

## Un teatro al margen en medio de las vitrinas

Rosyane Trotta (UFRJ)<sup>i</sup>

Ya te veo bromeando, gustando de ser  
Tu sombra multiplicándose  
También puedo ver tus ojos  
En las vitrinas viéndote pasar  
(As vitrinas, Chico Buarque)

El propósito de este artículo es presentar al lector, en una visión transversal de la historia, algunos ejemplos del teatro que, durante su proceso de concepción y creación no se basan en el objetivo del retorno financiero o de la visibilidad. Evidentemente no todas las manifestaciones de esa vertiente serán citadas: se trata de un síntesis. Partiremos del teatro pre-moderno, para que el lector tenga una idea sobre qué se configura hasta hoy como regla, o sea, el teatro hecho exclusivamente con el objetivo de agrandar al mayor número posible de espectadores.

Parece una paradoja: ¿cómo es posible estar al margen en medio de las vitrinas? Lo que está entre vitrinas debe ser, por definición, concebido, planeado, manufacturado, acabado, anunciado y comercializado como producto. En rigor, no es posible danzar si no es conforme a la música. No hay duda de que no se trata de una paradoja, se trata de una imposibilidad. Pues ésta es la realidad de cualquier teatro de invención o de investigación en Río de Janeiro. El lector argumentará que en todo lugar es así. Es cierto. Pero en la “*cidade maravilhosa*”, como es llamada, los agravantes se fueron acumulando a lo largo de una historia muy particular.

Cuando la familia real portuguesa se mudó a Brasil, en 1808, quedó en Río de Janeiro. Y era en un teatro carioca, el Teatro San Pedro de Alcántara donde se anunciaban los hechos políticos, donde se reunían los hombres del poder y donde el público hacía manifestaciones cívicas. En el balcón de aquel teatro fue aclamada la independencia en 1822. Aún cuando dejó de ser el más importante centro económico –ante el desenvolvimiento de la agricultura y de la industria en otros estados- Río de Janeiro se mantuvo como la capital federal de Brasil, lugar que perdió en 1960 cuando lo ocupó Brasilia. Pero a partir de 1965, la ciudad se convierte en la sede de la televisión brasileña. Hoy mismo, cuando los canales se multiplican, la ciudad se mantiene como polo de atracción de la producción televisiva, en función de sus escenarios naturales y del *glamour* que persiste en torno de sus playas, sus mujeres, su vida nocturna, ambientes para la ficción de la mayoría de las novelas. Río de Janeiro es considerada la vitrina del país: se dice que tener suceso allí confiere al artista proyección nacional. Todo lo que allí se hace –o lo que se piensa hacer- tiende a tener su valor, medido por el metro del mercado.

Como centro político de una colonia portuguesa, Río recibía compañías extranjeras que venían a entretener a los emperadores y su corte con el buen teatro europeo. El teatro carioca procuraba imitar lo que recibía de afuera. Negros que se pintaban el rostro de blanco y actrices que falseaban el acento y seguían los movimientos de las estrellas francesas, son pequeños indicios de un pueblo que se negó a sí mismo para sobrevivir. Hasta el inicio del siglo XX, todo actor debía hablar de acuerdo con la prosodia portuguesa.

Recién en 1922, con el modernismo, comienzan a aparecer cuestionamientos sobre la cultura brasileña, en dos movimientos que se oponen: el Verde-Amarillismo que defiende el retorno a los orígenes primitivos y la Antropofagia que se inspira en los rituales indígenas en que los enemigos son devorados para que se extraiga su fuerza, proponiendo devorar la cultura colonizadora.

Tupi or not tupi that is the question. Contra todas las catequesis. (...) Sólo me interesa lo que no es mío. (...) Fue porque nunca tuvimos gramáticas, ni colecciones de viejos vegetales. Y nunca supimos lo que era urbano, suburbano, fronterizo y continental. Perezosos en el mapa-mundi de Brasil. Una conciencia participante, una rítmica religiosa. Contra todos los importadores de conciencia enlatada. (...) queremos la Revolución Caraíba. (...) La alegría es la prueba de los nuevos. En el matriarcado de Pindorama. (*Manifiesto Antropofágico*, año 1, N°1, mayo 1928)

Oswald Andrade, creador del manifiesto, escribió la pieza *O Rey da Vela* que recién fue estrenada 35 años después, por el Teatro Oficina.

## Fábrica de carcajadas

El género predominante en la escena carioca es, desde siempre, la comedia, preferentemente la comedia de costumbres y sus diversas variaciones, incluyendo el teatro de revistas. En esta categoría poco amplia están insertos los espectáculos de la primera mitad del siglo XX, con raras y específicas excepciones.

El teatro de revista surge como un derivado del modelo francés: un enredo frágil sirve como eslabón entre cuadros independientes. El género tiene su apogeo dramático con Artur Azevedo, obras de diálogo versificado e inserción de personajes alegóricos. En sus “revistas del año” hacía un abordaje cómico de los acontecimientos del año anterior, con escenas cortas y episódicas que parodiaban acontecimientos reales y eran ligadas por un tenue hilo narrativo, en general conducido por un grupo de personajes que transitaba por Río de Janeiro procurando alguna cosa. Una de sus escenas antológicas es el encuentro entre la fiebre amarilla y la viruela, una llegando y la otra partiendo en la mudanza de estación.

