

Teatro de grupo: creación y producción en un territorio movedizo

André Carreira(UDESC)²

La expresión *teatro de grupo* es hoy día cada vez más común entre los teatristas brasileños. A partir de los años 80, el uso de este término redefinió gradualmente las ideas relacionadas con el concepto de grupo teatral, y particularmente, estableció un campo político específico para los colectivos en el ambiente teatral del país. Actualmente, este concepto diseminado entre realizadores, críticos e investigadores, define un territorio teatral alternativo, aunque eso no facilite el reconocimiento de modelos estéticos comunes o mismo predominantes.

En el contexto de renovación de la vida teatral que caracterizó las últimas dos décadas del Siglo XX, el concepto *teatro de grupo* tuvo la virtud de funcionar como un instrumento de construcción de identidad que dio impulso a una intensa actividad de colectivos. Sin embargo, observando el desarrollo de los movimientos asociados con la idea de *teatro de grupo* se puede decir que este es un teatro de la diversidad. Bajo esa nomenclatura se reúnen colectivos de una gran ciudad como São Paulo, y también de los más lejanos lugares como la capital de norteño estado del Acre; grupos que viven exclusivamente del quehacer teatral, y colectivos cuyos miembros hacen teatro mientras mantienen otros trabajos. El paraguas del *teatro de grupo* reúne estructuras profesionalizadas estables; compañías registradas como empresas; colectivos amateurs; y hasta “grupos” conformados por apenas dos miembros que algunas veces son parejas.

El director y actor del grupo Imbuça (SE), Lindolfo Amaral, afirma que, en la región Nordeste, a pesar de que la premisa del “*teatro de grupo* es [tener] un elenco permanente que desarrolla investigación sobre un lenguaje escénico”, observase que:

Hoy día son pocos los colectivos existentes, y prácticamente todos trabajan con elencos fijos y actores invitados, creando así una nueva relación en el campo de la actuación, y consecuentemente, una nueva categoría surgió de esta bifurcación: los que son propietarios y los profesionales. De esta dicotomía aparecen otros problemas, entre ellos la fragilidad de no tener elencos fijos y el tránsito de estos actores que está constantemente saltando de un grupo para otro. (2007)

Esta tendencia percibida en el Nordeste, es algo común en los más diversos contextos teatrales brasileños. Por eso, es posible decir que el movimiento del *teatro de grupo* puede ser definido, principalmente, por sus múltiples formas y por la diversidad de modos operacionales, a pesar de que para aquellos que se inscriben en este universo este teatro representa centralmente un movimiento teatral independiente.

Sobre la posibilidad de delimitación de las características del movimiento del *teatro de grupo*, la investigadora Rosyane Trotta afirma que:

los movimientos que, desde el inicio de los años 90, vienen instaurando fóruns de debate y acciones conjuntas, ejercen una función de formación ideológica y ética, más allá de las luchas que traban para obtener sucesos inmediatos. Difícil para todos estos protagonistas es inyectar en su clase y en sí mismos un objetivo más amplio que obtener mejores condiciones para ser lo que ya son. Optar por una definición estricta de grupo no consiste en excluir aquellos que esta no contempla, sino proyectar una posibilidad de futuro, por más que hoy día ella parezca utópica.(2008)

Por otro lado, el crítico teatral Kil Abreu afirma que:

...un Grupo de teatro – nos muestra la práctica de los años recientes – no es lo mismo que una agrupación de artistas que se reúnen para hacer un trabajo determinado. Lo que marca la existencia del grupo, en el sentido que nos interesa, es una experiencia común puesta en perspectiva. Ya sea, la de un tipo de organización que no

¹Las reflexiones presentadas en este texto hacen parte del proyecto sobre teatro de grupo realizado por el equipo del *Grupo de Pesquisa sobre Processos de Criação Artística* (ÁQIS) UDESC, conformador por Ana Luiza Fortes; Adriana Santos; André Felipe Costa Silva; Gabriela Gianetti; Heloisa Marina; Lara Matos; Lígia Ferreira; Naiara Bertoli; Patricia Barrufi; Vinicius Pereira.

