de Atena e de saia de la mesma deusa. Además tenía una función práctica: de allí los actores sacaban el vestuario

para crear sus personajes. Uno de los grandes desafíos que deben enfrentar los grupos que participan en festivales es cómo rediseñar la escenografía de su espectáculo para ajustarla al espacio que reciben. Si el espacio no es el adecuado o la readaptación no es cuidadosa, el éxito que el espectáculo tuvo en su espacio puede convertirse un gran fracaso. La tarea de Cohen no fue fácil. El primer desafío que debió enfrentar fue el tamaño del claustro, tres veces más grande que el galpón del la Rua Ana Cintra y la imponente arquitectura del claustro del Mosteiro. Felizmente, por primera vez en su historia, El FITEI decidió ofrecer talleres destinados a los estudiantes de las escuelas de teatro de Porto, uno de ellos fue dirigido por Cohen, quien dio a su taller un carácter teórico-práctico en que la construcción de la escenográfica de Orestéia fue incorporada como proyecto del taller. Se Construyeron plataformas metálicas de distintos niveles para las escenas de Apolo y Atena en la última parte de la trilogía. El espacio del claustro fue asumido como "um lugar de ocupação, de invasão por un grupo de teatro, através cenários, objetos, a nossa lona no piso". . . Os alunos contribuiram na concepção das estruturas, na distribuição destes restos cenográficos pelo espaço, e na construção de novas estruturas com os mesmos. Todos los cambios y otros se resolvieron con éxito, dando al Orestéia un renovado y saludable rostro. Fue en efecto, uno de los factores decisivos de su éxito en FITEI 31° de Porto.

O sonho de un teatro que age sobre o mundo e a história (Jorge Lauraço Figueira)

En una entrevista publicada recientemente en el libro de Jorge Lauraço Figueira Verás que tudo é verdade a propósito de los diez años de historia del Folias, Dagoberto Feliz reflexiona el sobre la escena de Orestéia sobre la conversión del corifeo

a Furia a Euménide y la relación que este hecho tiene con la situación actual del Folias y del teatro brasileño en general. Se pregunta con cierta angustia qué sucederá al grupo una vez después de Orestéia. Su impresión es que con esta obra hay un cierre de ciclo en la historia del grupo ¿Se convertirá el Folias en furia controlada, en una Euménide? El teatro está expuesto al peligro de los mecanismos fagocitantes la sociedad actual que convierte Furias en Euménides. Esto se aprecia especialmente en las artes musicales, donde vemos cómo el mercado constantemente los absorbe e integra como producto de mercado cayendo en sus redes. Grupos o cantantes que por su inconformismo transgredían costumbres y estilos, pronto se hacen millonarios. La rebeldía que expresan en sus canciones, se convierte así en una burda parodia. Su discurso pierde verosimilitud. Hay grupos que son potencialmente Furias no se atreven a serlo de teatro. Hay otros que lo eran pero se han "eumenizando". No porque se estén haciendo ricos, lo que es muy difícil en las artes teatrales, sino porque se someten (como lo hace Atena con las Furias) por una muchas veces irrisible subvención estatal, que se la merecen sin tener que claudicar. Claro, comprendemos esto: hay que sobrevivir a toda costa. En realidad, la mayor parte del poco dinero que los gobiernos destinan a la cultura, como bien lo sostiene Reinaldo Maia, están destinadas quienes realmente no lo necesitan, entre ellos grupos extranjeros.

¿Podrá el teatro latinoamericano sobreponerse al pesimismo posmodernista y retomar los discursos utópicos edificantes? El corifeu-payaso se angustia ante la situación de la sociedad actual, al decir que sua geração não se julga mais predestinada a refazer o mundo, mas que sua tarefa maior consiste justamente em 'impedir que o mundo se defaça'. Por su parte, Reinaldo Maia, si bien tiene una visión clara de la

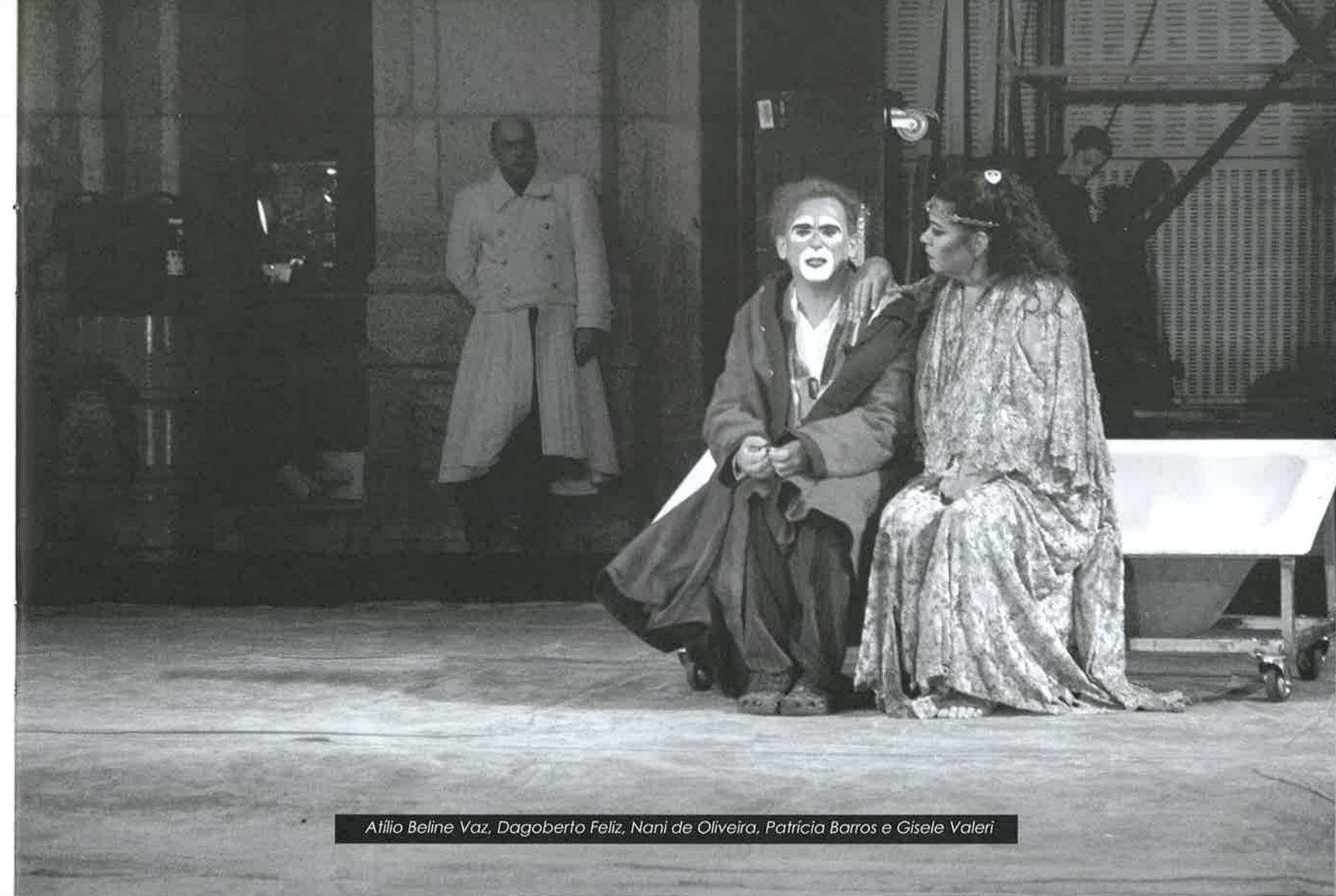
función social del teatro en general y del Foliás en particular, está consciente de sus limitaciones:

Tem alguma importancia o teatro no Brasil? Nenhuma! Não tem para os políticos e não tem para sociedade. A não ser para aquela comunidade mais próxima de você. E para o poder público, também, às vezes, não interessa, porque esse teatro teatro é contestatário. Nós deveríamos ser aderentes ao Governo Lula, e somos críticos. Porque a gente acha que o papel, nosso, é ser crítico, para empurrar ele para a esquerda, porque para direita já tem, não precisa dele.

¿Qué debe hacer ante esta situación el Foliás para continuar siendo um teatro que age sobre o mundo e a história como lo califica Jorge Lauraço Figueira? Marco Antonio Rodrigues intenta algunas respuestas. Parte de una afirmación positiva, fundacional: a imaginação é condição da inteligência, também humana o principalmente. Por isso a arte é a mais afinada das actividades humanas. Mas ela se apóia na angústia, numa necessidade. Criamos a partir das nossas angústias, da tentativa da compreensão de uma questão que nos aflige. El modo de hacer este teatro no debe ser ni, moralista ni catequético. Continúa: Nossa questão é socializar angústias nossas, problematizá-las: si forem legítimas o genuínas haverão de ecoar no mundo de onde nasceram e encontrarão parceiros para se cumtuplicarem.

Según Rodrigues, además de esta constante problematización del oficio de hacer teatro y su proyección en la sociedad, hay que asumir otras funciones que extiendan el teatro del espacio teatral a un escenario mayor: la arena pública para abogar por un arte que no sea alienador ni de mero de entretenimiento, ni con artistas improvisados, que se enfrente

a las autoridades que tienen en sus manos la hegemonía cultural del país. Los profesionales del teatro, además de su misión artística, deben unirse a movimientos sociales, que junto a otros grupos sindicales se conviertan en Furias contestatarias a las políticas sociales y culturales y evitar que este mundo no se deshaga -como decía nuestro payaso- pero también para convertirse en discursos rectores que, como decía Salvador Allende en su último discurso antes de morir "nuevas avenidas" que lleven a una vida mejor. El distinguido profesor Paulo Arantes destaca la importancia y función de los teatro de grupo y, en sus teorizaciones tiene presente como modelo el Foliás. Arantes interpreta en el renacimiento de teatro de grupo (los existentes en São Paulo solo supera el número de todos los de Latinoamérica juntos) "o fato cultural público más significativo hoje em São Paulo. Fala-se em mais de 500 colectivos , por assim dizer, dando combate no front cultural que se abriu con a ofensiva privatizante" (cita de una entrevista que le hace Beth Nespoli). Para Arantes, el teatro de grupo está relacionado orgánicamente al espacio urbano y tomado "conciência artística em protagonismo político" asumimiendo discursos y roles críticos que antes provenía de la academia universitaria, que ahora parece vivir una etapa "eumenizada". Es de esperar que Foliás mantenga la consistencia artística e ideológica que lo ha caracterizado en sus diez años y que, junto a otros grupos aumenten el protagonismo que les reconoce y señala el profesor Arantes y que lo veamos de nuevo en el FITEI de Oporto, llevando su arte y para hacemos reflexionar y reaccionar sobre lo que pasa en nuestra América, para que no se vaya abajo, pero también para encauzarla por nueva avenidas que nos lleven a la recuperación de las utopías.



Atilio Beline Vaz, Dagoberto Feliz, Nani de Oliveira, Patrícia Barros e Gisele Valeri



Bruna Bressani, Gisele Valeri, Afilio Beline Vaz, Nani de Oliveira, Paloma Galasso, Carlos Francisco e Dagoberto Feliz

TEATRALIDADES E CONTRARIEDADES: UM ESTUDO DE CASO¹

"Sem dúvida cada geração julga-se predestinada a refazer o mundo. A minha, no entanto, sabe que não o poderá fazer, mas sua tarefa talvez seja maior: consiste em impedir que o mundo se desfaça."

Albert Camus

"A Tensão na Administração da Crise

Aquilo que 'desaba' por entre as curvas é a capacidade de o capital reproduzir-se socialmente. Mas o que não desaba por si mesmo são as formas de consciência ou "formas de pensamento objetivas" constituídas pelo capital (Marx). Ao se alcançar o limite histórico do capitalismo, surge por isso uma tensão colossal entre a impossibilidade de continuar uma valorização real e uma mentalidade generalizada que interiorizou as condições capitalistas de existência e não quer nem consegue imaginar outra coisa senão viver dentro dessa formas."

Robert Kurz

Com patrocínio da Theater Assistance Fondation, instituição não governamental de caráter transnacional, pesquisadores e estudiosos do teatro saíram a campo para entenderem o que se passava com o Teatro dos países emergentes e/ou desenvolvidos, tardiamente, culturalmente falando. Foram meses e meses de leituras de periódicos, de publicações de órgãos oficiais dos governantes locais, das revistas especializadas, das atas

de movimentos da sociedade civil dos artistas cênicos, de espetáculos assistidos, de conversas e entrevistas para o cotejamento dos diferentes discursos e a prática cênica nacional.

A pesquisa, iniciada antes do agravamento da crise internacional financeira, ainda conseguiu diagnosticar os seus primeiros efeitos na criação teatral. Apesar de que, por ser o Teatro estudado, em sua maioria, fruto do trabalho vocacionado de seus participantes, o que se flagra é, apesar de todo o "caos" provocado pelo estouro das bolhas econômicas nos países centrais, como diagnosticou Roberto Kurz, ainda está muito presente nos praticantes a consciência ou "formas de pensamento objetivas" do Capital. Esse também será um aspecto analisado, no capítulo dedicado a "formas de financiamento" da área teatral.

Essa pesquisa, apesar de alicerçada em dados concretos e estatísticas coletadas junto às criações locais, por se tratar de uma área onde a subjetividade é fundante na sua concretização prática, deixa-se levar por fundamentos cuja racionalidade será encontrada mais na vivência que tiveram os pesquisadores do que nos indicadores estatísticos do país. Ou seja, os pesquisadores e/ou coletores dos dados que dão suporte a esse relato, deixaram fluir a sua vivência dos fatos, quer seja no que diz respeito a seu posicionamento ideológico, quer seja no que diz respeito a seu juízo sobre o objeto analisado.

¹ Estudo financiado por Theater Assistance Fondation

Descritivo do Objeto da Pesquisa

Começaremos por definir o objeto de nossos estudos.