En la primera mitad del siglo XX, la revista se espectaculariza, al principio con la valoración del cuerpo femenino y los números de danza, después con la sustitución de la orquesta de cuerdas por la banda de jazz, en seguida con una inversión lujosa en los escenarios, en vestuario y maquinaria de efectos, hasta caer en los recursos del desnudo, del ataque verbal, y llegar a la decadencia. Para la investigadora Neyde Veneziano, el teatro de revista “contribuyó para nuestra descolonización cultural, ya que fijó nuestros tipos, nuestras costumbres, nuestro modo genuino de “hablar a la brasileña” (Veneziano, 1994:154).

El teatro carioca de las primeras décadas del siglo XX fue denominado “generación Trianon”, nombre del teatro en donde se realizaban los mayores sucesos de la época y cuyo modo de producción se repetía en toda la ciudad. Lugares de espectáculos grandes (de 800 a 1500) se alquilaban por sesión a un precio alto, lo que obligaba a la producción a cambiar de teatro frecuentemente. Los espectáculos permanecían apenas una semana en cartel, de lunes a lunes, con dos sesiones diarias. Para que una compañía ocupara un teatro por más tiempo, debía ensayar una pieza mientras representaba otra. El escenario se resumía en un mismo mobiliario y el vestuario era ropa de los propios actores. Las piezas, generalmente escritas por encargo, abordaban aspectos y circunstancias de la vida cotidiana. El título da una idea de aquel teatro: cuando la construcción de los primeros edificios de la ciudad hizo aparecer un nuevo oficio, Azevedo escribe *El teniente era portero*; cuando las mujeres comienzan a trabajar, presenta *Mi suegra es de la policía*. Se marcaba el espectáculo en la víspera del estreno. Apenas el “primer actor” y la “primera actriz” de la compañía podían ocupar el proscenio y, en general, no ensayaban. Los actores, clasificados en tipos, recibían no el texto completo o sino apenas su parte. Figura indispensable en esta estructura de producción el “apuntador”, que quedaba bajo el escenario, apareciendo para los actores apenas la cabeza, escondida del público por una caja de madera. En un caso narrado por Luis Iglesias, que hizo un reemplazo sin ensayar, el apuntador apenas decía las palabras que el actor debe repetir pero lo guiaba en toda la marcación.

Algunos críticos abrían fuego contra aquel modo de concebir, crear, producir y presentar el teatro. Mário Nunes, que escribió durante cuarenta años, destaca las frases estampadas en los carteles de los teatros: “reír, reír, reír” “verdadera fábrica de carcajadas” “un record de gracia” “el espectáculo más desopilante”. Y transcribe la respuesta del empresario Nicolino Vigiani, que se defiende:

Notamos, entretanto, señores redactores, que las piezas que más éxito alcanzaron eran justamente aquellas que poseían un ligero hilo sentimental, gracias al cual los escritores pueden hacer un poco de literatura. Pero nada de drama, nada de pieza triste. El público carioca no quiere lloras, quiere reír, parece rendir culto a la alegría de vivir.

El crítico no deja de comentar: “Es admirable, señores, es admirable. La opinión, del propietario del Teatro Cassino, una comedia no es una obra literaria –es una cosa cualquiera dividida en actos y que hace reír. ¡Desgraciado teatro el nuestro! Mario Nunes contrariando a los críticos que atribuyen la baja calidad del teatro al gusto de los espectadores por la farsa y por las comedias ligeras, considera que “donde el teatro sea generalmente bueno, el público nunca podrá gustar del malo” (Nunes, 1956).

Las excepciones de este período –el teatro que procura escapar al brillo de las vitrinas- queda por cuenta del dramaturgo Oduvaldo Viana, del director Renato Viana y de la pareja Álvaro y Eugenia Moreyra. Los dos primeros lanzan la propuesta de otros lenguajes y nuevos modos de disfrute, pero no llegan a alterar el modo de producción teatral. Oduvaldo escribe piezas que rompen la linealidad del tiempo y del

espacio, además de introducir temáticas y diálogos de una comedia más exigente. Renato Viana, además de escenificaciones experimentales, crea el Teatro Escuela, propulsando la formación de nuevos actores y de un nuevo público, con repertorio brasileño de calidad, pero por diversos motivos no consigue completar el proyecto.

Álvaro y Eugenia crean, en 1927, el Teatro de Juguete, reuniendo intelectuales y artistas de diversas áreas con la propuesta de atraer a un público pequeño, de élite, con piezas de humor irónico y de cuadros independientes. La iniciativa rechazaba todo el teatro vigente en cada uno de sus elementos, del actor al público, del texto a la sala. Fue una manifestación efímera de apenas dos espectáculos. Después la pareja organizó una compañía para circular por el interior llevando clásicos universales.