²Profesor de la Universidade do Estado de Santa Catarina; investigador del CNPq; director del Grupo Experiência Subterrânea.

tiene como finalidad la creación puntual de un evento artístico, aunque un evento, un espectáculo, por ejemplo, pueda estar entre los planes, como, de hecho, casi siempre está. Se trata, antes, de un proyecto estético, de un conjunto de prácticas marcadas por el procedimiento procesal y en actividad continuada, por la experimentación y por la especulación creadora, que puede incluso desdoblarse o alimentar deseos de intervención de otro orden que no el estrictamente artístico. (2008)

Aunque este punto de vista se relacione con la imagen general que orienta el propio movimiento de *teatro de grupo*, las reflexiones sobre el mismo están permeadas por discusiones sobre la existencia de una especificidad que justifique el uso del término como una categoría claramente definida. Algunos investigadores consideran que diferencias entre los teatros y prácticas organizativas de los grupos, no justifican la adopción del término *teatro de grupo*. El principal argumento es que el *teatro de grupo* no sería una manifestación de una nueva forma de hacer teatro. Por lo tanto, el concepto de *teatro de grupo* fue cuestionado como expresión de un modismo, o de una sumisión a un pensamiento extranjero, ya que según este punto de vista existiría una proximidad entre el término *teatro de grupo* y la expresión *grupo de teatro* que caracterizó las décadas de los 70 y 80.

En nuestro país la expresión 'grupo de teatro' definió un modo organizacional colectivo que se diferenciaba de las compañías teatrales que caracterizaron el teatro brasileño a partir de los años 40 del Siglo XX. Grupo de teatro era una nomenclatura que no definía un lugar político, sino una forma diferente de organizar la producción del espectáculo. Se trató de un modo alternativo a las tradicionales compañías profesionales, principalmente porque superaba la idea del actor capo y empresario que encabezaba las compañías.

Los grupos teatrales cumplieron, desde los años 40, un papel fundamental en la vida cultural nacional, especialmente, porque fueron responsables por abrir espacios para artistas de diferentes regiones del país. Este teatro esparcido por todo el territorio brasileño se caracterizó básicamente como un movimiento de teatro amateur, conformado por una enorme masa de colectivos que produjo teatro de forma paralela al teatro de las compañías profesionales de las ciudades de Río de Janeiro y São Paulo, que dominaron la escena nacional a lo largo del Siglo XX.

La gran diversidad de las prácticas artísticas reunidas bajo el signo del teatro amateur, nombre por el cual este movimiento fue conocido, en poco o nada tenía de amateur en el sentido estricto de la palabra. Este movimiento que resistió regionalmente al régimen militar, fue el embrión del nuevo ciclo de los colectivos en los años 80.

La crisis de los modelos organizacionales que marcó esa generación de grupos luego del proceso de redemocratización, contribuyó para que estos, buscando nuevas referencias organizativas y de lenguaje, dirigieran su atención para los procedimientos de experimentación. En aquel momento se observó una apertura para nuevos campos poéticos, y simultáneamente a esta tendencia se profundizaron las reflexiones sobre la propia noción de *grupalidad* como instrumento que definiría los procesos creadores.

La expresión *teatro de grupo* surgió como una adjetivación de un tipo de teatro que sería hecho a partir del énfasis en los procedimientos colectivos. Pero, el colectivismo no se refiere, en este caso, apenas a la división de las tareas, sino más bien a un otro nivel de compromiso que se acerca a la idea de lo comunitario como elemento central de la actividad organizativa y creadora. Un teatro que trata de establecer un territorio alternativo, que a parte del trabajo colectivo, piensa formas solidarias de intercambio entre los grupos. En un primer momento, este teatro se caracterizó por la reivindicación de un campo distinto de las formas teatrales que se relacionan con las *medias* electrónicas.

De esta manera se formuló un proyecto de organización que se califica, y se politiza por medio de este énfasis en lo grupal. Consecuentemente, bajo este punto de vista el grupo deja de ser el medio para la producción del arte, para considerarse el objeto indisoluble de la creación.

La diversidad de formas organizaciones y de modelos estéticos, mencionada anteriormente, no permite que el *teatro de grupo* sea considerado como un teatro homogéneo, para el cual se pueda establecer una identidad clara. El único elemento que realmente parece crear un campo unificado es el discurso sobre la independencia, y la autonomía. Esto ha quedado evidente en diferentes encuentros de grupos en los cuales se percibe la ausencia de reflexiones sobre los proyectos estéticos. Una excepción ha sido el evento Rumos³, que en los últimos años estuvo dedicado al teatro de grupo, y estimuló justamente discusiones sobre cuestiones estéticas.