"Teatralidade: conceito formado provavelmente com base na mesma oposição que a literatura/literalidade. A teatralidade seria aquilo que, na representação ou no texto dramático, é especificamente teatral (ou cênico) no sentido que entende, por exemplo, A Artaud, quando constata o recalçamento da teatralidade no palco europeu tradicional."²

"Contrariedade: 1. Oposição. 2. Estorvo, obstáculo. 3. Desgosto, aborrecimento, descontentamento. 4. Contestação jurídica de um libelo. 5. Oposição entre proposições contrárias."³

Definido nosso objeto de estudo e pesquisa podemos passar a apresentar os tópicos relevantes diagnosticado e selecionados pelos pesquisadores de campo e que constituiram o material de análise para esse relato final. Vale alertar os leitores desse estudo que, diferentemente de outros estudos desse quilate, produzido em passado recente, o seu resultado final, esse que ora estão a ler, tem a clara intenção de interferir na realidade concreta. Esse estudo não foi feito para ficar perdido em uma estante de biblioteca universitária, para eventuais consultas de pesquisadores especializados, mas pretende dialogar

² Patrice Davis, Dicionário de Teatro, editora Perspectiva, São Paulo, 1996, Pg. 371 e 372

³ Aurélio Buarque de Holanda, Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa, 2 edição revista e ampliada, editora Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1986.

com aqueles que no dia-a-dia enfrentam as questões que aparecerem durante a sua leitura. Assim sendo, não se enganem, esses estudos não advoga para si o estatuto de instrumento "neutro do conhecimento", muito pelo contrário avoca para si as conseqüências dos seus posicionamentos e direcionamentos. Toda cautela e senso crítico, pois, do leitor é aconselhável, se não quiser se sentir manipulado ao final da leitura.

SITUANDO A PESQUISA

A pesquisa de campo foi realizada em um país de clima subtropical, onde o teatro, não sendo uma manifestação autóctone, mas foi trazido pelos seus civilizadores. Os primeiros a utilizar a representação junto aos nativos, neste terreno árido e bárbaro, foram às ordens religiosas com o sentido de catequizá-los para melhor poder aproveitá-los no trabalho escravo e na implantação das "plantation", finalidade maior da exploração colonial desse novo mundo. Não foi considerado, para esses artistas colonizadores, as formas artísticas e representativas dos nativos. Os interesses desses bravos e corajosos desbravadores eram muito objetivos e diretos: contribuir para a acumulação do capital, fazerem alguma poupança e retornarem, o mais rápido possível, à sua terra natal e para adquirirem títulos nobiliários e iniciarem uma nova vida junto a corte.

Neste sentido o teatro criado, no início, era "proselitista", evangelizador e propagandeador dos benefícios da colonização. É claro que em contato com a mãe natureza, generosa neste mundo subtropical, representado por gentios, quase sempre nus, as peças evangelizadoras acabaram adquirindo um novo sentido,

contrariando, mesmo contra a vontade, os interesses de seus patrocinadores. O fato é que o Teatro, no país em estudo, tem como premissa básica, no seu nascedouro, a doutrinação e a conversão dos seus espectadores para o mundo "civilizado" e iluminista da Europa. O Teatro, desde a sua transplantação para o país, para ter um papel e uma função, surgiu agregado a valores que lhes são estranhos por natureza. Para utilizarmos uma terminologia mais próxima de nossos dias, o estudo adotou termos conhecidos de todos que o praticam em países emergente: teatro promotor de inclusão dos gentios na disciplina necessária para servir ao esquema escravocrata de produção dos colonizadores.

Até meados do Século passado o Teatro subtropical vivia da reprodução do que acontecia nas metrópoles desenvolvidas do mundo ocidental. A criação nacional era relegada a um segundo plano e para muitos sem qualidade, coisa até hoje defendida pelos defensores dos velhos tempos e da "cultura européia". Os espetáculos de grande sucesso eram aqueles oriundos dos grandes centros e assistidos pela seleta elite dos detentores do capital e do poder político. As principais "Casas" localizavam-se nas capitais. Essa tendência inaugural é mantida de alguma maneira, o que faz com que as artes cênicas se resumam, em suas atividades e programações, as grandes cidades, localizadas em suas maioria na área costeira continental. As exceções só confirmam a regra do investimento do Estado e do capital privado.

Em termos populares o teatro subtropical foi sempre dominado pelas comédias, com temas de crítica e/ou ironia a realidade do país, realizadas em formas de "revistas

musicais", com grande aceitação do populacho e com muito descaso das camadas cultas que o consideravam como subproduto e desprovido de valor cultural. Os seus criadores eram mesmo hostilizados, por seus companheiros de ofício, e sentiam-se diminuídos, apesar do sucesso de suas obras perante seus pares e artistas de outras linguagens artísticas. As casas de espetáculos desse tipo de teatro ficam, em sua maioria, junto as regiões boêmias e de meretrício.

A partir dos anos cinqüenta do século passado, com o desenvolvimento industrial do país e o aumento da burguesia nacional, por sua iniciativa privada, deu início a atividade profissional local. No início a idéia do empreendimento era "produzir" no país a diversão e entretenimento que as classes abastadas, para usufruírem, tinham que ir buscar nos grandes centros culturais do mundo. Aproveitando-se de uma crise política mundial, foi "importado" alguns criadores europeus, que trouxeram o que de mais moderno se fazia na europa em termos de espetáculo. Para a profissionalização começaram a formar seus próprios artistas - autores, atores e atrizes - conforme as teoria mais avançadas do teatro mundial. Para isso foram criadas as primeiras escolas de representação, fornecedoras de mão de obra barata para o circuito criativo privado.

Para a grande maioria da população, residente nos grtões mais afastados do país, restava o Circo de Drama que, mambembando continente afora, apresentavam seus melodramas e comédias burlescas com grande sucesso de público. Esse teatro de característica popular, sem muito pudor de parodiar e ironizar os grandes sucessos

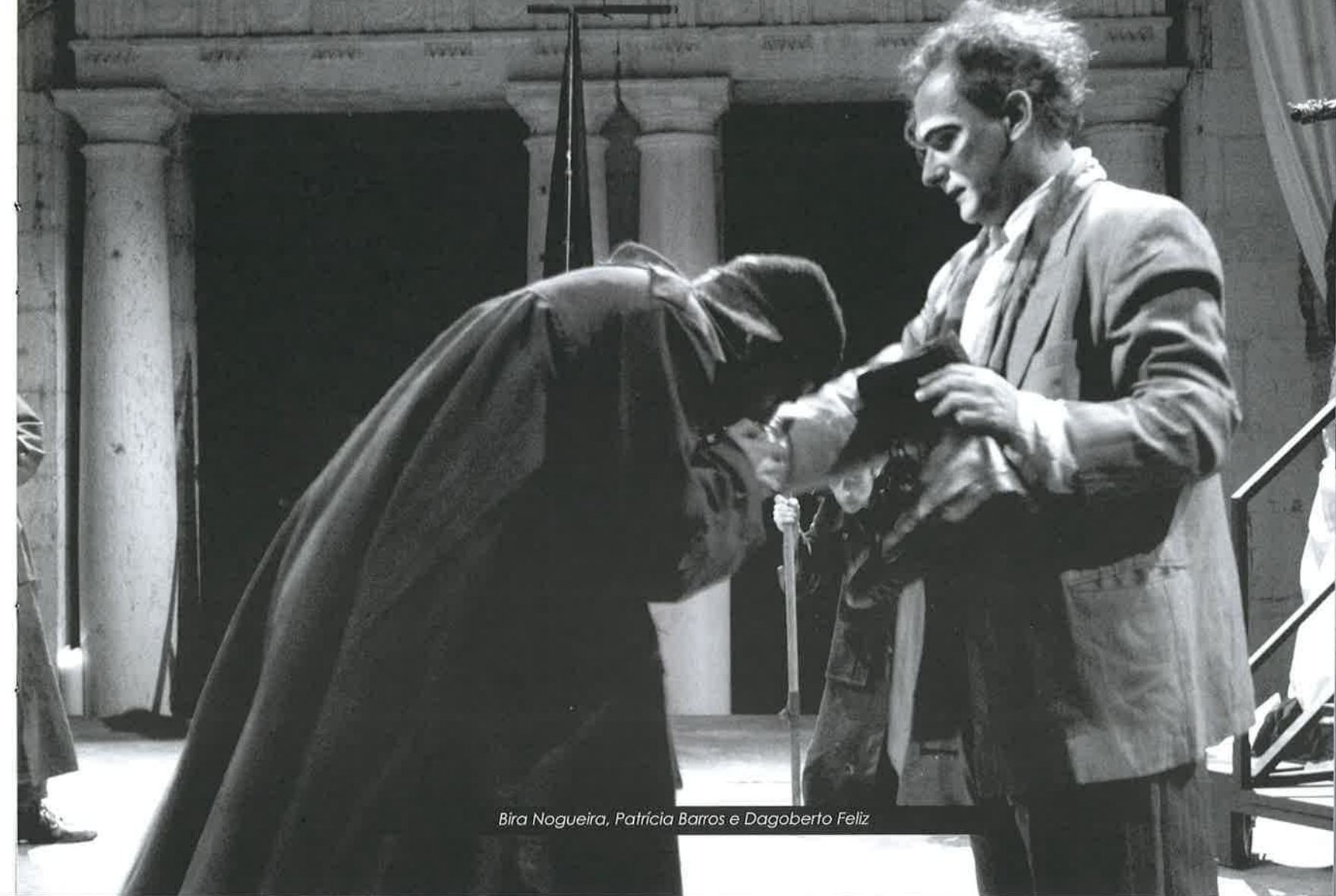
da criação culta foi, durante muitos anos, o responsável pela formação do público. Sendo um meio de diversão acessível economicamente aos trabalhadores assalariados, contribuiu para a disseminação do teatro e a formação de vários agrupamentos amadores. O teatro feito nas cidades localizadas no "interland" do país eram marcado por uma "originalidade e singularidade própria" devido ao seu "desconhecimento" do que era efetivamente o fazer Teatro dentro das normas cultas e dos modismos momentâneos que continuavam chegando ao país, nas grandes capitais, e continuavam alimentando os hábitos e costumes da burguesia local em imitação a seus antigos colonizadores, com o sonho de um dia virem a ser um "europeu culto".

28 O teatro popular, realizado em condições precárias, por não contar com estruturas físicas públicas adequadas, coisa que até hoje se mantém com uma norma, exceção feita as grandes capitais dos pólos econômicos mais desenvolvidos do país, adquiriu uma grande capacidade de "improvisação", qualidade desconhecida e confirmada pelas companhias européias que circulam pelo país.

Todo esse perfil até aqui diagnosticado, nos anos 60 sofreu profundas modificações. Com um regime de centralização política autoritária, as artes cênicas tiveram interrompidas os mais diferentes exercícios criativos que se realizava no país, principalmente os praticados pelos coletivos oriundos das classes menos favorecidas e que recebiam influência das pequenas companhias "mambembes" e do teatro realizado pelo "proletário" europeu que imigrou para o país. Isto é, um teatro sem os "modismos e afetações do teatro culto europeizado" e voltado para a discussão da

realidade nacional. Perseguidos politicamente tiveram que inventar uma "linguagem" que fosse capaz de driblar a censura para que pudessem continuar exercitando seu ofício. Para promover a integração nacional é desenvolvido no país o grande concorrente do teatro e que se transformará na maior referência "popular" do que é o "espetáculo de representação", isto é, a Televisão. Entrando em todos os lares, gratuitamente, em cadeia nacional, contribuiu para a homogeneização do pensamento e da representação cênica, passando a ser, em menos de duas décadas, o grande veículo de diversão das grandes massas assalariadas.

Com o desenvolvimento econômico e tecnológico das Redes Televisivas no país, a televisão passa a ser o "grande irmão" a ditar o que é Cultura e diversão em todo o território nacional, inclusive para as classes burguesas que, diferentemente das gerações que industrializaram o país, diminuíram seus "anseios e ambições culturais" passando a se conformar com o que lhes fosse oferecido pela "telinha amiga". O centro paradigmático de suas ambições culturais mudou-se da Europa Iluminista para a Miami Capitalista. O que poderia ser denominada, no passado, de obra "cultura" passa, na atualidade, a ser aquela que melhor possibilite a seus consumidores mostrar em público o que acumularam em bens materiais. Essa nova visão sobre o mundo teatral e cultural, como um negócio de realização rápida e de lucro certo, fez com que os investimentos em novos equipamentos físicos fossem abandonados por parte do Estado, causando um tremendo depauperamento da rede de equipamentos culturais públicos existentes no país, e um aumento significativo dos investimentos privados, através de Leis de Incentivo, na construção de grandes salas de espetáculos para acolherem suas produções. ►



Bira Nogueira, Patrícia Barros e Dagoberto Feliz

SOBRE OS MODOS DE PRODUÇÃO

Em nossa pesquisa de campo encontramos duas formas de produção existentes no: a empresarial e a de "grupos".

Empresarial

30 Criada a partir da necessidade da classe burguesa ter sua própria diversão, em meados do século passado, tornando-se assim menos dependente das companhias estrangeiras visitantes para ter acesso às criações teatrais universal. Até então o Teatro no país era uma atividade vocacional, praticado pelos filhos das famílias ricas e seus agregados. Com a "profissionalização" do fazer cênico começaram a ser criadas, também, as escolas de formação para atores e atrizes para suprirem a mão de obra necessária para o teatro.

Esse modo de produção cênica, com pouco apoio inicial do aparelho de Estado, no seu início, foi, com o passar dos anos, sendo fortemente subsidiado por verbas distribuídas através de "concursos e/ou editais públicos" objetivando a montagem de seus espetáculos. Os "empresários", com o passar dos anos, descapitalizados e dependentes dos recursos públicos, passaram a ser meros gestores dos recursos auferidos por suas produções junto aos poderes públicos. Isto é, com dinheiro público estabeleceram seus negócios privados de entretenimento.