## La renovación teatral de los estudiantes

A partir de la década siguiente, el teatro aficionado será el mayor responsable de la renovación de la escena carioca. En 1938, Paschoal Carlos Magno funda el Teatro del Estudiante de Brasil, insistiendo en el estudio teórico y dramático y en la técnica vocal e interpretativa. Con el montaje de *Hamlet* el conjunto se destaca por el rigor de los elementos escénicos y por la construcción de los personajes. En la misma década surge la compañía aficionada Los Comediantes, responsable del montaje de *Vestido de novia* de Nelson Rodríguez, en 1943, con dirección del polaco Ziembinski, considerada el marco del teatro moderno brasileño.

El régimen liderado por Getúlio Vargas instala al frente del Ministerio de Educación y Cultura un equipo que, encabezado por Gustavo Capanema, pone en práctica una visión progresista de la administración del sector. Las asignaciones liberadas por el ministerio van en apoyo de Los Comediantes y permiten el montaje de *Vestido de novia* en un escenario grande y con importante equipamiento de luz. El Teatro Universitario ocupó el escenario del Teatro Municipal con temporadas musicales –partes de óperas intercaladas con escenas independientes y poesías – e hicieron presentaciones gratuitas en patios, hospitales, escuelas, cuarteles y fábricas. El proyecto de la compañía comprendía también la militancia. Para conseguir recursos para las entidades estudiantiles, el grupo se asoció con un vendedor de juguetes y transformó la Plaza Russel en un parque de diversiones, con apoyo del Presidente de la República y del Ministro de Guerra, que cedió soldados para cercar la plaza. Fue una de las primeras iniciativas en popularizar y democratizar el teatro.

## El teatro nacional y popular

En 1953 el congreso Nacional aprueba una ley que obliga a toda compañía a escenificar un texto de autor nacional cada tres montajes. La medida muestra hasta qué punto el autor brasileño carecía de espacio. Y así permaneció por algún tiempo, pues no se llegó a mudar la mentalidad: la compañía Casilda Becker, por ejemplo, estrena en 1957 *El Santo y la Puerca* de Ariano Suassuna, sin su actriz principal, que estaba ensayando *Larga jornada de un día hacia la noche* de Eugene O'Neill.

La presencia de la Unión Nacional de Estudiantes (UNE) creció en todo Brasil después de 1955, adquiriendo mayor participación política y desembocó en la creación del Centro Popular de Cultura (CPC), iniciado después de las presentaciones de *Ellos no usan corbata* por el Teatro Arena, en Río de Janeiro. La asociación entre estudiantes politizados e inquietos artistas de teatro operó diversas transformaciones.

Uno de los artistas más importantes de esta fase histórica, el director y dramaturgo Augusto Boal, dividió con José Renato la dirección del Teatro Arena y tomó para él la formación dramática del equipo, instituyendo un Curso Práctico de Dramaturgia. Boal adoptó el método de Stanislavski, al que tuvo acceso durante sus estudios en los Estados Unidos, a las condiciones brasileñas y al formato de teatro arena, resultando una interpretación naturalista, hasta entonces no experimentada en Brasil. Y, fundamentalmente, su actuación era decisiva en la relación social del grupo, determinando que la investigación dramática e interpretativa estuviese volcada hacia discusiones y reivindicaciones nacionalistas levantadas por el movimiento ideológico de izquierda que crece en la segunda mitad de los años 50. Según el crítico Yan Michalski, “la actuación de Augusto Boal al frente del Teatro Arena fue decisiva para forjar el perfil de los más importantes pasos que el teatro brasileño dio en el giro entre las décadas del 50 y 60” gracias a “una privilegiada combinación entre profundos conocimientos especializados y una visión progresista de la función social del teatro” (apud. [www. Itaucultural.org.br](http://www.Itaucultural.org.br), Enciclopedia de Teatro, artículo Augusto Boal).

Participante activo del Teatro Arena, el actor y dramaturgo Oduvaldo Vianna Filho se apartó del grupo, aliándose al movimiento operario que, en todo el país, hacía surgir organizaciones sindicales en la ciudad y en el campo, con reivindicaciones económicas y políticas. Creó, junto a los liderazgos estudiantiles,

un elenco, el Teatro Joven, para recorrer sindicatos, escuelas, favelas y organizaciones de barrio y para el que escribe, en 1960, *A Mais-Valia Vai Acabar, Seu Edgar*, haciendo una crítica didáctica de la lógica de explotación capitalista. De esa actividad surge el núcleo de teatro del CPC. La dramaturgia de Vianinha, como se volvió conocido, colocaba en escena la realidad brasileña a través de hombres simples, siendo considerada la más importante de su generación.

Después del golpe militar de 1964, con la UNE y los CPC puestos en la ilegalidad, la política estudiantil se refugió en las instituciones y se vio surgir en las principales universidades grupos teatrales imbuidos del espíritu cepecista o bien contando, entre sus organizadores, con algunos de sus ex integrantes. En 1965 surgió el Teatro Universitario Carioca (TUCA), dirigido por Amir Haddad. Con el recrudecimiento de la dictadura, que llevó a prisión a intelectuales y artistas, el movimiento desapareció.