³ Evento organizado por La Fundación Itaú Cultural con curaduría de Antonio Araújo, Maria Tendlaw e José Fernando Peixoto.

Considerando estas observaciones es interesante cuestionar ¿porque tal modelo de trabajo orienta, hoy día, el conjunto más dinámico del teatro brasileño? Si los años 90 fue la “era de los directores”, conforme menciona Silvia Fernandes (1996), la primera década del Siglo XXI, estuvo profundamente marcada por la actividad de los grupos que se reconocen como parte del universo del *teatro de grupo*⁴

Si el *Teatro do Estudante*, fundado en 1938 por Paschoal Carlos Magno, entonces recién llegado de Europa, tenía como objetivo realizar un teatro basado en el desarrollo técnico y hecho con actores y actrices jóvenes, el modelo de grupos como el *Teatro de Arena* y el *Oficina*, en los 60, definió procedimientos de trabajo basados en el vigor militante, y en el diálogo propositivo con la cultura nacional.

El *Arena* había inaugurado la preocupación con la dramaturgia nacional, y la consecuente politización que implicaba esta elección. El *Oficina* con sus puestas en escena comprometidas con la realidad del país y la experimentación vanguardista, creó un espacio de renovación teatral que tuvo fuerza militante.

Esta influencia fue determinante para muchos grupos durante la dictadura militar, y también repercutió en el proceso de renovación del movimiento de grupos que se abrió caminos en los tiempos del retorno a la democracia.

El paradigma militante, que predominó desde la mitad de la década de los 50, hasta el comienzo de los 80, entró en crisis cuando se estabilizó el período democrático. Los nuevos modelos que empezaron a constituirse en el final de los 80 no se divorciaron completamente de esta tradición de compromiso político, pero, descubrieron la comunidad, y la idea de “grupalidad” como un nuevo foco de interés.

Silvana García, en su libro *Teatro da Militância*, ya observaba que muchos grupos paulistas de los 70 habían migrado del centro de la capital para los suburbios y barrios obreros en busca de una convivencia más orgánica con las clases trabajadoras. Estos procesos estuvieron relacionados con el deseo usar los espectáculos con instrumento de diálogo y concientización. Posteriormente, los locales o pequeñas salas de los grupos pasaron a representar el lugar de entrenamiento e creación, soporte fundamental para que los grupos articulasen sus proyectos espectaculares, pedagógicos y políticos.

Llegar hasta los más desposeídos, y ofrecer oportunidades socios culturales por medio del teatro fue uno de los elementos de esta tradición que perduró, y se hizo aun más importante con el proceso de entrada en escena de los llamados proyectos sociales inducidos por las políticas gubernamentales⁵.

A pesar de que la idea de un grupo teatral pensado como una comunidad ya estar presente en la experiencia brasileña desde fines de los años 60, fue a partir del ciclo de los nuevos grupos teatrales, durante el proceso de democratización en la década de los 80, que eso se hizo más presente. La intensificación de la movilidad de los grupos que ampliaron sus participaciones en eventos en el exterior también contribuyó para la el acercamiento a la idea de un *teatro de grupo*. Por otro lado, la apertura del país y la organización de más eventos como festivales, talleres y seminarios, permitió que recibiéramos más grupos extranjeros, lo que facilitó el diálogo y la interface con nuevas concepciones teatrales.

En este sentido, se puede percibir influencias del modelo de trabajo grupal que Eugenio Barba⁶ definió como el Tercer Teatro, aunque luego después aparecieron elementos muy diversos que pueden ser reconocidos como referencias.

Las experiencias de los grupos militantes de los años 70, y hasta el teatro amateur, ya habían aportaron discursos más politizados y incipientes formas de organización inter grupales. Pero, la noción de redes y la sistematización de intercambios permanentes que integran grupos es una herencia que proviene de las visitas de Barba.