Essa situação dependente, dos "empresários" dos subsídios do Estado aumentou, progressivamente, com a criação das Leis de Incentivo à Cultura, que passou a ser a sua única fonte de recursos econômicos. O teatro comercial/

empresarial, com o passar dos anos, dependente dos recursos públicos, transformou-se em um "teatro estatal dirigido de modo privado". Ou seja, o Estado paga as produções, que são oferecidas ao público a preços altíssimos. Tendo diminuído o "investimento direto do Estado em cultura", a política cultural do país em estudo passa a ser feita pelos diferentes departamentos de Marketing's das empresas patrocinadoras, que se utilizam das Leis de Incentivo para pagarem menos impostos e para divulgarem suas marcas institucionalmente.

Esse teatro assim produzido, em sua maioria, escolhe para seus investimentos textos que tenham feito grande sucesso nas metrópoles e/ou comédias que contribuam com o entretenimento do público diante das incertezas de seu dia-a-dia, sem outras preocupações. Um teatro "voyeur" sem outra ambição do que ser um passatempo leve para a o lazer e a reposição das forças de trabalho de seu público. Abominam o teatro preocupado com os problemas de seu tempo, tachando-o de datado e panfletário. De alguma maneira, com suas produções, mostram o quanto gostariam de estar exercendo esse ofício em outra sociedade, de preferência, pelos seus fetiches consumistas, na Broadway. Ou seja, é um teatro bovarista por natureza.

Teatro de Grupo

Tendo como inspiração os ideários do início do Século XX na Europa, os grupos teatrais visavam a formulação e a implementação de ações culturais objetivando a formação de público e a promoção das dramaturgias nacionais. Posteriormente, nos anos 60, como país "subdesenvolvido"

e colonizado, é feito visando a libertação nacional e assim, como força política, se contrapõe ao teatro comercial, o "teatrão", com obras que refletem, discutem e retratam a realidade nacional, acreditando contribuir com a conscientização e a revolução política do país.

Nos seus primórdios tinha forte penetração junto as massas estudantis que, também, se acreditavam portadora da missão de transformarem as relações sociais do país e viram nesse teatro os porta-vozes eloqüentes e saudáveis das suas tarefas políticas. Em contraposição ao teatro de entretenimento, coloca em cena personagens das classes desfavorecidas da população com suas preocupações e problemas cotidianos. Contrário ao sistema econômico Capitalista, sua organização interna coletivista contrapunha-se as relações produtivas do Estado e apontavam para uma reorganização da sociedade e da cultura.

Apesar de suas opções políticas serem a favor da tomada do poder pelas massas populares, seus praticante, na sua quase maioria, advinham das classes médias com formação escolar superior. Esse traço social dos seus praticantes tem a ver com a própria realidade sócio-cultural do país, onde a injustiça social mantém no analfabetismo grande porcentagem da população. O que faz com o acesso ao teatro se resume a uma pequena parcela da sociedade, aquela com segundo grau completo e com recurso econômico para pagar o ingresso. Não devemos perder de vista que o país subtropical, em estudo, mantém ainda hoje traços da má distribuição de renda herdada da política de seus antigos colonizadores. Essa injustiça é proporcional a acumulação da posse da terra, oriundas das grandes propriedades da era colonial, e da concentração da renda.

Nos anos 60, com o acenso das discussões políticas e o "sonho" mundial das grandes revoluções políticas e sociais, esse teatro, mantendo as características sociais daqueles que o praticavam, adentrou ainda mais nas discussões e organizações políticas que queriam as mudanças e transformações políticas. Dentro dessa visão política iniciou-se a ação de levar o Teatro às camadas mais amplas da população de uma maneira mais sistemática e, com isso, modificaram-se ainda mais os repertórios desses grupos, retomando sua tendência original de "catequização" do gentio. Nesse período o fazer cênico passou a ser praticado por comunidades excluídas da população, tendo ensejado um grande movimento de Teatro amador, como é denominado localmente o teatro feito por vocacionados.

Todos esse impulso de popularização e democratização do acesso e de criação foi interrompido com o rompimento do contrato social democrático existente substituído que foi pelas formas autoritárias de um governo antipopular. O Teatro, como uma manifestação de penetração fácil junto as grandes massas, quer seja pela sua mobilidade, quer seja pelos poucos recursos econômicos exigidos para a sua fatura, sofreu grande perseguição e censura. Perseguido politicamente, com poucos recursos econômicos para a sua manutenção, muitos dos seus "profissionais", para garantirem sua sobrevivência econômica, foi trabalhar nas emissoras de Televisão que, patrocinadas pelo governo, se instalavam no país como grande instrumento de alienação e construção da ideologia necessária para a construção do pensamento único em todo o território. ►



Zeca Rodrigues e Flávio Tolezani

Passaram-se longos anos até que "nova aurora" fosse vislumbrada no horizonte desse país. Mais de duas décadas de regime autoritário produziram um grande estrago no trabalho dos grupos teatrais, fazendo com que muitos deles deixassem de existir, apesar de toda a sua história. Essa derrota, por outro lado, trouxe consigo, não por um efeito mecânico e causal, mas pela ausência de um dos seus agentes mais incentivadores e promotores, o fim do movimento amador. Ou seja, as comunidades dos trabalhadores das grandes fábricas, localizadas nas periferias das cidades ou as populações das pequenas cidades do interior voltaram a ficar sem possibilidade de terem contato com o Teatro. Essa ausência fez com que os avanços conquistados na "época do ascenso do movimento amador" retrocedesse e voltasse a estaca zero. O Teatro no período "medievalista", como foi denominado o período autoritário, com raríssimas exceções, voltou a ser uma diversão restrita às classes sociais com um poder aquisitivo para poder freqüentá-lo.

Durante todo o período obscurantista as escolas de teatro não deixaram de funcionar. Passou a ser o objetivo dos seus alunos, até por verem que seus antigos parâmetros artísticos encontravam-se nas grandes redes televisivas, formarem-se para fazerem parte do "casting" das grandes emissoras. A "ideologia" do teatro de grupo deixou de fazer parte de seus horizontes, até porque nas escolas a formação era voltada para o aluno encarar a profissão com olhos "profissionais", isto é, dentro da melhor ideologia dos países onde existe, de fato, um mercado cultural e uma indústria cultural. Um grande contingente de "profissionais" anualmente era e é posto no "mercado de trabalho" que, na realidade, não existe. Vale abrir uma ressalta para

as "ilhas resistentes", escolas que indo na contramão da história, no período "medievalista" continuaram e continuam a ver e a ensinar o teatro como tendo uma função e responsabilidade social, contrapondo-se a noção de "mercadoria".

O que era, até os anos 60, 70, uma "coisa de gente desocupada e de índole duvidosa", com o advento das grandes redes televisivas e sua penetração nas grandes massas como o grande divertimento nacional, com o desemprego e o "sumiço" do trabalho, mesmo para aqueles com título universitário, passou a ser a carreira artística incentivada pela família. Assim, um maior contingente de indivíduos oriundos da classe média, com possibilidades econômicas de enfrentar as dificuldades de um mercado de trabalho inexistente, tomou conta do cenário. Esse contingente social trouxe para o teatro a idéia, fomentada pela ideologia dos tempos autoritários, de que a "arte" é para entreter o Homem e não para promover o conhecimento. Alimentadas pelos movimentos internacionais de teatro, num período de refluxo ideológico, com o fim dos países socialistas e a tão proclamada vitória do Capitalismo e o fim da história, as artes cênicas passam a ser uma maneira de se ganhar a vida e/ou o exercício abstrato da expressão criativa individual. Em outras palavras, a "forma" passou a ocupar o centro das criações em detrimento do "conteúdo".

Diante da grande desilusão política com as formas revolucionárias, remanescentes do século XIX, diante dos grandes avanços tecnológicos do final do século XX, o que massificou os meios de reprodução técnica da arte colocando-os a disposição dos interessados, sem

perspectivas "utópicas" que substituíssem a falência do socialismo de Estado, a manifestação artística passa a ser a criação de formas que expresse o vazio e falta de perspectiva de futuro. Com o aumento do intercâmbio de informação do país com o mundo, por conta da abertura política, do fim da censura e das facilidades de comunicação (caso da Internet), a "colônia", enfim, pode andar par e passo com o que se faz na metrópole. E para que isso se tornasse realidade, na ausência de um mercado cultural e de empresários que bancassem uma "vanguarda", já que sequer bancavam um teatro comercial rentável desde os anos 40 do século XX, esses jovens, agora com terceiro grau completo, inclusive, em artes cênicas, começam a se juntar em "grupos" para viabilizar seus projetos artístico.

34

Essa realidade "alienada e tediosa" do teatro subtropical, em estudo, tem uma "mexida" quando alguns criadores e grupos locais resolvem se reunir para pensar o próprio ofício e entender um pouco mais suas relações com o meio onde atuam e o aparelho de Estado. Esse movimento, que teve o objetivo de refletir a realidade do teatro local a partir de suas criações, no princípio, tem um caráter restrito aos grupos fundadores. Esse dar um tempo para o "pensamento" sobre o ofício, causou um mal estar nos outros criadores/fazedores. Afinal, não era comum no país refletir sobre a prática de cada grupo e/ou coletivo criativo. O exercício da crítica e da auto-crítica, com o Movimento, veio substituir o sentimento de comisseração existente entre os pares artísticos, herança dos tempos coloniais e do "teatro catequético" para o país transplantado pelos colonizadores.

A partir desse movimento restrito, a princípio, e massivo depois dos primeiros comunicados públicos, aprovou-se a primeira Lei de fomento as artes cênicas, em o teatro deixa de ser encarado como um evento ocasional, para se privilegiar a continuidade e a excelência dos grupos e/ou companhias. Com isso o panorama cênico sofre uma profunda transformação e, talvez, a principal delas a constituição de Coletivos Criativos com possibilidade de desenvolverem um trabalho contínuo e sistemático, e a instalação de sedes, assim como, a constituição de um repertório. O Teatro subtropical começa, nos anos 90 do século passado, a cumprir a pauta cumprida pelo teatro desenvolvido Europeu no Século XIX. Uma política pública como nunca dantes havia existido para a área cultural e, em particular, para o teatro que vivia dos "editais eventuais de montagem", uma espécie de esmola, que não possibilitava a mínima organização e planejamento da vida de um grupo e o tornava um mero produtor ocasional de eventos.

Mas todo remédio, como nos assegura a alquimia, pode transformar-se em veneno se os protagonistas de sua "manipulação" se acomodam nas conquistas das primeiras doses. E foi isso que se passou com a Lei do Teatro. Com o passar dos anos, tendo se resumido a única conquista dos criadores/fazedores cênicos, com o aumento do número dos grupos e/ou companhias, o que era para ser uma ação de continuidade e estabilização dos coletivos, transformou-se em guerra entre "aliados". Por outro lado, para alguns coletivos, sentindo-se seguros, apesar dos recursos econômicos da lei serem poucos, passaram a praticar um "teatro" acomodado, voltado para atender a "pauta e interesses" dos gestores da Lei. E com isso, a

criatividade dos primeiros anos da Lei, transformou-se em estagnação e repetição de fórmulas. O próprio movimento que possibilitou a reflexão sobre a realidade do teatro local findou-se, morto pelo desinteresse dos seus participantes que acreditaram não ter mais o que discutir e reivindicar. Com a sanção pública da Lei de Teatro acreditaram estar vivendo o futuro.

Algumas Observações Sobre o Momento Atual

Nos últimos anos, diante dos descabimentos da existência de Políticas Públicas discricionárias e fascistas para a área cultural e o para o teatro, os recursos resumem-se as verbas das Leis de Incentivo, que são geridas nos departamentos de marketing's das transnacionais. Com o esvaziamento progressivo dos orçamentos públicos, começou-se a esboçar a formação de uma organização política nacional do teatro que pudesse ser um instrumento de luta e de conscientização dos criadores/fazedores para se retomar o debate sobre a responsabilidade do Estado com relação a questão cultural e com isso envolver a sociedade e a população.

No seu início o novo movimento agregou os grupos e/ou companhias com sede. Uma forma de se estabelecer alguns interesses em comum numa diversidade tão grande de praticantes do teatro. Esse corte objetivou, mais do que tudo, agregar coletivos que tivessem alguma coisa em comum para se poder estabelecer uma pauta de conversações. Ou seja, todos os grupos possuíam sede, tinham um trabalho continuado e uma corpo artístico estável. Isso não quer dizer que a realidade administrativa e econômica dos participantes fossem iguais. Mas a partir

do que os unia, poderia se delimitar quais passos dar para ampliar conquistas e "institucionalizar" o teatro junto a população como um direito elementar.

No país em telos, são poucos os grupos teatrais que vivem exclusiva e diretamente do teatro. Não existindo como instituição, nem fazendo parte do cotidiano dos seus habitantes, a sua sobrevivência se dá graças ao "voluntarismo" de grande parte dos seus praticantes. Podemos dizer que, em sua grande maioria, o Teatro é realizado por vocacionados. Para poder se fazer teatro é necessário que se tenha uma outra forma de garantir a sobrevivência material. Essa forma pode ser dar aulas sobre o teatro, ter um emprego público ou mesmo de trabalhar na indústria cultural, tudo para bancar economicamente o trabalho eminentemente teatral.

É claro que para aqueles que tem o teatro já como instituição consagrada em seus países de origem fica difícil entender essa forma de estruturação do fazer cênico. No entanto, com raras exceções, essa tem sido a maneira encontrada, pela grande maioria de praticantes das artes cênicas, para poder livremente exercer seu ofício. Essa situação anômala, já que muitos insistem em dizer que há um profissional de artes cênicas no país, é agravada por Políticas Públicas que incentiva a forma hegemônica e autoritária da única fonte de financiamento existente no país para as artes, que são as Leis de Incentivo à Cultura, que são direcionadas conforme os interesses dos departamentos de marketing das empresas transnacionais.

Quando da criação do movimento nacional dois foram os pontos a unir os seus fundadores: todos terem um espaço

para realizar o seu trabalho e assim poderem intercambiar entre si ações; e o fato da não existência de Políticas Públicas para esses trabalhos e o desinteresse das grandes empresas nacionais por financiar esse tipo de trabalho que não lhes dão um retorno rápido para suas marcas.