## Tropicalismo

En enero de 1968, en vísperas del decreto de Acto Institucional N°5, que dio amplios poderes al Estado para el cercenamiento de la libertad civil, se estrenó en el Teatro Princesa Isabel, *Rueda viva*, espectáculo que radicalizaba las propuestas iniciadas por el Teatro Oficina en *El rey de la vela* (1967) y evidenciaba al director José Celso Martínez Correa como exponente teatral del movimiento tropicalista. Con estética inspirada en los principios apuntados por el Manifiesto Antropofágico, *Rueda viva* sintetiza la ira y la rebeldía contra un momento político que dividía la sociedad, entre la aceptación del régimen militar y la lucha contra él. El texto de Chico Buarque, sobre la transformación de un ídolo de la canción popular a partir de la manipulación capitalista basada en el consumo, sirve de base para que José Celso rompa los límites entre la ficción y la realidad, entre escenario y platea.

Cuando el público entraba al teatro, la escena ya estaba preparada: una pasarela avanzaba hasta la mitad de la platea; en proporciones superdimensionadas, rosas de un lado y del otro una botella de Coca Cola; al fondo una pantalla de TV en la que aparecía la frase “estamos inútilmente en la vida”. El empresario de televisión era representado como un Ángel de la Guarda de alas negras y cachiporra policial, rodeado por un coro que vistía una túnica roja y mantilla negra y cantaba Aleluia. Él transformaba al cantor Benedito en Ben Silver. Lanzado como ídolo, Ben Silver era cargado en un vehículo hecho con discos de vinilo y fotos de cantores conducido por las *fans* que, en el final del primer acto lo llevaban, desnudo y acostado sobre una cruz de madera, que simbolizaba el peso del propio suceso.

Pasamos la palabra al crítico Marco Antonio de Menezes que, al describir el espectáculo ilumina algunos procedimientos estéticos de la poética tropicalista

Y juntos, el periodista y la Fama decretan el fin de la carrera de Ben Silver; “¡El ídolo está casado! ¡Y además es borracho! Una procesión de tres matronas antipáticas intenta salvar el ídolo extendiendo que él haga caridad. Pero nada avanza, Ben Silver acabó. Sólo hay una solución: transformarlo en Benedito Limpio, el “cantor de protesta”, vestido de nordestino, hablando de “libertad” y de “vamos a luchar”. La izquierda festiva lo aclama, el periodista vendido pierde su porcentaje y la voluntad de elogiar a Limpio. La Fama, vestida de Papa, decreta nuevo fin para Benedito Limpio. Para mantener el prestigio, él debe suicidarse. (...) La platea sale del teatro evitando ensuciar los zapatos Chanel con los restos del hígado de Benedito Silva que el coro de las *fans* devora al final. (...) Todo es caricatura de lo religioso en el espectáculo, que, como actividad religiosa, se desenvuelve en todo el teatro, escenario, galerías, platea (El teatro con que soñaba Antonin Artaud). Para crear el ídolo, él es litúrgicamente despojado, pieza por pieza, de su ridículo traje plateado. (...) los actores se dirigen agresivamente a la platea, hacen preguntas, piden asignaturas en manifiestos, sacuden y encaran a los espectadores (la censura de catorce años me parece muy poco severa para el espectáculo). Ben Silver se encuentra con la esposa coronado de espinas, desnudo como Cristo. La tentativa de salvar al ídolo en decadencia es escenificada como una procesión liderado por Capeta (¿sería toda la pieza una misa negra?) –que satiriza el periodista- usando como cruz el conocido X de lámparas empleado por los fotógrafos. Y la primera escena entre Benedito y su mujer es una caricatura de la Visitación de Nuestra Señora. (...) Elementos cristianos, son mixturados con rituales paganos (el hígado de Prometeo, las orgías de Dionisio), hasta con rituales políticos. José Celso, en realidad, más que dirigir, celebró *Rueda viva*.

Con la censura, las prisiones, el exilio y la tortura de artistas e intelectuales, todo el teatro brasileño se zambulló en un empobrecimiento generalizado. Se impidió estrenar espectáculos ya listos, otros recién estrenados fueron retirados de cartel. Los dramaturgos eran obligados a realizar cortes en sus textos, para liberar las escenificaciones. *La resistencia* de María Adelaide Amaral, de 1975, obra emblemática del período, sólo fue puesta en escena cinco años después. El llamado teatro de resistencia enfocó la temática social y procuró metaforizar el momento de opresión, lo abrazaron autores como Gianfrancesco Guarnieri, Joao das Neves, Vianinha e Augusto Boal. En el exilio, Boal creó el Teatro del Oprimido, al mismo tiempo método y poética, estética y pedagogía volcado a las víctimas de situaciones opresivas.

## Independientes, alternativos o marginales

Un movimiento paralelo, volcado a la acción no era solamente la dramaturgia, revelaba una nueva fase de la resistencia. Eran grupos que, saliendo de los centros urbanos, se implantaban en los barrios periféricos, buscando aliar un esfuerzo de militancia, casi clandestina, con la búsqueda de un lenguaje popular para sus creaciones, tornándose accesibles a las comunidades al margen del mercado de producción cultural. La reunión de esos grupos caracterizó el Teatro Independiente, que dio origen a las nuevas formas de organización y producción que serían difundidas en los años siguientes.