Rosyane Trotta apunta el hecho de que varios grupos (*Galpão* (MG), *Oi Nós Aqui Travézis* (RS), *Imbuça* (SE), *Teatro de Anônimo* (RJ), *Quem tem boca é prá gritar* (PB), tuvieron en la *Antropología* y su

⁴Es interesante ver como eso repercutió por el país. Fernando Yamamoto, director con una investigación sobre grupos dice “En términos generales, la sensación es de que la retomada del movimiento del teatro de grupo que ocurrió hace poco más de una década en el país, después de la llamada “era del director”, finalmente repercutió en la escena nordestina. Los grupos más antiguos que sobreviven a duras penas, ahora ganan fuerza de una nueva generación de colectivos, apuntando para buenas perspectivas para el teatro de grupo en la región”. (2007)

⁵En la segunda mitad de los años 80 -, cuando el movimiento de los grupos se expandía y buscaba nuevas referencias se estableció el contacto con ideas y procedimientos de grupos como *Odin Theatret*, *Farfa* y el *Tascabile*, entre otros. Las visitas de esos y otros grupos vinculados con la *Internacional School of Theatrical Anthropology (ISTA)*, estimuló el diálogo sobre formas y modos de trabajo de los europeos de la *Antropología Teatral*. Lo que ejerció influencia en la formulación de modos de trabajo y organización colectiva. El debate que sobre sus propuestas aparece repercutido en un número especial del *Boletim Informativo* del INACEN de octubre de 1987.

⁶En 1987, ocurrió la primera visita de Eugenio Barba al Brasil, actividad que fue organizada por el *Instituto Nacional de Artes Cênicas (INACEN)*, con la decisiva contribución del director Luis Otovio Burnier, quien también fue responsable por el proyecto de traducción del trabajo del director italiano.

noción de *teatro de grupo* un elemento de identidad que dio cohesión para los procesos organizacionales (2005).

Hoy día, pasados casi veinte años del contacto con la *Antropología Teatral*, está claro que la difusión de las ideas de Barba implicó en una inflexión en la línea histórica del movimiento de los grupos brasileños. Aunque muchos sean los grupos que no reivindican o reconozcan esta influencia, la misma puede ser identificada tanto en la terminología incorporada a los discursos de los grupos como en diferentes procedimientos que los mismos utilizan en sus prácticas creadoras y organizativas. No es posible delimitar de manera particular cuales elementos introducidos en este proceso fueron los más importantes. Sin embargo, más allá de técnicas específicas, lo que realmente queda como una herencia son las discusiones sobre el papel del grupo en los procesos de creación y de intercambio de espectáculos.

El foco en el entrenamiento del actor y la preocupación con prácticas interculturales, el interés por crear redes inter grupales, bien como la utilización de demostraciones de trabajo y prácticas pedagógicas, son resonancias de esta influencia que están muy diseminadas. Esta influencia es responsable por líneas centrales de los discursos asociados con el *teatro de grupo*, tales como el énfasis en lo colectivo, la independencia creadora, las prácticas pedagógicas, el entrenamiento y la formación de los actores en el ámbito grupal.

La experimentación sobre el trabajo del actor caracterizó el movimiento de los grupos en el cual se destacaron el *Galpão*, el *Oi Nós Aqui Travéis*, la *Companhia do Latão (SP)*, *Lume (SP)*, *Teatro da Vertigem (SP)*, entre otros. Al inscribirse en el campo del *teatro de grupo* estos y otros colectivos definieron un ámbito particular en el contexto teatral, y construyeron mecanismos de supervivencia, creando una nueva situación en el cuadro de la cultura nacional para los grupos.

La noción de actor que sostiene las propuestas de estos grupos puede ser relacionada con la producción de experiencias colectivas, y supone un actor que se compromete particularmente con prácticas pedagógicas. Consecuentemente, este actor produce los elementos axiales de la dramaturgia de los espectáculos colectivos. Estas prácticas retomaron el uso de la expresión “actor compositor”, pues el movimiento de los grupos tiene en los actores el punto de anclaje del trabajo colectivo. La investigación expresiva y la creación de una dramaturgia nacida del trabajo creador del actor representaron una alternativa para la articulación de los proyectos colectivos. Y eso reforzó las reflexiones y experimentaciones con dramaturgias creadas a partir del trabajo de los actores lo que generó el apareamiento del término “proceso colaborativo”. Según estas prácticas, la producción de textos construidos por el dramaturgo es sostenida y modificada la experimentación de los actores, aunque finalmente sea reconocida la autoría del escritor. El uso del término proceso colaborativo hasta estimuló discusiones sobre las diferencias con la idea de creación colectiva.

De todos modos las prácticas grupales estuvieron apoyadas por la idea de entrenamiento, que sería el elemento propulsor de un espacio social diferenciado para el actor y para el grupo, pues este actor que entrena sería capaz de reinventarse, y por lo tanto, de inventar el propio trabajo grupal.