No que diz respeito as Políticas Públicas os participantes logo formaram um consenso sobre o que fazer. Sendo o Estado a parte fraca do Liberalismo Global existente no mundo, atacá-lo não traz muitas conseqüências, mas encarar as distorções e injustiças propiciadas pelo modo de produção econômica, isto é, pelo liberalismo econômico, o que significa ter uma visão crítica sobre o papel das grandes transnacionais no país e as suas diferentes políticas de apoio as artes, já é uma "coisa" que muitos não admitem tocar. Ou seja, no país subtropical há muitos anos a grande fonte de recursos econômicos para a área cultural são aqueles dados grandes empresas transnacionais e estatais. Esses recursos privados, que no fundo são dinheiro público, porque são fruto de tributos não pagos, são carreados para áreas do fazer artístico que privilegiam uma "visão do mundo" que corresponde à visão de mundo dos patrocinadores. Isto é, a burguesia nacional financiando seu entretenimento com recursos públicos. Política concentracionista e excludente dos "bens simbólicos".

São poucos os "merecedores" desses aportes privados. No entanto, a grande maioria que fica de fora desse "banquete de Babeté" não faz crítica porque, em última estância, sonham em um dia serem merecedores desses patrocínios e tudo fazem para merecerem esse "olhar generoso e viabilizador de seus trabalhos". Essa questão

transformou-se num divisor de água político dos que fazem teatro no país subtropical em estudo. Pode-se dizer que a Política Pública de Cultura tem se resumido aos interesses Privados das grandes transnacionais e das Estatais realizados com recursos Públicos, isto é, de toda a população. Paradoxalmente, apesar dos recursos escassos e raros dos orçamentos públicos dos órgãos responsáveis pela área cultural, nunca se teve tanto dinheiro para a Cultura como nos últimos anos, conforme estatística públicas locais. Dinheiro que tem sido canalizado para aquelas criações culturais que visam a atender a demanda "daqueles que já tudo tem", isto é, assim como há no país uma concentração da Renda, há, também, uma concentração do "bem simbólico".

A crise, como diagnosticada em nossas pesquisas de campo, é. Acima de tudo, uma crise de Valor. Aqui Valor se refere tanto a questão material do fazer cênico, isto é, o quanto é destinado nos orçamentos públicos e/ou é pago para os trabalhos teatrais (o seu Valor comercial) pela diferentes instituições existentes; como no sentido imaterial, isto é, qual o Valor que tem a Questão Cultural e o teatro para o aparelho de Estado e para os próprios criadores/fazedores. Isto é, como dito acima, sendo hoje o fazer teatral quase na sua totalidade uma atividade Vocacional, sem remuneração que permita aos criadores viver exclusivamente dele, o estabelecimento de um Valor (um quantum), para remunerar a criação, nada tem a ver com a "força de trabalho" empregada para a sua consecução. Como ademais em outros setores econômicos do país. A remuneração do "trabalho" tem mais a ver com as "relações extra ofício" que se estabelece entre o contratante e os contratados, do que com qualquer ►



Danilo Grangheia

noção de "mérito" e trabalho. Por outro lado, o Teatro, não sendo uma instituição e não sendo reconhecido pela maioria da população, ocupando um papel marginal dentro do panorama sócio-político nacional, os seus praticantes, também, pouco valoram o próprio ofício e, em muitos casos, o usam apenas para chegarem a televisão, entretenimento popular e reconhecido e glorificado pela maioria da população. Há como uma aceitação de que não é dado, aos indivíduos do país subtropical, criarem um teatro significativo que possa se contrapor ao teatro vindo de fora.

Quando realizávamos o nosso estudo de caso, estourou uma crise no âmbito do Teatro, que serve para mostrar a contradição que vive nesse momento os seus realizadores. Foi lançado um edital público de produção que tinha como um dos seus itens a proibição de que grupos e/ou companhias que tivessem sido premiados em anos anteriores participassem. Grupos e companhias com continuidade de trabalho, com elencos estáveis, com sedes próprias, que sobrevivem basicamente de editais públicos, estavam proibidos de concorrerem. Um cerceamento que chegou a lembrar os piores momentos da vida política do país subtropical.

Não se deve esquecer que, até recentemente no país subtropical, imperou um regime político onde a arbitrariedade e a censura foram fatores decisivos para o estabelecimento do que podia, era ou não cultura. Qual foi a reação dos criadores/fazedores de teatro? Aqui se nota a divisão política impeditiva de uma "institucionalização" do teatro subtropical. Uma parte dos grupos e companhias permaneceram indiferentes a proibição, como se ela

fosse uma coisa natural, como que a dizer: tudo bem há que se dar uma oportunidade àqueles que não ganharam ainda, abrir espaço para os grupos mais jovens. Ninguém chegou a cogitar que, talvez, a iniciação e oportunidade para os grupos jovens, tem a ver com a criação de políticas próprias e com o aumento do orçamento público na proporção do aumento da demanda nacional. Para aqueles que estão na área cultural ou por desocupação ou por acreditar ser uma forma de se deixar de ser um anônimo assalariado, isto é, que enxergam o teatro como uma maneira de se destacarem da massa e sobreviverem economicamente, pura e simplesmente, a proibição se traduziu na oportunidade de serem contemplados e poderem sobreviver, economicamente, alguns meses.

Aqueles que deveriam ser aliados, para lutar por políticas públicas que ampliem os recursos orçamentários para atender as necessidades da área cultural e obrigar o Estado cumprir com suas atribuições, transforma-se em inimigos. O aparelho de Estado e os políticos que ocupam os seus altos postos, permanecem, assim, sem nenhuma responsabilidade pelo descaso político com a questão cultural. Não sendo responsabilizados, não conseguindo "politizar" a discussão, os contribuintes permanecem a parte, sem entender o que se passa e sem reconhecer a cultura como um direito elementar, que o Estado tem obrigação de prover.

Pequena Síntese Do Estudo De Campo

Como síntese desse estudo de caso a Theater Assistance Fondation diagnostica a seguinte situação do teatro do país subtropical em desenvolvimento:

. Tendo sido trazido pelos colonizadores como instrumento de catequização e domesticação do nativo, a manifestação cênica nacional ficou marcada por essa herança até os dias atuais;

. Colônia importante no projeto mercantilista de consolidação da acumulação primitiva do Capital, servindo-se da mão de obra escrava para a consecução de sua mais-valia, nunca a questão Cultural chegou a ser uma questão de Estado, que para ter algum Valor sempre teve necessidade de agregar em sua atuação alguma outra finalidade que não as suas (cultura inclusiva, economia da cultura, etc. e tal);

. Devido ao regime de produção escravocrata, criou-se no país uma polarização classista que de um lado se encontrava os Senhores e do outro os Escravos. O Homem branco livre, que não era Latifundiário, constituem a classe burocrática na colônia e, na atualidade, para fugir do trabalho assalariado vergonhoso, se dedica ao cultivo das artes. Essa origem marca definitivamente o entendimento do fazer artístico nacional;

. Num país onde a escravatura foi a forma principal de produção há que se entender que o Valor Trabalho nunca teve um sentido de "dignificação". Ao contrário, trabalhar, com o sentido produtivo, sempre foi algo pejorativo destinado às classes subalternas. A dedicação à Cultura, neste sentido, é a dedicação ao fazer ornamental sem muita finalidade social, que serve de distinção ao que a prática da massa ignara que realiza o trabalho braçal. Com raras exceções, esse tem sido o objetivo que leva os indivíduos a se dedicar ao Trabalho Intelectual no país e, em especial, ao Trabalho Artístico;

. "As condições objetivas (da colonização) desfavoreciam, assim, a atividade cultural, relegada a plano secundário. A classe dominante não necessitava dela, e a classe dominada não a podia sustentar. Daí a vigência nesta fase inicial, de uma "disciplina escolástica, verbalista e dogmática", que resume o trabalho da inteligência à subalternidade daquilo que se destina apenas a "preencher os ócios dos desocupados", própria do homem "desinteressado das idéias e tão facilmente impressionável e sujeito ao encanto da forma, ao aparato da linguagem e às pompas da erudição".⁴

.Esse entendimento da Questão Cultural, com a urbanização e industrialização do país e o seu desenvolvimento capitalista, com o surgimento da burguesia nacional, classe média e do proletariado, esse tendo participação importante dos imigrantes europeus, possibilita um novo olhar ao fazer cultural e, em particular, ao teatro. A modernização da cultura corresponde a modernização das relações produtivas, a industrialização e a urbanização crescente. Modernização que foi interrompida por processos políticos autoritários, que possibilitaram um rápido crescimento econômico, mas que para isso necessitaram de um "consenso" nacional, impossível de se ter em uma sociedade onde as contradições de seu desenvolvimento fossem abertamente discutidos. Assim, papel preponderante desempenhou a censura no desenvolvimento das artes no século passado no país subtropical;

⁴ Nelson Werneck Sodré: Introdução à revolução brasileira, 3 edição, 1967, págs. 121-122. Nota do tradutor. Nelson Werneck Sodré é um pensador brasileiro mas que pr pensar a cultura no Brasil, país também colonizado, em muito nos auxiliou no nosso estudo de caso.

. Uma estrutura social como a existente no país, onde realizamos nosso estudo de caso, a classe média, em que estão inseridos os intelectuais em seu maior número, dependem da classe dominante para o exercício de seus "dotes". Como sociedade que no seu sistema produtivo teve a experiência do trabalho escravo, onde o ócio era que enobrecia e constituía inconfundível traço de classe superior, o trabalho intelectual, diferentemente do trabalho braçal, para ser compatível com os padrões exigidos pela classe dominante se apresenta como destinado a preencher lazeres, quando consumida, e a constituir ornamento, quando exercida. A atividade intelectual, passa a ser para a camada média urbana uma via de acesso social, e a cultura, em particular o teatro, é valorizado e cultivado, na maioria dos casos, para ser ostentado, exteriorizado, não tendo nenhuma outra função social. As exceções históricas, isto é, os movimentos que se contrapuseram a essa visão conservadora do fazer cultural, sofreram sempre os obstáculos colocados pela censura política e/ou pela censura econômica;

. Um jeito de ser "bovarista" faz parte da identidade desses "ilustrados" do país em estudo, que não se conformam em ter nascidos em terras tão primitivas, longe do continente das "luzes". Esse traço cultural, por assim dizer, faz com que olhem e saibam mais da história e da vida dos países metropolitanos do que do seu próprio, assim como dos seus vizinhos;

. Na implantação da indústria cultural, com a consumação do sistema da economia global, muitos dos artistas locais acreditaram ser possível desenvolver sua atividade criativa nos novos meios de produção, com a liberdade e com a

possibilidade de falar às grandes camadas da população. Aproveitando da inocência política desses trabalhadores intelectuais, foram formadas as grandes redes televisivas. Como diz Bertolt Brecht: "As grandes engrenagens, como a ópera, o teatro, a imprensa, (as redes televisivas) etc., impõem suas concepções de maneira incógnita. Há muito tempo que se contentam de utilizar, como alimento do agrupamento de consumidores, o trabalho dos intelectuais que ainda tomam parte na distribuição dos lucros, que pertencem de certo modo às classes dirigentes, embora sejam, socialmente, já proletariados. Dito de outra forma, já há muito tempo que as grandes engrenagens orientam a criação artística segundo seus próprios critérios. E, no entanto, entre os intelectuais persiste ainda a ilusão de que todo o comércio das grandes engrenagens não pretendem mais que a valorização do seu trabalho, e que, longe de exercer influência, este fenômeno, julgado secundário, permite que o seu trabalho é que a exerça. Esta falha de visão dos compositores, escritores e críticos tem enormes conseqüências, às quais se presta, geralmente, muito pouca atenção. Convencidos de possuir o que realmente os possui, defendem uma engrenagem que não controlam mais; um aparelho que não existe mais, como acreditam, a serviço dos criadores, mas que pelo contrário voltou-se contra eles e, portanto, contra sua própria criação (na medida em que isto apresenta tendências específicas e novas, não conformes ou mesmo opostas à engrenagem). O trabalho dos criadores não é mais do que um trabalho de fornecedores, e assiste-se ao nascimento de uma noção de valor cujo fundamento é a capacidade da exploração comercial. (...) O vício reside no fato das engrenagens não pertencerem à comunidade: os meios de produção não são ainda a propriedade daqueles que

produzem, de modo que o trabalho tem a característica de verdadeira mercadoria, submetida às leis do mercado – impossível de ser fabricada sem os meios de produção as engrenagens)".⁵

. Na atualidade, as forças produtivas, na área do teatro, encontram expressão na forma comercial através de "pseudos empresários" que se utilizam das leis de incentivo à cultura para realizar seus empreendimentos; e os grupos de teatro que, sem acesso aos grandes recursos econômicos, se coletivizam como forma de conseguir realizar suas criações. Tendo o aparelho de Estado se eximido de sua responsabilidades em promover e implementar um política pública democrática para a área cultural, e o conseqüente esvaziamento dos orçamentos públicos, as produções empresárias e os grupos teatrais vivem na dependência da generosidade de algum "empresário" ou dos poucos recursos econômicos públicos, disputados por um sem número de criadores/fazedores culturais cada dia mais crescente. Essa situação, fruto da Cultura não ser uma questão de Estado e não fazer parte das reivindicações populares como sendo um "direito elementar do cidadão" , tendo a agravar com a crise financeira atual do sistema econômico liberal;

. Dentro desse quadro, confinados nas regiões urbanas mais desenvolvidas, tendo um público médio restrito às camadas médias da população, aquelas que podem pagar o preço dos ingressos, os criadores/fazedores teatrais lutam pela sua sobrevivência, que só é possível devido ao exercício vocacionado de seus artistas. Essa realidade é agravada pela divisão política dos seus agentes, que ainda sofrem os males de uma colonização onde o fazer

cultural não tinha outra função senão aquela de entreter o ócio da classe dominante, nada significando para as classes subalternas que vivem nessas manifestações algo estranho a sua cultura e interesse.

**R. Meyers
Antony Marc⁶**

⁵ B. Brecht: Teatro dialético, Rio, 1967, págs. 55-57

⁶ R. Meyers e Antony Marc são pesquisadores seniores da Theater Assistance Fondation, com sede em Liliput.