En la década del 70, los grupos surgieron y proliferaron, muchos utilizaron la creación colectiva como técnica de construcción del espectáculo. En Río de Janeiro, se destacaron Asdrúbal Trouxe o Trombone, A Comunidade, Grupo Dia-a-Dia, Manhas e Manias, Companhia Tragicômica Jaz-o-Coracao, Banduendes Por Acaso Estrelados, Diz-Ritmia y Beijo na Boca. Con raras excepciones, fueron grupos efímeros, que no llegaron a la década siguiente. En entrevista con el crítico Yan Michalski, Amir Haddad, explica la creación de A Comunidade: “Nos Juntamos para constituir un grupo libre de las presiones de un régimen empresarial, queríamos el derecho de errar sin estar sujetos a leyes del lucro, a la dictadura de las boleterías” (Haddad, 1969).

La intencional gratuidad del nombre presenta la propuesta de los integrantes: el grupo Asdrúbal Trouxe o Trombone surgió en contrapunto con la ideología que marcaran los conjuntos teatrales desde la década de 1960. Ya el estreno en 1974, llamó la atención del público y de la crítica con *El inspector general* de Nikolai Gogol: más que montar el texto, el grupo lo invade, dotando al montaje de una visión propia, con una irreverencia y una energía de conjunto que se revelarían el denominador común de una nueva propuesta teatral, que ocuparía uno de los primeros planos en la actividad escénica del país. La relectura de los clásicos se reveló un camino para la creación colectiva de *Trátame bien, León*, en 1977, que entró en la historia del teatro con una estética que influyó a una generación de jóvenes actores y repercutió hasta hoy. El grupo trató de sí mismo, colocando en escena el habla, los rituales, los problemas y afectos de la juventud carioca que vivía cerca de la playa. Los espectáculos siguientes, *Toda aquella cosa*, 1980, y *La farra de la tierra*, 1983, ofrecieron a los espectadores una estructura abierta, que mostraba un proceso, en el que los actores develaban los mecanismos de la ilusión teatral.

El grupo creaba su lenguaje por la práctica del proceso de improvisaciones. El actor era el eje de la creación y la función del director consistía en proporcionar materiales, accionar el juego, seleccionar secuencias, unir los fragmentos y dar forma a los diálogos. Trabajando con la perspectiva del juego y suprimiendo la noción de interpretación, el artista entraba en escena para interactuar con su compañero y crear a partir de su propio imaginario. Para eso, el grupo usaba pocos objetos escénicos y en el escenario desnudo valoriza los recursos físicos y creativos del intérprete. No se exigía ningún tipo de virtuosismo, por lo contrario: el actor no debía cantar sino canturrear, debía ser antes de todo una persona que experimentaba y no un especialista, lo que evidenciaba la valoración del aspecto ético y afectivo en detrimento de lo técnico.

La década del 80 marcó la disolución de los grupos, del sistema de creación colectiva y del modo de producción que lo caracterizaba. Y se volvió conocida históricamente como la época de la posmodernidad escénica, marcada por la invención formal, por la ruptura narrativa y por lenguajes que, en su diversidad, buscaban el detalle y el rigor de una construcción que ponía en evidencia la autoría de los escenificadores.

Pero no todo caminó conforme a los casilleros de la construcción historiográfica: algunos conjuntos escapaban a definiciones y, por eso mismo, tendieron a quedar perdidos en el pasado, sin lugar en los estudios, por la singularidad de sus creaciones en el escenario general. En el rol de estas excepciones históricas se encuentra el Teatro Ipanema, cuyo trabajo de conjunto presentó una longevidad rara (y tal vez única) que atravesó las transformaciones coyunturales –de la efervescencia del movimiento de izquierda a la era de los escenificadores, pasando por el vaciamiento de la represión y por la contracultura– y todas las efímeras modas con una coherencia digna de nota. Inicialmente llamado Teatro de Río y después adoptado el nombre del teatro que construyeron en un terreno heredado, el Teatro Ipanema aglutinó artistas de varias áreas del espectáculo, que desenvolvían y difundían no sólo una estética sino una modalidad de creación y de relación entre las autorías. Para la escenificación de cada texto el equipo (no había integrantes fijos sino compañeros constantes) emprendía un intenso proceso de investigación en que la tarea en cada área impregnaba a las demás y principalmente el trabajo del actor. Teniendo al frente a Rubens Correa, Ivan de

Albuquerque y Leyla Ribeiro, la trayectoria artística del conjunto –que reunía también al corógrafo Klauss Viana, el escenógrafo Anísio Medeiros, la creadora musical Cecília Conde y recibía a exponentes de la nueva dramaturgia carioca como José Vicente e Isabel Câmara –va de 1959 a 1989.

En 1981, estrenó en Río *La chinche* de Vladimir Maiakovski, con dirección de Luiz Antonio Martínez Correa que, en 1978, escenificaría el musical *Opera do Malandro* de Chico Buarque. Con un guión escrito a doce manos, música de Caetano Veloso y escenografía de Helio Eichbauer, el espectáculo era una integración entre lenguajes –teatro, cine y danza. Entre los años de 1985 a 1987, el director sería el responsable del resurgimiento del teatro musical, a partir de la investigación sobre el teatro de revista del siglo XIX y la dramaturgia de Artur Azevedo. La investigación originó una serie de espectáculos: *Teatro musical brasileiro* Parte I (1860/1914) y Parte II (1914/1945) y *¡Ataca Felipe!* También en la línea de los musicales, el director puso en escena *Mahagonny* texto de Bertold Brecht y música de Kurt Weil. Con esta secuencia de obras el teatro musical volvería gradualmente a la escena carioca, hasta tornarse una veta comercial a partir del final de los años 90.