El énfasis en la organización colectiva como foco de la actividad de los grupos repercutió en una inversión en la comprensión de sus propios procesos creativos. Eso reforzó las iniciativas como cursos y publicaciones de los grupos.

La articulación entre los procesos organizativos y los procesos creadores significó que el grupo, como estructura y ambiente, pasó a ser punto clave del pensamiento de los creadores. La colectividad pasó a ser condición del proceso creador, pero con un tipo de abordaje, que aunque encuentre puntos de conexión con las prácticas de la creación colectiva, se desdobra en un terreno que podemos llamar de ‘mítico’. La mítica de lo grupal construye un lugar de idealización del grupo, que sostiene una percepción que politiza la forma de organización. De este modo, se otorga a lo grupal un lugar de privilegio en la construcción de la línea de la tradición teatral.

Tales procedimientos reforzaron la idea de una disciplina que funda una ética del proyecto colectivo, que sería la base del proyecto teatral. Desde esta perspectiva el trabajo grupal significaba la apertura de un nuevo espacio social y político para diferentes realizadores teatrales, y eso los diferenciaba fundamentalmente de todas las formas teatrales consideradas comerciales.

La fuerza militante característica de los años 60 y 70, dio lugar a nuevos elementos de cohesión más relacionados con el trabajo específico del teatro, y especialmente con el proyecto grupal y de la comunidad del teatro. Aunque es importante decir que, particularmente, en el contexto de los grupos de la ciudad de São Paulo, en el inicio de los 2000 se pudo percibir una retomada de discursos que reivindican un lugar de compromiso político para el teatro que se asemejó en varios aspectos a los proyectos de los sesentas.

Un elemento importante para comprender el movimiento de los grupos en la actualidad es la contradicción que los grupos enfrentan con respecto a las prácticas jurídicas y comerciales definidas por los límites de la legislación vigente. Tales límites presionan los grupos a adoptar procedimientos que pertenecen al mundo de los negocios, mientras los proyectos grupales sostienen discursos de independencia y lucha alternativa.

El movimiento de *teatro de grupo* afirma las nociones de solidaridad y cohesión del lo colectivo y las demandas de la cultura del financiamiento, empujan los colectivos para el terreno del mercado donde hasta el propio grupo corre el riesgo de transformarse en mercancía. En los días que corren es prácticamente imposible hacer teatro sin la institución de la carpeta que vende el grupo, casi como un *book*, característico del ambiente de la moda, o de la sumisión a las leyes de incentivo fiscal y al uso del grupo como elemento de *marketing*. La cultura del *marketing* se hizo tan extensiva que parece completamente imposible escapar de sus garras.

El proyecto de autonomía del *teatro de grupo* sufre este embate con la lógica del “mercado”, y eso nos obliga a preguntar si realmente existe un “mercado teatral” en el Brasil que contemple los colectivos.

En las prácticas cotidianas se registra la interface entre los modelos colectivos y los procedimientos casi empresariales característicos de la gestión del mundo de los empresarios del entretenimiento.

Aquello que podemos llamar de mercado teatral, es decir, un sistema de producción y circulación profesional relacionado con la perspectiva empresarial es muy reducido. Este tiene presencia casi exclusiva en el ámbito de las realizaciones espectaculares vinculadas a figuras de la industria de la televisión, y en la incipiente práctica de los *franchise* que reproduce realizaciones del tipo *Broadway*.

El ambiente de circulación de espectáculos más importantes del país puede ser identificado por dos ramas: los festivales y el Sistema SESC⁷

. Existen, en el territorio nacional, más de treinta festivales de porte mediano y grande, entre los cuales se cuentan los cinco más importantes: FIT Belo Horizonte: Festival Internacional de São José dos Campos; Festival de Curitiba; Porto Alegre em Cena y Río Cena Contemporânea. Luego de estos están festivales tan importantes como el de Salvador, Brasília, Goiânia, Campina Grande, entre otros. Casi todas las capitales de estado tienen sus propios festivales, y aún existe una gran diversidad de modelos de festivales abiertos a la participación de los grupos.

El Sistema SESC está constituido por una amplia y extensa red de instalaciones culturales que pertenece al sindicato patronal del comercio. Esta institución creada en los tiempos del gobierno de Eurico Gaspar Dutra, en el año de 1946, como parte de un proyecto corporativo, con la función de proveer servicio social a los empleados del comercio, cuenta con un suculento presupuesto que proviene de parte la recaudación de parte de la previdencia social. Con el pasar de los años, pero especialmente a partir de la década de los 70, el SESC amplió la oferta de eventos culturales a sus asociados y a la sociedad brasileña en general. Caracterizó este proceso la apertura de salas teatrales en la amplia mayoría de las ciudades en las cuales el SESC mantiene instalaciones sociales e culturales.