HACER

TEATRO

JOY.PE

HACER TEATRO HOY. PERÚ

Hace algún tiempo, antes de entrar a un conversatorio con un grupo de estudiantes norteamericanos que visitaban Yuyachkani, una ex alumna me dijo: "Quiero escucharte, pero voy a volver más tarde porque seguramente tú vas a hablar una hora del pasado del grupo, y veinte minutos del presente".

Algo de razón tenía mi alumna pues, siendo yo parte de un colectivo con treinta y siete años de vida, no me resulta fácil referirme a nuestro trabajo sin sentir el peso del tiempo vivido.

Los grupos viejos tenemos que hacer un gran esfuerzo para que el pasado no se convierta en nuestro único presente.

Justamente, Santiago García es un buen ejemplo de cómo caminar con un pie en el presente y con el otro en el futuro, sin pausa y con buen ritmo.

Si Santiago García y el Teatro La Candelaria no hubieran aparecido en nuestro horizonte, convirtiéndose desde entonces en fuente de inspiración, de saber y de aliento para crear en grupo, la historia de Yuyachkani no hubiera sido la misma.

El mejor homenaje que podemos hacer al maestro y a las queridas 'candelas' y 'candelos' será partiendo de las preguntas que se hace Yuyachkani ante su tarea creativa.

La creación colectiva es el gran aporte de aquello que podemos llamar la moderna tradición del teatro latinoamericano, ejercida con pasión fundadora en

Colombia, y que tiene en el grupo La Candelaria y en el maestro Santiago García un ejercicio práctico, teórico fundamental, y en constante proceso de renovación.

Me pregunto muchas veces, especialmente cuando somos requeridos por jóvenes actores, ¿qué es la creación colectiva ahora para nosotros? Después de que tanta agua ha corrido bajo el puente.

Los jóvenes vienen a veces en busca de recetas; y hay que repetir siempre que la creación colectiva no es una fórmula y no supone necesariamente un método. Entonces, tenemos que explicar que se trata, más bien, de una actitud abierta a la propuesta, una disposición para confrontarse sintiendo al otro, un ejercicio de asombro y de cambio constante.

Sin embargo, no podemos reducir la creación colectiva a la técnica o a las técnicas de creación sin saber de su origen, de sus razones iniciales; o sea, de las ganas de accionar sobre la vida social, de intervenir de manera consciente en nuestro tiempo; pues es ahí donde la creación colectiva aparece como un recurso para aludir a aquello que no estaba escrito; y que, por tanto, había que escribir.

La técnica o las técnicas empleadas son posteriores a la voluntad de hacer, y su estudio no es ajeno a la vida social que la motiva. La creación colectiva entonces aparece como una necesidad.

No puedo desligar la creación colectiva de tres niveles esenciales que debemos considerar:

- El teatro de grupo,
- La dramaturgia colectiva,
- La cultura de actor, que tiene en la improvisación la herramienta fundamental para enfrentar el proceso creativo.

Acerca de estos niveles, que son indesligables, voy a intentar, por separado, una somera revisión de cada uno de ellos.

TEATRO DE GRUPO

El teatro de grupo, históricamente, ha sido la respuesta a una estructura de organización teatral conservadora, que no tenía nada que ver con los vientos de libertad con los que despertábamos al teatro, provistos de la fuerza que sentíamos tener para realizar el teatro que necesitábamos.

Encontrar libertad para crear ha sido, a mi entender, lo más interesante que deja la experiencia de la creación colectiva; una actitud ética antes que estética; y que trajo como consecuencia la convicción para inventarnos el teatro que hacemos.

Creo que lo que más valoran esos jóvenes que vienen a buscarnos, atraídos por la curiosidad de saber cómo lo hicimos, es que ellos también quieren inventar su teatro. Yo suelo decirles que las reflexiones sobre la experiencia, aparte de ser intransferibles, sólo deben ser una referencia en sus propios caminos.

La formación de un grupo fue la respuesta, sin ninguna duda, de quienes queríamos cambiar el mundo con el teatro en la década del setenta del siglo pasado.

Quienes hoy ven los resultados del trabajo, desconocen la historia secreta de los grupos. No tienen que conocerla, no es necesario. Sólo quiero decir que esa historia existe como una línea argumental paralela. Allí también hay conflictos. Y estos, al igual que en el teatro, son los que nos hacen andar.

A menudo me preguntan cómo hemos hecho para seguir tanto tiempo unidos. No tengo una respuesta. Tendría una diferente para cada momento de nuestra vida en grupo, con sus respectivos encuentros y desencuentros.

Me parece que lo que nos permite mantenernos unidos es el deseo de seguir aprendiendo juntos. Pero en esto también cuenta el azar, lo anecdótico, porque son las vidas de las personas y las relaciones entre ellas las que finalmente determinan la historia de un grupo.

Los grupos generan su vida y también las condiciones para su desaparición. Hay momentos en que es natural que algunos integrantes entren y salgan del grupo, que se vayan; pero hay momentos en que la salida de alguien se convierte en una pérdida. En un grupo con más de treinta años de vida, eso lo hemos sentido algunas veces.

Hay que aprender a entender "el grupo" en cada momento de su vida; no asumirlo como una institución congelada, sino como un cuerpo en constante movimiento. Por eso es necesario saber cuál es ese momento para encontrar

oportunamente las preguntas, que suelen ser distintas dependiendo de la situación.

Las preguntas del inicio de vida del colectivo son diferentes a las que aparecen durante los procesos creativos; a las de las primeras crisis, o cuando aparecen liderazgos, o en el tratamiento de las diferencias que a veces se convierten en luchas por el poder.

El crecimiento de un grupo supone estimular que cada quien encuentre su lugar y que su sitio sea una tarea, una función determinada que requiera ser tan precisa como lo es en el escenario.

Un elemento gravitante en la vida de un grupo es la tensión que se genera entre individuo y colectivo. Nuestras relaciones se han fortalecido intentando combinar los espacios colectivos con los individuales, estableciendo vínculos entre lo que es la cultura personal de cada integrante y la cultura del grupo, para que el resultado sea un enriquecimiento mutuo antes que una frustración.

Hemos alentado entre nosotros la generación de proyectos personales que permiten desarrollar intereses particulares que más adelante repercuten en el colectivo. Aprender a incorporar los matices de los individuos ha sido una de las claves para seguir andando juntos. Esta práctica nos ha enseñado a valorar el sentido personal e incluso secreto de lo que incorporamos en el trabajo colectivo.

Pienso que si nos abrimos a esas señales de verdad personal es posible que podamos convertirlas, con trabajo, en un soporte estético.

Esta orientación, considero, ha sido una de las claves para la continuidad en nosotros. Así, hemos venido construyendo una memoria común, matizada por la experiencia de cada uno.

Pero no siempre ha sido así. Si me remonto a los orígenes encuentro que, en los años 70, los grupos de teatro éramos como familias en cuyas obras se anunciaba la conquista del pan y la felicidad. En nuestros trabajos se intentaba reflejar la realidad política y social de nuestro país. Las obras, cargadas de esperanza en sus inicios, poco a poco se fueron convirtiendo en inventarios del horror. Personajes víctimas de la violencia, emigrantes, desplazados, desaparecidos, comenzaron a poblar nuestros escenarios y a plantearnos nuevos problemas éticos y estéticos en medio del asombro y del dolor.

Esto afectó la vida del grupo, ya que en nuestro interior se reflejaron las tensiones de una sociedad polarizada.

LA DRAMATURGIA COLECTIVA

Puedo hablar de dramaturgia a partir de la experiencia concreta de mi grupo; en cómo hemos organizado el material escénico. Si observo en el tiempo puedo ver cómo, tanto los insumos como la organización del material, se han ido haciendo cada vez más complejos en la medida en que también se hacía más complejo lo que nos proponíamos comunicar.

Muchos son los caminos escénicos que hemos recorrido buscando que nuestra comunicación sea efectiva en contextos tan diversos y en un país en estado permanente

de convulsión, y buscando espectadores interesados en la reflexión y el cambio.

Soy un director que trabaja con actores-autores; no partimos de un texto previo. En nuestra experiencia de creación colectiva, el texto(s) se va construyendo en el proceso mismo del trabajo.

Un término que usamos con frecuencia en esta construcción es "textura". Éste nos acerca a entender la dramaturgia como una trama, como un telar, como un tejido que se construye en escena con la luz, el espacio, el modo en que se interviene, el vestuario y los accesorios; todo concurre en esa urdimbre difícil de ser alcanzada por el pensamiento; los caminos artísticos son difíciles de traducir, tienen su propia lógica, nos podemos aproximar con conceptos pero hay una experiencia sensorial intraducible.

"Acumulación sensible" es otro término que nos ayuda mucho en el proceso. Un espacio donde los actores pueden aproximarse al tema abriendo su sensibilidad frente a lo que este les plantea, usando todas las asociaciones que les vengan a la mente en el momento. Surge a partir del juego, y el resultado es después analizado para saber si tiene lugar en el proceso de composición o de aproximación al tema que estamos trabajando.

Este es un recurso para que no nos gane "la cabeza" y así poder buscar un material orgánico, integral, con emoción y entendimiento; no solo con razón.

El proceso de acumulación de material del actor se debe concretar en una selección de partes (viene de

"partitura"), donde es preciso descartar los materiales excesivamente abstractos. El objetivo apunta a encontrar un lugar en el espectador. Así, lo que hacemos en escena se transforma en un reflejo que viaja hacia su mente. Eso es lo que se confronta con lo que Santiago García llama "la enciclopedia del espectador".

Cuando creemos encontrar algo que intuimos que funciona, lo guardamos en lo que llamamos "eslabón"; una pequeña unidad que tiene principio, medio y fin y que espera ligarse a otro eslabón para así seguir construyendo una cadena. Cada "eslabón" debe ser independiente y puede ser cambiado de lugar.

El orden de los eslabones tiene que ver con una continuidad que va apareciendo en la exploración de la situación. Encontrarla es fundamental para tener una dirección, un eje ordenador; a partir de la situación podemos saber lo que sucede, dónde sucede, a quién le sucede. La situación determina un espacio que se crea o que se habita con determinadas presencias o personajes que van apareciendo.

El principio es jugar con los eslabones de diferentes maneras y en órdenes distintos; así vamos creando una correlación entre situación-espacio-acción-presencia-personaje.

Este es un material en permanente proceso de reedición y que se orienta en función de la acción principal.

La libertad de jugar con pequeñas unidades de acción revela momentos insospechados y no previsibles en la situación, y nos aleja del camino lineal hacia el conflicto principal. ►



Eslabón madre: es una unidad que tiene vida y fuerza suficiente para acoger pequeños eslabones, los que sueltos parecen no tener lugar y aparentemente no pueden crecer. Esta parte del proceso me trae a la mente lo que vi hacer a un jardinero, que devolvía a la tierra, por un tiempo, a sus moribundos bonsáis, para tomar fuerza telúrica antes de regresarlos a sus pequeñas macetas.

De ninguna manera quisiera que este testimonio sobre nuestra experiencia se entienda como criterios absolutos. Prefiero no hablar de métodos sino más bien de herramientas, instrumentos de trabajo que nos son útiles. Cada proyecto nos obliga a sacar herramientas distintas.

Siempre que nos hemos lanzado a nuevas búsquedas ha sido porque nos habíamos encontrado con los límites de nuestras técnicas y teníamos que cuestionar lo relativo y pasajero de aquello que creíamos saber.

En el andar dramaturgico de Yuyachkani hemos aprendido a escuchar lo que los procesos nos dicen. En la respuesta a esa escucha es donde aparece lo nuevo.

Vista en el tiempo, la obra de Yuyachkani, bien podría leerse en paralelo con momentos gravitantes de nuestra realidad social y política. Es allí donde se han gestado nuestros diferentes procesos creativos; porque nos ha interesado dialogar con nuestro tiempo y proponer un teatro crítico, inconforme.

La dinámica política, social y artística así lo demanda, al vivir en un país convulsionado por la violencia, la corrupción y el atropello permanente a los más elementales derechos sociales económicos y culturales.

Desde el principio nuestras creaciones colectivas han transitado por muy diversas texturas dramáticas y caminos derivados del dialogo con nuestros espectadores.

Si leyéramos el texto escrito de nuestro inicial "Puño de cobre" (1971), veríamos en él solamente una suma de información temática, lejana a una dramaturgia teatral "convencional", ya que fue realizado en registro de teatro documento, para referirnos a una importante lucha de trabajadores mineros, obra articulada en base a canciones, manifiestos, cartas de los protagonistas, entrevistas, fragmentos de una novela, y noticias de diarios.

Estos documentos fueron organizados considerando la cronología de los acontecimientos narrados. Sin embargo, a partir de ese material creamos una propuesta teatral con alusiones directas a la realidad concreta a la que nos queríamos referir, lo cual funcionó muy bien con los espectadores.

Fue a partir de difundir este trabajo que pudimos empezar a conocer nuestro país por dentro y descubrir los desafíos de comunicación que supone su diversidad cultural.

Esta práctica nos condujo por caminos desconocidos, en los que había que estar dispuestos a trabajar en espacios muy diversos, generar escenarios y entender que las artes escénicas tienen en las expresiones populares una fuente inagotable que viene de la danza, la máscara, la música, el vestido y el uso del espacio, es decir, nos conectó hasta hoy con una memoria escénica ancestral a la que con simpleza se suele denominar "folklore".

Muchas veces estas expresiones culturales aluden a formas genuinas de eso que llamamos teatralidad, y que sin embargo no tienen un lugar en la historia oficial de las artes escénicas.

Desde entonces recorreremos un camino híbrido que nos acerca a esos niveles de teatralidad presentes en la cultura popular, en la danza, la música y en el uso de espacios.

La vida nos ha dado el privilegio de recorrer casi todo el Perú haciendo teatro, y llegar a espectadores muy diversos.

Menciono especialmente lo estimulante que ha sido el asistir a la comunión que encontramos entre espectadores y danzantes durante las fiestas tradicionales. Ha sido muy importante conocer a un espectador alerta que va en busca del espectáculo en el que siente la necesidad de estar cada año, y a un danzante al que le es vital estar en la fiesta, para la que se prepara con mucha anticipación.