## **Puesta en escena y posmodernidad**

De 1984 a 1989, la directora Bia Lessa quedó ligada al SESC donde hizo talleres, ensayó e hizo temporadas, dedicándose a un teatro de investigación que caracterizó la fase más fecunda de su trabajo. En los títulos de los espectáculos la palabra “ensayo” marcaba la idea de experimentación. *Ensayo N°3, ideas y repeticiones, un musical de gestos*, 1986, le confirió el Premio Molière, el primero conferido a una mujer. El espectáculo, con pocas palabras y un sonido de trillo constante, buceaba en el tiempo, entre la llegada y la partida, métrica de inicio y fin. Varias historias paralelas eran contadas en fragmentos, unidas por el lugar donde se daban los encuentros y las separaciones. El crítico Macksen Luiz considera que el montaje “transmite un estado inconsciente” y que “el espectador precisa dejar que su imaginación aprehenda la imaginación que sale del texto” (Luiz, 1986). En *Ejercicio N°1* los figurines colaboraban para disminuir la noción de personaje individualizado y resaltar la noción de colectivo. El espacio, donde los actores permanecían del inicio al fin del espectáculo, se transformaba en personaje, dialogando con los actores por medio de dos elementos constantes: una lluvia de papel picado y cajas de cartón. Con la eliminación de la comunicación verbal, la relación con el ambiente y la orquestación del colectivo, la directora creó una fantasía poética sobre la existencia humana.

Llegando a Brasil después de estrenar como director en Londres y Nueva York, Gerald Thomas presentÓ, en Río de Janeiro, dos reposiciones: *Cuatro veces Beckett*, 1985, y *Cuarteto* de Heiner Müller, 1986. Su proyecto de puesta en escena tenía como objetivo la supresión de la identificación emocional entre el espectador y la ficción. Él presentaba el pensamiento como proceso, dilatando el tiempo y el espacio de la escena. En el Museo de Arte Moderno, estrenó *Electra con Creta*, espectáculo radical y controvertido con texto escrito por el propio director durante el proceso de los ensayos. Por medio de telas y luz, la escenógrafa Daniela Thomas creó en el escenario a la italiana cuatro corredores independientes cuya alternancia producía el efecto de edición cinematográfica. Fundó, en 1986, la Compañía de Ópera de Sequía que desarrolló su dramaturgia paródica y reconstructiva. El texto, vinculado al momento de la escena, no obedecía a una forma estática y se establecía, muchas veces, a partir de frases y comentarios. Elemento recurrente de sus producciones, la voz grabada del director comentaba, en *off*, la acción. En algunos espectáculos esa función se duplicaba, el protagonista funcionaba como un portavoz del director.

## **Un teatro performativo**

En 1990, surgió en el panorama carioca una *troupe* que iba a renovar la escena y la concepción teatral del ala más joven e inquieta de los artistas. Marcando el fin de la “década de los directores”, no por nada se llamó Compañía de los Actores. aunque liderada por un director, tuvo en la interpretación su énfasis artístico y se reveló como uno de los pocos conjuntos que ha mantenido una casi total continuidad de integrantes originales a lo largo de sus veinte años de vida. Resultado de la experimentación desarrollada en su sala de ensayo, *A Bau A Qu*, 1990, está concebido como una parábola de la creación artística. El director Enrique Díaz investigó las posibilidades narrativas no verbales para crear asociaciones libres y sin sentido fchado. Con una lengua inventada y un lenguaje corporal que recuerda un dibujo animado, el espectáculo proponía situaciones dramáticas,

sin hilo conductor y sin la posibilidad de que todo saliera de la imaginación de un escritor. Los personajes ejecutaban una maratón de idas y vueltas, montajes y desmontajes de pilas de ladrillos y juegos variados con neumáticos y paraguas. La narrativa estaba marcada por las acciones físicas y por la fluencia rítmica y no por la acción dramática. *A Bau A Qu* se volvió un espectáculo de culto, con filas en la puerta, aunque no hiciera ninguna publicidad. Alberto Guzik considera que los espectáculos de la Compañía de los Actores recupera lenguajes teatrales desaparecidos, como los procedimientos del teatro futurista, surrealista y modernista usados en *A Bau A Qu* y *La muerta*, o la fabricación vertiginosa de clichés en *Melodrama*. En las palabras del crítico:

Esa adhesión a la historia no se hace de manera museológica. No hay intención, en el trabajo de Díaz y su equipo, de rehacer escénicamente aquellas escuelas. Se trata de elaborar, eso sí, nuevas visiones de aquellos códigos, percibir de qué servían, cómo eran, y presentar traducciones contemporáneas de sus procesos. Es una aproximación *macunaímica* del legado teatral, a la que la compañía confiere un tiempo irreverente, vibrante. (...) La Cia de los Actores es un puente dinámico entre el pasado y el futuro. (Guzik, 1998)