El SESC ha sido responsable por diversas iniciativas de fomento de la actividad cultural, y particularmente, el teatro. Esta institución es la que más contracta espectáculos, y actualmente, organiza el más importante proyecto de circulación de espectáculos, el Palco Giratório, que permite que grupos de todas las regiones del país visiten diferentes estados presentándose en más de cincuenta ciudades.

La producción de los grupos está hoy sostenida principalmente por los recursos que provienen de los convocatorias públicas organizados por la Fundación Nacional del Arte (FUNARTE). En los últimos años la empresa petrolera estatal Petrobrás también ha implementado proyectos de mantenimiento de los colectivos a través de concursos públicos.

En algunas ciudades los grupos cuentan con leyes municipales de fomento a la producción teatral. Entre varias se destaca la Ley del Fomento de la ciudad de São Paulo, cuyo eje es el mantenimiento de los colectivos que busca actividades de largo plazo, antes que la simple realización de espectáculos.

A pesar de estos recursos y fuentes de financiación, el contexto de la producción teatral para los grupos es menos benéfico como el día a día lo demuestra. La profesionalización de actores, actrices y directores que trabajan en los grupos, sigue siendo difícil, y a veces hasta imposible, lo que obliga los miembros de los colectivos a desempeñaren variadas actividades para su mantenimiento financiero. No es

⁷Serviço Social do Comércio, institución mantenida por los sindicatos patronales del comercio con el fin de propiciar atención social y cultural a los empleados del comercio, sin embargo esta institución ofrece a la población en general una variada gama de productos culturales y evento. En este sentido se destaca la actuación de la regional Sesc SP que entre otras iniciativas fue responsable por traer al país Jerzy Grotowski y el Teatre Du Soleil.

raro que los directores y actores de los grupos sean profesores universitarios, o combinen sus actividades grupales con empleos diversos, como agentes culturales o productores.

El problema de la profesionalización con dedicación exclusiva caracteriza la amplia mayoría de los grupos. Hasta grupos que constituyen la punta del movimiento en lo que dice respecto a la estructuración del proyecto colectivo, tales como el Vertigem, la Cia do Latão; Imbuça, y el Lume, cuentan con miembros que dividen su tiempo con las cátedras universitarias.

Sin embargo, en la última década observamos que existe un creciente proceso de profesionalización de los colectivos anclado, principalmente, en la política de financiación pública. En este sentido, es interesante decir que eso implicó en la intensificación de la oferta de prácticas pedagógicas y sociales por parte de los grupos. Como regla casi omnipresente en los concursos públicos, aparece la demanda por contrapartidas sociales que los colectivos deben ofrecer para concurrir a los fondos. El gobierno federal adoptó la política según la cual los artistas deben comprometerse con la oferta de iniciativas de carácter social.

Esas prácticas políticas determinaron la articulación de discursos que buscan justificar los proyectos políticos pedagógicos de los grupos. Existe, en este aspecto, un punto de conexión con los modelos grupales de la Antropología Teatral, dado, que estos suponen las prácticas pedagógicas que empalman con las demandas gubernamentales. Es exactamente esa conexión que puede hacer creer que estas políticas nacen en los grupos, sin embargo, es posible percibir como se trata principalmente de una acción gubernamental que incide en la conformación de los perfiles de los grupos. Actualmente, es casi imposible acceder a recursos de los concursos públicos sin la explicitación de acciones sociales y pedagógicas.

Eso nos conduce a una reflexión sobre diferentes dimensiones políticas del movimiento de los grupos teatrales en el Brasil. Después de la larga dictadura (1964-1985) se observó un proceso de despolitización del teatro hecho por los grupos. Ya a fines de los años 90 tuvo el inicio un nuevo ciclo político en el teatro nacional, especialmente, aquel proveniente de la actividad grupal.