Su danzar casi siempre tiene que ver con una fe y una promesa que cumplir, por eso no escatima ningún esfuerzo ni dinero para concretar su participación. Paga por ello invirtiendo en su traje, máscara y accesorios, así como los costos que demandan organizar la fiesta (comida, bandas de músicos, arreglos del templo y otros).

En esas fiestas, al igual que en las tradiciones teatrales de Asia, el público conoce de antemano la trama de lo que va a suceder, y aún así asiste especialmente a espectar cómo será la re-presentación ese año. El argumento no resiste modificaciones, y las pequeñas variaciones las hacen los actores danzantes en su interpretación. Incluso muchos de ellos perduran en sus comparsas por años.

Bien podría ser esta una metáfora de esa otra fe que hemos intentado construir en nuestro grupo, preparándonos con el teatro para expresar nuestros sueños y esperanzas. De alguna manera, nosotros también pagamos para hacer lo que hacemos, al igual que los danzantes que se preparan para su fiesta patronal aunque no siempre tengan los recursos económicos suficientes para hacerlo.

Nuestro trabajo escénico se nutre de fuentes culturales diversas; ahí hay lugar para un amplio diálogo multidisciplinario y para todas las mezclas posibles provenientes de lo que investigamos en lo plástico, lo musical, lo performativo, las diferentes culturas corporales, las acciones en espacios no convencionales, así, nuestro actor ha nutrido su bagaje cultural, su memoria emotiva y corporal, su imaginario, no con un sentido utilitario inmediato sino para ampliar y dar forma a su conocimiento, buscando y encontrando su propio camino de creación.

También es cierto que intentando organizar el material nos hemos encontrado, no pocas veces, "instalados", quizás por la fuerza de la costumbre, dentro de estructuras dramáticas convencionales, casi esperando que la narración verbal ("el cuentito") nos resuelva la estructura.

Dramaturgia es una palabra que debe escribirse con "s" al final. Deberíamos hablar de dramaturgias porque las hay muchas en el tejido escénico. Tenemos en la improvisación una herramienta fundamental para acosar el material y transformarlo en acción dramática. Improvisar para escribir en el espacio y no sólo para encontrar la ruta que nos lleve al texto literario, que es donde muchas veces los procesos de investigación terminan. ►



Paloma Galasso, Patrícia Barros e Dagoberto Feliz

Partimos de la idea de que el espectador que viene a vernos no sólo está interesado en el resultado, sino también en el proceso. Nos interesa que el público conozca lo que su presencia motiva en los actores. No puedo imaginar un espectáculo sin imaginar un espectador que ha sido evocado permanentemente en el proceso, pues finalmente trabajamos para generar un vínculo con él.

Cuando tomo decisiones escénicas suelo pensar en espectadores ideales que ubico imaginariamente en la sala, mientras yo mismo me coloco en la cabeza y en la presencia de ellos. De esta manera trato de crear una propuesta que sea diversa, que tenga varias direcciones y que apunte a varios tipos de sensibilidad, a varios espectadores diferentes a la vez.

Si me preguntan qué entiendo por dramaturgia ahora, diría que es la organización de la acción para provocar una experiencia de actores y espectadores en un espacio compartido.

Nuestra búsqueda intenta colocar al espectador en el centro, y a veces incluso hacemos ejercicios para sustituir la acción dramática por todo aquello que sucede en el intercambio de presencias que se da entre "actores" y "espectadores". Exploramos también diferentes modos de esa relación, sintiendo cómo pasa el tiempo, cómo nos reconocemos frente al otro y cómo generamos un vínculo a partir de ese reconocimiento.

COMO EN EL DEPÓSITO DE UN MUSEO

"Sin título-técnica mixta" rompe los límites, revisa el sitio del espectador y lo invita a ingresar a un ámbito común donde él también trabaje su cuerpo y se mueva en el espacio con nosotros.

Se trata de que sea un espectador-creador, que complete con su imaginación y su acción lo que la escena le propone al moverse en el espacio.

Para lograr este vínculo nuestros actores han utilizado múltiples recursos técnicos; no para exhibir habilidades, sino para hacer vibrar su presencia y permitir que fluya la conexión con el espectador.

En "Sin título-técnica mixta" sumamos lo vivido en nuestros diferentes procesos de aprendizaje, que muestran situaciones de representación correspondientes a momentos distintos de nuestro trabajo. También depositamos ahí aquello que ha brotado cuando la realidad concreta nos ha pedido presentar antes que representar. Y, claro, a raíz de estos nuevos procedimientos, más de una vez nos hemos preguntado qué podían decir nuestros personajes de la ficción frente a la complejidad de los personajes puestos por la realidad ante nosotros.

La documentación que allí se muestra incluye las variaciones por donde ha transitado nuestro comportamiento escénico; incluso hay testimonios escritos en el vestuario de los actores, todo expuesto a modo de inventario, en un soporte que, precisamente por eso, llamamos técnica mixta.

Llegar al montaje de "Sin título-técnica mixta" fue como casi siempre en nuestros procesos, un acercamiento intuitivo; pero esa intuición no siempre fue escuchada, posiblemente porque sabíamos que nos empujaba a zonas desconocidas de donde sabemos que es difícil salir. Hay que atreverse a enfrentar el caos que no siempre

estamos dispuestos a ver, entregarse a él para luego intentar salir de la vorágine provocada por la profusión de materiales diversos que aparecen más bien en torno a lo corporal y lo visual; en donde las diversas texturas, que reclaman conexiones que les permitan habitar un espacio común, acaban desentrañando una lógica distinta de la que sigue la ruta de la dramaturgia convencional que privilegia la exposición, el nudo y el desenlace.

Ha sido aprendiendo a escuchar los materiales provenientes de diferentes lenguajes (visuales, sonoros, corporales, literarios, preformativos, etc.) que han aparecido nuevas formas de organizar la acción, o sea nuevas maneras dramáticas.

Tengo presente lo dicho por Artaud: "Los límites del teatro son todo aquello que puede ocurrir en escena, independientemente del texto escrito".

Aspiro a que nuestros espectáculos sean como sesiones abiertas, convocadas a manera de "evento", con una estructura base que cambie con los espectadores y que los haga diferentes cada vez. Desde hace más de cien años el teatro ya no es la historia que se cuenta, ya no es solamente lo que se narra o dice. Seguir insistiendo en esa opción es renunciar a esa porción infinita del espacio de nuestro trabajo que está en el imaginario del público, enfrentado a propuestas integrales que estimulan todos sus sentidos como espectador. ¿Por qué insistir en ese lugar común de que el teatro empieza cuando el actor habla?

LA CULTURA DE ACTOR. EL CUERPO DESHABITADO

Durante más de 30 años de oficio, he compartido de manera privilegiada la búsqueda de mis compañeros para encontrar

un cuerpo nuevo, atento, decidido, dilatado, memorioso -por decirlo en una palabra- presente.

He visto y acompañado largos procesos de trabajo orientado a lograr un estado físico y mental para estar en esa otra dimensión de la realidad que la escena demanda.

"Presencia" podría ser el hilo conductor y la palabra clave para señalar el camino de aprendizaje que han seguido nuestros actores desde el inicio; este camino ha tenido acentos y particularidades acordes a nuestra vida de grupo.

Podríamos llamar "presencia heroica" a lo que buscábamos corporalmente durante los primeros años, un cuerpo especialmente tenso y categórico de alguna manera contrapuesto con la "presencia del estar" que buscamos ahora, sustentada en la pregunta, la incertidumbre y el asombro (Esto implica un lugar más allá del cuerpo codificado, es como una reacción orgánica cuando el cuerpo ha aprendido y responde.) Entre una y otra hemos transitado por diferentes exploraciones, desde los ejercicios colectivos que hacíamos en círculo buscando la "expresión corporal", hasta el "training personal" que fue encontrando cada actor incorporando calidades diversas de presencia provenientes de las artes marciales, las danzas orientales, las danzas tradicionales peruanas; todo ello en una confluencia, donde el actor hace danzar su memoria ancestral.

La presencia ha sido pues nuestro eje, nuestro punto de partida, nuestra palabra clave que ha sabido guiar el sentido de nuestra técnica desde los inicios, mutando con acentos particulares en cada momento de nuestra

historia personal y de nuestra historia grupal. El concepto de antropología teatral desarrollado por Eugenio Barba ha sido un permanente eje ordenador de este proceso.

La presencia del actor tiene como base fundamental su cuerpo y su energía. Trabajar estas herramientas para amplificar el cuerpo del actor en el espacio escénico requiere una calidad de energía diferente a la energía cotidiana. Por eso es importante la conciencia de un entrenamiento que se base en el control y la distribución de la energía en el espacio y el tiempo, re-conociendo el cuerpo, sensibilizándolo con la información que este le brinda, des-articulándolo y poniéndolo en disposición.

También nos hemos orientado en la búsqueda de un "actor múltiple" mediante el entrenamiento de diversos lenguajes afines con las artes escénicas, buscando diferentes maestros y disciplinas para indagar; un actor capaz de proyectar su presencia en una calle, en una plaza, en todo espacio posible. Un actor que cante, baile, toque instrumentos musicales, tenga nociones de acrobacia, etc. Esta fue nuestra respuesta como grupo a las nuevas exigencias que se nos planteaba al hacer teatro.

Esas "destrezas" que los actores llevan consigo, han sido resultado de respuestas diferentes que hemos tenido que dar en cada momento de nuestra historia.

Con la violencia política que asoló y enlutó nuestro país, durante las dos últimas décadas del siglo pasado, los supuestos básicos de nuestro trabajo afrontaron nuevos retos. El aliento feroz de crímenes y masacres impunes se instaló también en el campo de la creación artística.

Entonces pudimos sentir cómo ese cuerpo, centro y fuente de la acción, se diluía frente a nosotros, pues nada parecía valer los cuerpos de los cientos de peruanos víctimas de la violencia política que vivimos durante esos años.

Los cuerpos de nosotros los peruanos se degradaron a tal punto que comenzó a ser cosa corriente verlos masacrados, mutilados y expuestos a la intemperie, enterrados clandestinamente en fosas comunes o, peor, desaparecidos.

La muerte impune y su secuela de sustracción brutal y arbitraria de cuerpos desvalorizados por violentos y poderosos bandos, se instalaron entre nosotros.

Si nuestros actores buscaban otro cuerpo dentro de su cuerpo, esta vez tuvieron que prestar el suyo, porque en nuestra escena irrumpieron presencias que buscaban su propio cuerpo concreto, material, desprovisto de toda metáfora.

Abandono, viaje, travesía y peregrinación eran las imágenes que nos daban impulso, la manera cómo sentíamos nuestro país en movimiento. Nuestros espectáculos estaban de algún modo reflejando los cambios que se daban en el país, fruto de una época de crisis abierta en el último tercio del siglo pasado y que aún no se disipa.

Así fue que llegamos a la novela "Adiós Ayacucho" de Julio Ortega; al leerla pensamos en el continuo peregrinaje de los familiares de los campesinos desaparecidos que llegaban a Lima a pedir justicia.

En el relato de Ortega, un campesino muerto, masacrado y mutilado, decide viajar a Lima para pedirle al Presidente de la República que le ayude a buscar la parte de sus huesos que posiblemente sus asesinos se llevaron a Lima. La primera reacción que tuve a partir de la lectura de ese texto fue recordar, por asociación, el mito de Incarri, que habla del cuerpo descuartizado del Inca que se recompone debajo de la tierra para renacer.

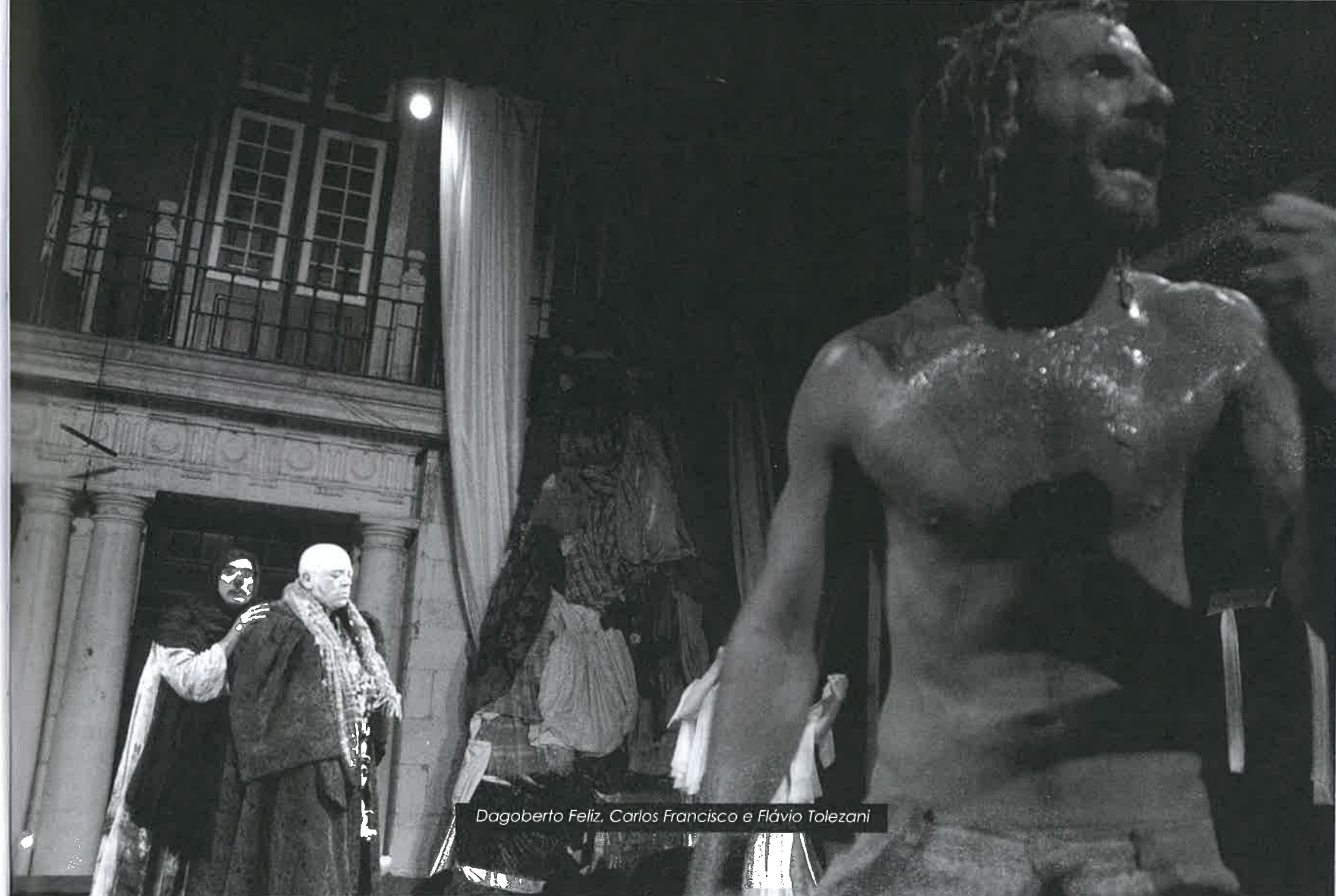
El personaje de "Adiós Ayacucho", como un Incarri contemporáneo, no esperaba la recomposición de su cuerpo, sino que decidía ir en busca de los huesos que le faltaban. Para empezar a trabajar con esta idea, instalamos nuestro espacio escénico con la forma de un ritual fúnebre andino en donde se velaban las ropas de un desaparecido. Al ver esa imagen nos dimos cuenta del problema que había ante nosotros y que teníamos que resolver: un muerto que cuenta su historia y desde la primera frase dice quién es y cuáles son sus intenciones: "ir a Lima a recuperar su cadáver" ¿Cómo corporizar un personaje que no tiene cuerpo?