En 2004 la Cia de los Actores tomó por primera vez un texto de la literatura clásica universal en *Ensayo. Hamlet*. El espectáculo sintetizaba la historia de Shakespeare y la envolvía en interferencias tomadas del proceso de puesta en escena, de las relaciones del actor con sus personajes y de las libres asociaciones que la acción propicia a los creadores. La llave de la puesta en escena, enunciada en la primera escena era la búsqueda incesante por “algo de real”. El rey Claudio quemaba las propias manos con agua hirviendo; Ofelia se ahogaba en una secuencia de botellones de agua que ella se tiraba; Hamlet acusaba a su madre con una cámara en la mano y la exponía en telas; Ofelia muerta entraba como bife crudo que, planchado producía el olor a carne quemada; Rosencrantz y Guildenstern entraban a escena como muñecos inflables en forma de Jaspion (super héroe de serie japonés); la actriz Bel García revolvía en una bolsa buscando a Ofelia y reconocía su aversión a los adolescentes; en cuanto hablaba de la hermana, Laertes se sacaba sus ropas, se ponía un vestido y al final de esta acción se tranmutaba en Ofelia; la reina Gertrudis infantilizaba al hijo, que se quejaba de sus ropas apretadas, por demás pequeñas para él; en el monólogo de Hamlet, los tres actores que se alternaban en el personaje, estaban juntos en escena y dividían el texto. El crítico teatral Michel Cournot, del diario *Le Monde*, escribe:

Aún cuando los intérpretes actúen como si ellos realmente ensayasen *Hamlet*, con la connivencia del público, ellos también interpreta la *troupe* imaginada por Shakespeare que representa una escena. Nada se pierde, y los comediantes brasileños, bailarines, acróbatas, mimos, nos llevan a su propósito a través de peregrinaciones. Ellos son aéreos, imaginarios, surreales y cuando interpretan, de hecho, una escena u otra de *Hamlet*, son formidables en presencia de espíritu, disponibilidad, evidencia. (...) proyectan fantasmagorías encantadoras, como si nosotros viviésemos diversas reflexiones de nuestras mentes, la conciencia de lo que es visto, físicamente, y al mismo tiempo, los sobresaltos de nuestras memorias, de nuestros instintos. (Cournot, 2005).

## Desdoblamiento del teatro épico

Aún en la década del 90, otro conjunto trajo a escena una nueva poética teatral. De 1990 a 1993, el teatro estadual Gláucio Gill, que pasó algunos años desactivado e internamente se encontraba en ruinas, fue ocupado por el director Aderbal Freire Filho –que en 1977 llevara a escena *La muerte de Danton* de Buchner, en el subterráneo de las obras del metro- y un numeroso conjunto de actores, en un proyecto sugestivamente denominado Centro de Demolición y Construcción del Espectáculo. Su espectáculo de estreno llevó a escena un texto íntegro de la novela de Joao de Minas, escrito en 1934 y hasta entonces desconocido del público. En la puesta en escena de *La mujer carioca a los 22 años*, con cinco horas de duración, ocho actores se alternaban en más de treinta personajes, cada uno narrando, dentro de la acción, las partes referentes al personaje que estaba interpretando. En ritmo frenético, era el actor quien ponía movimiento en el escenario, colocado sobre ruedas y quien operaba las luces, reducidas a pocos movimientos. No había pasillos: a la vista del público, se cambiaban el vestuario que identificaba cada figura. El juego entre descripción y acción –narrar actuando, actuar comentando- integraba el espectador a la escena.

Como todo lo que es suceso en Río de Janeiro, *La mujer carioca a los 22 años* activó una serie de espectáculos que investigaban el género épico. Durante una década, cuentistas y novelistas clásicos, populares y contemporáneos serían escenificados en diferentes lenguajes, siempre explorando las relaciones entre la narración y la acción.

Profundizando esta línea de investigación, el Centro de Demolición y Construcción del Espectáculo creó lo que puede ser considerada una de las obras más memorables del teatro carioca. El director Aderbal Freire Filho tomó el histórico episodio de Inconfidencia Minera, de 1789, cuyo lema “Liberta quae sera tamen” (libertad todavía tardía) llevó a Tiradentes a la horca y al descuartizamiento como chivo expiatorio. El espectáculo se realizó en seis diferentes lugares del centro de la ciudad de Río de Janeiro –museos, sótanos, calles- la mayoría de ellos en predios históricos que el público conocía por fuera pero que difícilmente exploró por dentro. Así se obtuvo un efecto de reconocimiento, entre el placer de la identificación y la sorpresa del descubrimiento. Los espectadores, divididos en grupos, se trasladaban en ómnibus donde una actriz se encargaba de contar episodios personales de la vida del héroe. El orden de las escenas variaba para cada grupo de espectadores y el protagonista era representado por un actor diferente en cada lugar. Los actores conducían al público por el espacio, tocando tambores y cantando músicas sobre la exploración del país por los colonizadores y el ansia de libertad. Una de las canciones tiene como refrán: “Doña María Locura no quiere poca cosa/ ella quiere, ella quiere, ella quiere, ella quiere/ mil arrobas de oro cada mes/ ver si eso es cosa de portugués”. En la última escena, todos los espectadores se encontraban en la calle y caminaban en dirección al ahorcamiento, en la Plaza Tiradentes. Al final, eran conducidos en paseo cantado a lo largo de la avenida.