Esta politización repercutió de forma directa en la ciudad de São Paulo con la organización del movimiento *Arte contra a barbarie* (1999)⁸. Este movimiento articuló los colectivos organizando acciones de resistencia a las políticas de pauperización de la cultura. Junto a este proceso se observó como muchos colectivos adoptaron discursos combativos e incluso se asociaron con intelectuales en la formulación de sus plataformas políticas. La *Cia do Latão*, y su reivindicación del referencial brechtiano, es el ejemplo más destacado en lo que se refiere a un grupo que sostiene sus prácticas creadoras estrechamente asociadas a iniciativas políticas, y a discursos críticos de las estructuras sociales del país. Este grupo, como el *Oi Nois Aqui Traveiz*, ha tenido mucha influencia en la organización de nuevos colectivos, tanto por sus acciones pedagógicas (como es el caso del *Oi Nóis*), como por acciones políticas implementadas por medio de ciclos de reflexión política o publicaciones, como es el caso de la *Cia do Latão*.

La *Cia do Latão* fue responsable en los últimos diez años por la retomada de las referencias brechtianas, lo que movilizó varios grupos de la ciudad de São Paulo en consorcio con intelectuales como por ejemplo, Paulo Arantes y Iná Camargo Costa. Con puestas en escena de textos de Bertolt Brecht, y con publicaciones, como la revista *Vintém* y varios libros, que enfatizan las propuestas del autor alemán, el grupo ha construido un espacio político en el cual aparece como referencia de un actual teatro brechtiano en el país.

El *Oi Nóis* relaciona su proyecto de un teatro popular, es decir, hecho con el pueblo y para el pueblo, con la propuesta de Augusto Boal y con ideas de Antonin Artaud. La combinación de formas teatrales consideradas populares, y particularmente del teatro de calle, con experiencias estéticas más complejas, caracteriza el *Oi Nóis*, organización que mantiene en una escuela permanente en su sala en Porto Alegre.

Otro elemento que define el actual momento del teatro de los grupos, es la construcción de modelos de organización colectiva. En las últimas dos décadas ocurrió un amplio proceso de discusión sobre las formas de estructuración del trabajo grupal, bien como intentos de articulación de intercambios entre los grupos⁹.

⁸ Como apunta el periodista e investigador Valmir Santos: “la revitalización de los grupos, en los moldes de lo que vemos hoy, tiene su hilo en 1991, en el 1º Encontro Brasileiro de Teatro de Grupo en la ciudad paulista de Ribeirão Preto, hospedado por el equipo local del [grupo] Fora do Sério. En el mismo año, nace la Asociación Movimento Teatro de Grupo de Minas Gerais, en la capital mineira, que amplió la mirada para la actuación en el espacio público, calles y plazas. Una parcela expresiva de la actual buena generación de colectivos de Belo Horizonte es tributaria indirecta de aquel momento. El segmento ganó más cuerpo en el final de aquella década, tomó pulso con el *Arte contra a Barbárie* y obtuvo otros contornos nacionales a partir del movimiento *Redemoinho*, propuesto por el Galpão Cine Horto en 2004 y reinventado en el medio del camino” (2008, 37)

⁹ *Movimento Brasileiro de Espaços de Criação, Compartilhamento e Pesquisa Teatral*, creado a partir de un encuentro realizado por el Galpão Cine Horto en diciembre de 2004, una iniciativa en la cual jugó un papel central el actor Chico Pelúcio del Galpão, y que buscaba articular una red de intercambio entre grupos. Posteriormente, la rede asumió la forma de movimiento político, y en 2010 dejó de existir.

Entre los diversos grupos el *Galpão* representa una importante influencia para inúmeros grupos. El éxito del *Galpão* y su inserción en la cultura nacional lo puso en la condición de referencia. Entre las prácticas de este grupo se destaca el hecho de que el mismo mantiene un centro de formación e investigación teatral, el Galpão Cine Horto, que funciona como espacio de convergencia de grupos de Belo Horizonte y de otras ciudades del país.

En el ámbito del Cine Horto el *Galpão* desarrolla una cotidiana actividad formativa dedicada a grupos teatrales. Con cursos, seminarios, festivales, y puestas en escena con los participantes de sus talleres, este grupo ha establecido un punto de soporte para el movimiento de los colectivos.

Otro grupo que es una referencia nacional es el *Lume* de la ciudad de Campinas, cuyo trabajo técnico basado en la idea de entrenamiento polariza la atención de actores y actrices por todo el territorio nacional. Sus talleres anuales están siempre completos por artistas ávidos por una formación técnica más profunda. Fundado por el director Luis Otávio Burnier, el *Lume* heredó la influencia de la Antropología Teatral. Burnier quien estuvo cerca de Eugenio Barba, fue el responsable por la primera visita al Brasil del director italiano, bien como por la publicación del Diccionario de Antropología Teatral en portugués. Este libro tuvo una repercusión inmediata tanto para los artistas como para los estudios teatrales en las universidades.