En esta búsqueda nos encontramos con nuestro amigo Osvaldo Dragún que nos recomendó recurrir al humor para contrarrestar el dramatismo de la obra. Así surgió la idea de lanzarnos a buscar personajes juguetones, presentes en comparsas de danzantes tradicionales, una especie de cómico andino. Luego de poner nuestra atención sobre diversos personajes, Augusto Casafranca, protagonista de la obra, se propuso trabajar sobre el "Q'olla" de Paucartambo, Cusco, como un personaje acompañante. Un danzante que de manera casual se encuentra con un velatorio de ropas de un desaparecido, y este le cuenta su historia.

Sobre esta situación se inició una relación que luego se transformaría en una suerte de pacto que hace este Q'olla con el espíritu de Alfonso Cánepa, el muerto al que se vela ritualmente, para que a través suyo se supiera de su historia.

Esta relación enfrentó y resolvió el problema de la ausencia del cuerpo del personaje, y permitió darle al tratamiento los rasgos necesarios de humor que pudieran equilibrar la densidad del material dramático. Así, improvisando e investigando en el espacio, logramos precisar el cuerpo del personaje ausente y el cuerpo del personaje presente. Desde su estreno en 1990 este trabajo sigue presentándose y ha tenido una especial difusión al lado de otros trabajos de acompañamiento que hicimos a las audiencias públicas de la Comisión de la Verdad y reconciliación (CVR) en el año 2001, y así estar presentes en un periodo en el que el Perú comenzó a tomar conciencia del horror de veinte años de violencia que se ensañó, sobre todo, con los más pobres y desposeídos; violencia que ha dejado terribles secuelas, las que resultará ineludible procesar y reparar.

Las Audiencias Públicas fueron posiblemente el trabajo de mayor impacto realizado por la CVR. Estas presentaciones de los afectados por la violencia política ante los Comisionados, que el país entero siguió a través de los medios de comunicación, sirvieron para enterarnos por medio de sus testimonios, del abuso, los crímenes y las violaciones que sufrieron. Ese fue un primer paso para dignificar a los afectados, un acto de limpieza necesario, cuyo sentido mayor fue restablecerles su derecho a decir, a buscar la justicia, y comprometer al país para que "nunca más" vuelva a producirse la barbarie. ►



Dagoberto Feliz, Carlos Francisco e Flávio Tolezani

En palabras de la CVR, las Audiencias públicas ayudaron a recoger verdades hasta entonces ocultas, pero sólo constituyeron el primer y necesario paso de una amplia tarea. La voz de los afectados no sólo se enfrentaba a la historia oficial heredada del régimen autoritario que presidió Alberto Fujimori, sino a una enorme indiferencia. En este proceso de acompañamiento, la realidad y la ficción parecieron eliminar fronteras. Algunas veces, durante las Audiencias Públicas, pobladores humildes de origen campesino se acercaron a los personajes a ofrecerles sus testimonios. En Vilcashuamán los campesinos salieron despavoridos cuando fueron encendidos y estallaron los coheterillos de fuegos artificiales que se usan en la obra "Adiós Ayacucho". Todo se ha mezclado, todo se ha removido al agitarse la memoria. Durante todo este tiempo nos hemos preguntado acerca del sentido y de la pertinencia que podría tener nuestro trabajo en una circunstancia totalmente nueva como esta.

En un taller con actores ayacuchanos, realizado para el acto de entrega del informe final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación, un joven actor me dijo que le interesaba estar en el taller pero que no quería hablar de lo vivido "¿Para qué sirve recordar? -se preguntaba- si nada va a cambiar". "Hace tiempo que viene gente, pregunta y no pasa nada". Otro joven intervino diciendo que cuando niño jugaba en el cerro a encontrar los cadáveres más destrozados, entonces también se preguntaba "¿para qué?" "No queremos que nos sigan viendo como salvajes que se mataron entre sí. Ayacucho no sólo es muerte, acá vivimos", me dice una tercera voz, la de una joven actriz. Hechas las aclaraciones, recién pudimos iniciar el taller.

Cerca de los afectados directos de la violencia hemos sentido cómo parecían borrarse las fronteras entre la realidad social y la de nuestros personajes; como es el caso de la señora Angélica Mendoza (Mamá Angélica), todo un símbolo y emblema de la lucha por la defensa de la vida. Su hijo Arquímedes Ascarsa Mendoza, fue secuestrado y desaparecido en Ayacucho el 12 de Julio de 1983. Desde ese día ella se convirtió en la madre de todos los desaparecidos y la de todos los que sufren por ellos. Mamá Angélica ha influenciado e inspirado a la actriz Ana Correa en la creación de la acción escénica "Rosa Cuchillo", que cuenta la historia de Rosa Huanca, una mujer que en su juventud dormía al costado de un cuchillo plantado en medio de una cruz dibujada en el piso para defenderse de los violadores, y que más adelante será la protagonista de la búsqueda de su único hijo desaparecido, a quien continuará buscando aún después de muerta. Su perro, Huayra, que crió cuando niña y al que un puma mató para robarse una oveja, ha venido por ella y la acompañará en su búsqueda por los tres mundos de la cosmovisión andina: el Kay Pacha (Nuestro Mundo), el Uqhu Pacha (El Mundo de Abajo) y el Hanaq Pacha (El Mundo de Arriba). Todo esto ha demandado a la actriz crear una batería de ejercicios que le permitieran indagar un cuerpo en viaje por estos mundos. Es decir, traducir al cuerpo los principios de esa cosmovisión.

La acción escénica ha sido diseñada para instalarse en mercados populares como un puesto ambulante más. Un módulo de 1.50m x 1.50m con techo y paredes de plástico azul, son la única escenografía de este puesto que ha recorrido los mercados, plazas y atrios de iglesias

de Ayaviri, Puno, Urubamba, Abancay, Huamanga, Huanta, Puquio, Huancayo, Huánuco, Tingo María, Ica, Huancavelica, Yauli y Lima.

Rosa Cuchillo llega al mercado, lo recorre como un alma viva que regresa, sube a su escenario, da su testimonio, danza y luego de saludar a los Apus (dioses tutelares del mundo andino), culmina su acción realizando un rito de florecimiento con flores frescas, agua de cananga, agua florida, y aromas de naranja y rosas. Esta acción se convierte en un acto de sanación y de limpieza. La gente recibe los pétalos y el agua y se los frota por los brazos y la cara, algunos se acercan a Ana e incluso después de la función le piden un poco del agua aromatizada y flores. A veces no alcanza y hay que tomar un poco de lo guardado para la siguiente acción.

Acompañar el proceso de la Comisión de la Verdad ha sido fundamental para el grupo, porque nos ayuda entender cómo nuestro país, el Perú, está cimentado sobre la exclusión. Ahora sentimos que nos espera otra tarea que tiene que ver con la formación teatral y el compartir la memoria de lo vivido en el grupo entregada a las nuevas generaciones.

Quizás todavía sea prematuro saber todo lo que nos ha dejado esta experiencia tan intensa, que ha cuestionado hasta la médula nuestros recursos escénicos, y que ha exigido en cada momento replantear el trabajo. Nuestra certeza es que estamos instalados en una zona de frontera, un lugar donde confluyen los diferentes caminos escénicos por los que hemos transitado.

Técnica mixta fue una manera de nominar este momento, que luego de un largo proceso de trabajo dio como resultado un espectáculo en el que de pronto nos dimos cuenta que estábamos construyendo algo así como un memorial con gente y con objetos que fueron llegando, antes que como utilería, como prueba, como testimonio, como información necesaria, finalmente como imagen que activa la memoria y que al mismo tiempo invita al espectador a moverse, a escoger un punto de vista, a decidir lo que mira, lo que oye o dónde se detiene.

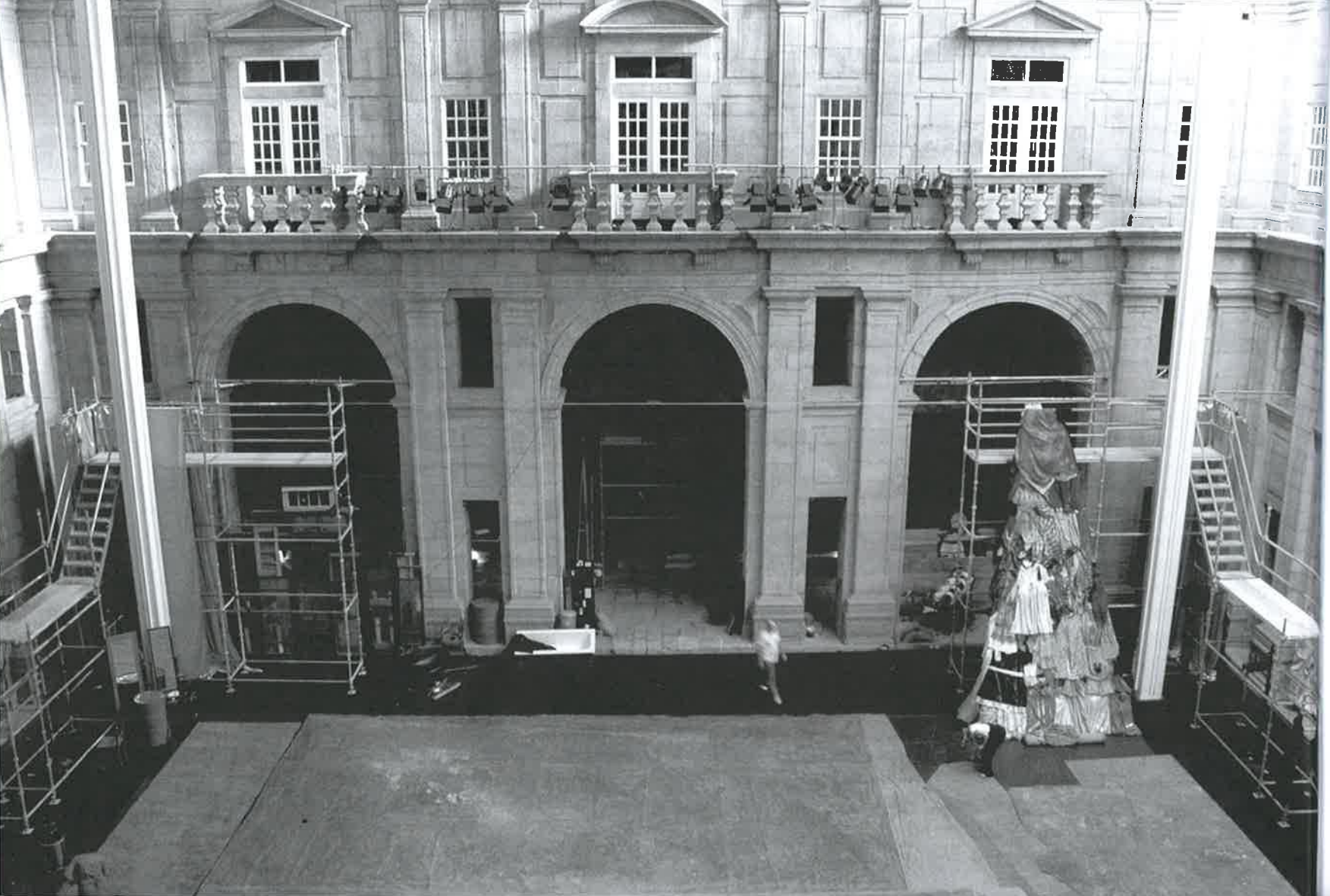
En "Sin título-técnica mixta" los actores lucharon por incorporar su memoria artística, incorporando diferentes maneras de comportamiento escénico de su experiencia.

"Sin título-técnica mixta" habla de diferentes períodos de la historia del Perú y de la propia historia del grupo; por eso, en ese espacio, que parece el depósito de un museo virtual, también están colocados vestuarios, accesorios de Yuyachkani, procedentes de diferentes momentos de su trabajo.

LA MEMORIA COMPARTIDA

Buscamos en la memoria personal, imágenes y experiencias que dialoguen con la realidad social y ficcional de lo que hacemos.

En "Antígona", por ejemplo, Teresa Ralli se enfrentó a ese personaje no sólo con las imágenes que provienen de la "Antígona" de Sófocles, sino en confrontación con las suyas propias, la del poeta José Watanabe que escribió la versión, y la de las mujeres afectadas por la violencia que nos dieron sus testimonios. Este marco edifica ese espacio que llamamos "memoria compartida".