## Tradición y ruptura

Los dos mandatos consecutivos del presidente Lula transformaron la Fundación Nacional de Arte (Funarte) en fomentadora de la democratización cultural. Las publicidades municipales y estatales, siguiendo el ejemplo, pasaron a incluir, más allá del patrocinio a espectáculos, la manutención de grupos, aceptando, por ejemplo, proyectos de circulación y de formación. Esa política, aliada a leyes de incentivo a la cultura (por medio de las cuales las empresas privadas descuentan del impuesto de renta lo que gastan en patrocinio), hace que todo el año entren en el mercado decenas de manifestaciones artísticas de propuestas diversas. Como no hay teatros para todos, tanto que las salas pasaron a funcionar en el límite de su capacidad, comenzaron a surgir espacios pequeños, con menos de ochenta lugares, para atender esta demanda.

Hay hoy cerca de cincuenta espectáculos en cartel en la ciudad de Río de Janeiro. Más de la mitad de esa producción está compuesta de ejemplares descendientes de aquella Generación Trianon: textos que procuran ser graciosos con las costumbres, atrayendo al público con nombres de la televisión, con poco ensayo y ninguna búsqueda artística. O musicales que cuentan la vida de un compositor o de un cantor y recuerdan su suceso. O musicales importados de los Estados Unidos, que repiten sus melodías y coreografías, traducen las letras, se benefician de las leyes de incentivo y cobran 100 dólares por ingreso. En la línea de importaciones nos llega también el *stand up comedy*, basado en textos narrativos de humor. Están los galanes de telenovela que se presentan en el teatro, a veces como protagonistas de un clásico, buscando dar alguna nobleza a su carrera. Y una proliferación de monólogos (algunos resultado de un buceo en un universo insospechado, alcanzan súbito suceso y se vuelven referentes los actores, que pasan años circulando por el país y estropeando aquella pequeña mina de oro sin hacer nunca más nada nuevo). Todas esas vertientes están en las vitrinas, buscando conseguir un lugar de luz privilegiada.

Pero hay también decenas de grupos que procuran espacios menos disputados y tratan de formar su propio público. Un ejemplo impar es la Cia Marginal, en la Favela da Maré y dirigida por la actriz y antropóloga Isabel Ribeiro en un trabajo de investigación y formación que subsiste gracias a los publicistas públicos y lleva, al Centro de Artes da Maré y adonde quiera que va, grupos de espectadores ligados a la militancia social. En la otra punta, la Compañía Armazém de Teatro, con patrocinio de Petrobrás, mantiene sede fija, tanto para el trabajo diario de manutención e investigación cuanto para las representaciones. En la zona sur, de las playas y de las disputadas vitrinas, es posible encontrar grupos reducidos, de tres o cinco actores que, aunque sin continuidad, emergen alguna vez con una obra elaborada a lo largo de muchos meses.

Es difícil en Río de Janeiro sobrepasar el suceso cuando acontece, al revés de seguirlo como a una brújula. En general sólo son capaces de esa hazaña los grupos de proyecto artístico muy sólido, en el cual el espectáculo es la expresión incidental de un teatro continuo. La exacerbación del individualismo se manifiesta por ejemplo en la ausencia en el movimiento nacional de teatro de grupo, que desde la década del 90 viene promoviendo seminarios, publicaciones, festivales, intercambios y encuentros artísticos, técnicos y políticos. Los grupos cariocas, cuando están presentes, se limitan a presentar su trabajo, sin manifestar interés en la participación, en la reflexión o en el diálogo. Es la carga ética y poética de morar en las vitrinas.



## Bibliografía citada

COURNOT, Michel. “Une interprétation brésilienne de Shakespeare: l'imagination, le rêve et la poésie de Ensaio.Hamlet”. Paris, *Le Monde*, 4 de diciembre de 2005.

GUZIK, Alberto. “A Cia dos Atores”. Programa del espectáculo *Cobaias de Satã*. Rio de Janeiro, Centro Cultural Banco do Brasil, junio de 1998.

HADDAD, Amir. “Construção, comunidade, comunicação”. Entrevista a Yan Michalski. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 22 junio de 1969.

LUIZ, Macksen. “Extremos”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 7 de noviembre de 1986. Cuaderno B, p. 8.

MENEZES, Marco Antônio de. “*Roda Viva*, de Francisco Buarque de Holanda”. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 2 de febrero de 1968. Caderno Divirta-se, p. 1.

NUNES, Mario. *40 anos de teatro*. Rio de Janeiro, Serviço Nacional de Teatro, volumes 1-4, 1956.

VENEZIANO, Neyde. “O teatro de revista”. *O teatro através da história*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1994, vol. 2 (teatro brasileiro).

---

<sup>i</sup> Actriz, directora, dramaturga, investigadora de teatro de grupo, profesora de la Universidad Federal de Río de Janeiro