Muchos otros grupos pueden ser incorporados a una enorme lista de colectivos actuantes en la escena contemporánea¹⁰, pero cualquier intento de hacer tal lista sería incompleto, y por demás exhaustivo¹¹. Aunque sea difícil definir lo que es el *teatro de grupo* se puede afirmar que este movimiento redefine los rumbos de una escena nacional diversa, y extremadamente dinámica. Su principal contribución ha sido menos proponer una estética, y mucho más establecer la demanda de una nueva mirada sobre la diversidad de esta escena.

Hoy día es imposible establecer un mapa del teatro brasileño sin contemplar el *teatro de grupo* como una de sus fuerzas principales. Aquello de más dinámico e innovador de nuestra escena pasa, principalmente, por el teatro que hacen los grupos. Esto incluso tiene repercusiones cuando hablamos de la formación de nuevas generaciones de actores, pues a pesar de que las universidades ocupen un lugar central en la preparación de actores, los grupos con sus talleres representan una contribución fundamental en la difusión de otras miradas sobre el quehacer teatral.

Referencias

ABREU, Kil. "A dialética das condições e a fatura estética no teatro de grupo". In *SubTexto*. Belo Horizonte, n. 5, 2008.

BURNIER, Luis Otávio. "Primeiras reflexões sobre o trabalho de Eugenio Barba". In *Boletim Informativo INACEN*, ano II, 2ª. Série, n. 9, outubro de 1987.

CARREIRA, André. "Teatro de grupo: diversidade e renovação do teatro no Brasil". In *SubTexto*. Belo Horizonte, n. 4, 2007.

"Teatro de grupo: a busca de identidades". In *SubTexto*. Belo Horizonte, n. 5, 2008.

FERNANDES, Sílvia. *Um encenador de si mesmo: Gerald Thomas*. São Paulo, Perspectiva, 1996.

Grupos Teatrais, anos 70. Campinas, Ed. Unicamp. 2000.

GARCIA, Silva. *Teatro da Militância*. São Paulo, Perspectiva. 1992.

MICHALSKI, Yan. "Eugenio Barba no Rio: azar e rigor". In *Boletim Informativo INACEN*, ano II, 2ª. Série, n. 9, outubro de 1987.

SANTOS, Valmir. "O Cisma e o sismógrafo". In *SubTexto*. Belo Horizonte, n. 5, 2008.

¹⁰ A parte de los grupos ya mencionados es interesante citar algunos colectivos que han circulado por el país: *Alegria Alegria* (RN); *Bagaceira* (CE); *Candongas* (MG); *Cia. Carona* (SC); *Cia dos Atores* (RJ); *Cia Senhas* (PR); *Circo Teatro Udi Grudi* (DF); *Clowns de Shakespeare* (RN); *Erro Grupo* (SC); *Espanca* (MG); *Falus Stercus* (RS); *Folias D'arte* (SP); *Fora do Sério* (SP); *Joana Gajuru* (AL); *Nu Escuro* (GO); *Oigalê* (RS); *O Imaginário* (RO); *Núcleo Bartolomeu de Depoimentos* (SP); *Piolim* (PB); *Tapa* (SP); *Tapete* (MA); *Teatro que Roda* (GO); *Teatro do Pequeno Gesto* (RJ).

¹¹ Para una visión panorámica y mayores informaciones sobre grupos brasileños es interesante visitar los dos números de la revista Subtexto publicada por el Galpão Cine Horto, que están disponible en la internet: <http://www.galpaocinehorto.com.br/cpmt/edicoes-cpmt>.

TROTТА, Rosyane. *Teatro de Grupo: utopia e realidade*. (no prelo). 2005.

“Grupos de teatro no Brasil: convergências e divergências”. In *SubTexto*. Belo Horizonte, n. 5, 2008.

VÁRIOS. *Falas Sobre o Coletivo: entrevistas sobre teatro de grupo*. Florianópolis, Editora da UDESC. 2010.

YAMAMOTO, Fernando. “Teatro de grupo no Rio Grande do Norte, Maranhão e Ceará”. In *Subtexto*, año IV, n. 4, Belo Horizonte, 2007.