Teresa trabajó con la experiencia que significó para ella el vivir frente a lo que fue la residencia del embajador japonés, y fue testigo involuntario de la toma del lugar por parte del Movimiento Revolucionario Tupac Amaru, en diciembre de 1996, viviendo todo el largo asedio que precedió al asalto y recuperación de la residencia.

Vivió esa situación extrema, vio como se desarrollaron los acontecimientos, como ciudadana y como vecina. Y todas las imágenes sobre la que construye su Antígona proceden de esa experiencia.

Estos ejemplos tienen como constante el desafío planteado a cada actor para que construya su dramaturgia a partir de su propia experiencia, y a partir de las acciones de su personaje y de lo que hace en cada momento de la obra, para encontrar un comportamiento escénico que sea coherente y consecuente; para esto es necesario tener siempre presente la totalidad del comportamiento para matizarla.

El entrenamiento físico y la técnica deben estar al servicio de esa totalidad y no verse cada uno por separado; debemos preguntarnos qué puente hay entre la mecánica física y la sensibilidad.

La acción física recibe la emoción. Para repetir hay que encontrar el comportamiento de la emoción, no la emoción en sí misma. El arte del actor convoca la sensibilidad mediante la acción; para que este momento de plenitud suceda, el actor debe enfrentar el miedo para poder someterse al riesgo; perder el miedo es alcanzar la libertad para crear.

El ejercicio físico debe llevar a construir significado por medio de la sensibilidad del actor. Para que esto suceda tengo siempre presente que el actor debe vaciarse por dentro. El espacio vacío del que habla Peter Brook no debe ser entendido solamente como el espacio escénico, el primer espacio a ser vaciado es el interior. Es ahí donde comienza su trabajo, el que confrontará con una posibilidad de verdad, de exposición, de mostrarse en el sentido de exponerse.

Su tarea es atreverse al riesgo escénico, y para esto debe trabajar su miedo. Un actor con miedo está atento a ser juzgado, a lo que estarán pensando de él. Mientras tenga miedo no tendrá libertad y sin libertad no se puede crear y se tiende a instalarse en zonas de seguridad que aparentemente lo protegen, pero en realidad limitan sus posibilidades creadoras. Quiero aquí mencionar "No me toquen ese valse", el espectáculo que nos permitió darle un lugar a la subjetividad y a la experiencia personal en nuestro trabajo. Desde entonces, cuando hago una propuesta, parto de lo que piensa el actor, de lo que siente frente al tema.

Trabajar la memoria compartida le exige al actor crear una zona de testimonio personal a partir de su propia experiencia, que emana una convicción que puede sustentar. Luego aparecerán elementos que ya no le pertenecen tanto, a partir del diálogo que va construyendo con los demás. Es allí donde vemos aparecer una tensión entre persona y personaje, entre ficción y realidad, es la zona de frontera de la memoria compartida.

¿EN QUÉ ESTÁ YUYACHKANI AHORA?

"El último Ensayo" es nuestro más reciente trabajo. Sucede en un cinema antiguo donde un grupo de artistas realiza el último ensayo antes del homenaje que se le va rendir a una diva legendaria. Ella no ha vuelto al Perú desde que se fue, hace varias décadas, y no se ha confirmado su retorno.

Los artistas, que aún tienen que hacer ajustes en el programa, le presentarán a la diva fragmentos de su vida y le mostrarán sucesos claves del siglo en el que ella triunfó.

Durante los meses previos a "El último ensayo", si alguien ingresaba a la sala de Yuyachkani, temprano en las mañanas, con seguridad nos encontraba bailando tango.

Pienso que el tango, siendo tan preciso, es un ejercicio que tiene mucho que ver con el sentir a partir del hacer; seguramente en este último ensayo están acumuladas las sensaciones de esos meses de tango.

En el grupo siempre nos preguntamos cuál es el entrenamiento que corresponde a cada trabajo. En el momento en que lo vamos haciendo, claro, hay lineamientos generales que transitan por lo que llamamos cultura de actor, es decir, un entrenamiento que cada quien hace de acuerdo a su momento de aprendizaje – y esta es una actitud que tratamos de preservar – intereses de búsqueda o el de trabajo sobre dificultades personales. Este training, con sus diversas posibilidades lo proponen y realizan los actores, cada quien de manera independiente.

Algunas veces he sido un poco ligero cuando me he referido a los recientes trabajos colectivos, en los que están todos los

actores, como una suma de unipersonales. Seguramente no lo es tanto pero sí es una tendencia entendible en un colectivo con años de trabajo en común.

Esta vez, hemos tenido mayores momentos de entrenamiento con reglas comunes paratodos.

Así llegamos al tango y buscamos en él, antes que la destreza o la espectacularidad, una manera de volver al abrazo, de sentir el pulso del cuerpo del otro y bailar con él, con la confianza de ser guiado, en este caso guiada, porque en el tango es el hombre el que abre los brazos y guía (cuánto bien nos ha hecho esta regla, que no la pusimos nosotros sino la maestra). Hubo al inicio algún desconcierto, en la sala se oían pocas palabras, solo la música, los pasos y claro, de vez en cuando, el inevitable "déjate guiar".

Encontramos en el abrazo la manera de volver a la escucha, a sentir la respiración, a valorar la mirada, el tiempo, la distancia, la cercanía, el estar juntos en un espacio que se comparte. El estar contigo, frente al otro y frente a los demás. Algo aparentemente elemental y conocido. Y precisamente por eso fácil de perder.

Esta premisa de trabajo tiene su mayor sentido de verdad cuando parte de uno, no del personaje, y desde allí se conecta con el otro para iniciar un juego de tránsito-traslado de la presencia al personaje. Hay ahí una frontera que aparece por momentos, es ahí donde esencialmente queremos llegar; lo logramos quizás por segundos, estoy convencido que nos orientamos en esa dirección pero nos gana el oficio y nos instalamos con mayor comodidad en la situación de representación.

La búsqueda de esa delgada línea donde se junta el arte con la vida, es la razón y la paradoja que da sentido a nuestro trabajo ahora.

Para buscar el tránsito del actor entre la presencia y el personaje, tengo la imagen del arco iris como el lugar de inicio que recorre la presencia del actor al pasar de la quietud que presenta al desconcierto, la incertidumbre y certeza de la representación. En la naturaleza el arco iris no tiene un inicio ni un final claro, por otro lado su gama de colores sugiere zonas de mezcla, de transiciones dadas por el color.

Investigamos para encontrar distintas calidades de energía y de comportamiento en escena. Entre la certeza que afirma y la negación rotunda hay una zona de neblina, de desconcierto.

El arco iris es esa zona entre la presencia (persona) y la representación (personaje). La energía tiende hacia el extremo y luego tiende a regresar, siempre en movimiento, aunque sea imperceptible. Estar y no estar, entrar y salir del personaje, transformarse frente al espectador, no esconder nada o casi nada.

La polaridad desconoce matices y por tanto no elabora una dramaturgia de actor fina.

Este trabajo parte de la presencia del actor no del personaje, va de la quietud al movimiento sabiendo de antemano que la quietud es más que el movimiento porque lo contiene.

Las primeras imágenes de este proyecto tienen como punto de partida una serie de pinturas del artista Enrique Polanco

referidas a edificios de la ciudad, más específicamente de Lima antigua; estructuras arrasadas por el tiempo y el abandono son devueltas en sus lienzos como arquitecturas radiantes de color, sitios recuperados quizás por una suerte de nostalgia, espacios sugerentes que parecen invitarnos no solo a volver a mirarlos sino también a habitarlos.

El proyecto en su inicio pasaba por ampliar estos cuadros en gran formato, poblar la sala de esas imágenes, como una maqueta gigante de cuyas puertas, ventanas y cortinas salían y asomaban las gentes ¿Con qué historias? ¿Con qué intenciones? Eso sólo se puede saber transitando los lugares, habitándolos.

Es aquí donde el actor debe hallar el entrenamiento orientado al proyecto concreto que hacemos, aquí el actor debe encontrar el impulso orgánico que lo active, soltando el cuerpo al espacio como reacción, buscando la acción que lo lleve a descubrir ese comportamiento escénico que lo hará moverse con comodidad y sobre todo con verdad en aquello que buscamos.

La fragmentación, las mezclas visuales y sugerencias de imágenes, tienen que ver con proponer, juntar en un mismo espacio, íconos desarticulados, como piezas para armar. Una metáfora que nos habla de la tarea pendiente que tenemos los peruanos con nuestra propia historia.

"El último ensayo" está lleno de claves, según me han dicho algunos amigos que han venido a ver la obra. Suponiendo que esto sea de alguna manera cierto, también nos interesa llegar a ese espectador que no conoce necesariamente el código, al que sólo le interesa esa primera sensación que

viene de lo más simple que sucede en la escena. Llegar a él no es tan fácil.

"Él último ensayo" se instala en una zona lúdica, sensorial y fragmentada, juega con varias historias paralelas, la del grupo Yuyachkani, la historia de la diva, la del Perú en el siglo XX. Todo tratado a manera de biografías apócrifas.

Nos situamos por momentos dentro de ese gran contexto que es el mundo. Exploramos con imágenes proyectadas en la pared que nos dan la sensación de cómo la historia se repite aquí o en cualquier parte del globo. Y nuestra tendencia no es precisamente aprender de la experiencia.

Las relaciones del poder en situación de representación, lo simbólico, la institucionalidad y la política como espectáculo. El poder como performance, la formalidad en la que se expresa el poder y cómo ésta se reproduce en todos los estratos sociales, incluso en ese grupo de artistas que preparan un homenaje.

En este cine viejo de actores pobres se reproducen estructuras de poder. Una performance del espectáculo de lo simbólico.

Queremos reflexionar sobre los íconos que manipula el poder, sobre el lugar que nos ha dado el imperio como país exótico. El patrimonio monumental representado en cartón piedra.

Es también un modo de tratar de aproximarse a la realidad peruana incorporando la visión del artista sobre la historia, la otra historia, la que no se termina

en la escena, la que continúa en la sociedad del espectáculo.

Queremos hablar de esos muchos gestos inútiles (saludos a la bandera), aquellas señas rimbombantes que no construyen nada que no sea la re-afirmación de lo establecido, que viene a ser más de lo mismo.

La historia del Perú es un tema recurrente en nuestras obras. Lo diferente esta vez es que intentamos una suerte de aproximación lúdica a la "historia" para jugar con alusiones a personajes conocidos y tratados de manera "no oficial", incluso inventando acontecimientos que son tratados escénicamente como si hubieran realmente sucedido. Sabemos que las aproximaciones a la "historia" pueden ser diversas y, de hecho, depende de quién lo haga.

Nuestras conflictivas relaciones en el escenario son el reflejo de cómo se dan en la vida y de cómo sentimos que las vivimos. Las canciones que entonamos juntos podrían entenderse como un acuerdo. Por eso son corales. Esto tiene que ver con la necesidad de fortalecer esa zona común, de frontera, de puente, de confluencia y de mezcla, que es donde edificamos nuestra identidad cuando aparece algo común en lo que nos vemos todos.

En realidad es un deseo que así sea, porque el Perú está fundado en la exclusión antes que en la integración de lo diverso.

El otro día un amigo que vino al teatro me dijo que la obra tiene una perfecta desarticulación. Me parece que, de

alguna manera tiene razón porque estamos jugando con otras formas de organizar el material escénico, buscamos una lógica distinta que movilice la imaginación del espectador y que despierte el creador que tiene dentro. Es esa nuestra búsqueda constante.

Finalmente hemos aprendido a asumir al grupo como una diversidad, donde hay intereses distintos; a asumir que somos diferentes también, que hay integrantes que tienen una fuerte base andina, que aportan, desde su actitud, a que Yuyachkani afirme y trabaje a partir de la tradición cultural andina; hay también compañeros que prefieren trabajar la mezcla vertiginosa de lo urbano, sin que eso sea excluyente. Yuyachkani hace posible esa confluencia.

Hemos aprendido a darle un lugar a lo personal; quizás una de las razones las que hemos durado tanto tiempo juntos, es porque hemos aprendido la lección que nos enseñó "Los Músicos Ambulantes", a respetar la música del otro, a convivir en medio de las diferencias, a poner por delante aquello que nos une, y a tener espacios personales, de búsquedas personales.

Yuyachkani me ha planteado una convivencia donde la ética y la estética no están separadas, donde cada proyecto asume una postura ética y política frente a la realidad con la que trabajamos.

Me parece fundamental estar instalados en esa frontera arte-vida; a la que me he referido varias veces. Si no hubiera habido esa confluencia, no tendríamos tanta fascinación por ubicar nuestra experiencia de vida

en lo que hacemos, encontrar el lugar, darle un sitio y hacer nuestras propuestas éticas en concordancia con nuestra vida colectiva.

El teatro La Candelaria tenía 5 años de vida cuando nosotros empezábamos a reunirnos para formar el grupo; en ese entonces parecía una enorme diferencia de edad, ahora, casi 40 años después, 5 años de diferencia no parecen ser muchos.

De ustedes aprendimos algo fundamental, que el teatro lo teníamos que inventar, era urgente, justo, necesario y placentero aunque nuestras obras no fueran complacientes y practicaran más bien, como solía decir Enrique Buenaventura, una relación polémica con los espectadores.

Me gusta estar acá compartiendo este momento con ustedes, hace rato que debíamos hablar más de cerca y cara a cara. Ahora eso es más frecuente y creo que en parte se debe al impulso de las mujeres de nuestros grupos que son las que luchan porque tengamos espacios de encuentro.

Gracias.

*Conferencia dictada por **Miguel Rubio Zapata**
Miércoles 28 de mayo de 2008 / Auditorio León de Greiff /
Universidad Nacional de Colombia*

*Publicado originalmente en Revista Teatro / CELCIT
GRUPO, MEMORIA Y FRONTERA*

Galpão do Follas
Rua Ana Cintra - 213
Santa Cecília - São Paulo/SP
CEP: 01201-060 - Brasil
55 11 3361 2223
www.galpaodofolias.com.br



PROGRAMA MUNICIPAL DE
**FOMENTO
TEATRO**

