

TEATRO BRASILEÑO HOY: DUDAS Y CONTRADICCIONES

Fernando Peixoto

Tentar una reflexión crítica sobre el panorama actual del teatro brasileño es sin duda un desafío complejo y bastante sujeto a equívocos. Ahora más que nunca parecen ser muchos los caminos y las tendencias, no siempre articuladas con claridad o razonable continuidad. Así como es imposible dejar de constatar un acentuado nivel de dudas y perplejidades en medio de búsquedas y pesquisas de lenguaje en estado todavía experimental, o aún más, una variedad no siempre nítida de selección temática frecuentemente confusa o restringida a una peligrosa superficialidad. Este cuadro, con evidentes diferenciaciones, incluye al mismo tiempo el terreno del espectáculo como el de la dramaturgia.

En verdad nunca fue fácil comprender con mayor precisión lo que pasa en el teatro brasileño: el país es inmenso, diferentes regiones poseen características socio-culturales bastante contradictorias y múltiples. Aquello que puede significar una postura de vanguardia en un punto del país no siempre tiene el mismo peso en otro. Y no es nada fácil cubrir el movimiento teatral en todo el territorio nacional. Es casi imposible aunque sería extremadamente necesario ya que no son excepciones las sorpresas constantes de los más diversos Estados surgen a veces espectáculos que provocan un fuerte impacto de poesía y teatralidad. Es la tendencia inmediata de muchos el hablar del teatro brasileño apenas con el conocimiento directo de lo que pasa en los dos grandes centros de producción profesional, São Paulo y Río de Janeiro, generalizando consideraciones críticas que no siempre son válidas para el resto del país. Este desconocimiento se ha incrementado en los últimos años, particularmente desde marzo de 1990 cuando el ex-presidente Fernando Collor de Mello, recientemente apartado del poder por un fuerte movimiento de masas que resultó en un proceso "impeachment" al asumir el poder inmediatamente terminó con el Ministerio de Cultura y con el organismo federal que, aun con problemas e insuficiencias de actividades y recursos financieros, abarcaba todo el territorio y procuraba no perder la perspectiva del país como un todo la Fundación Nacional de Artes Escénicas (FUNDACEN): Hoy son pocos los encuentros y festivales regionales o nacionales. Y crece así la distancia y el conocimiento concreto de lo que acontece.

Es necesario destacar, de cualquier forma, que el peso de la producción en el llamado eje Río-São Paulo es bastante decisivo: existe un innegable proceso de colonialismo interno -y así como estas dos ciudades están con los ojos muchas veces vueltos hacia Europa y los Estados Unidos-, las demás ciudades brasileñas muchas veces también se dejan llevar por los modelos o tendencias de los dos grandes centros de producción. Por otro lado, es evidente que continúa existiendo lo que podría ser llamado “teatro comercial”, comedias o melodramas que repiten fórmulas ya conocidas que procuran asegurar el éxito de taquilla sin el menor esfuerzo para canalizar de forma más inquietante o excitante en el campo teatral como ejercicio cultural creativo o transformador.



Augusto Boal. Foto de: José M. Díaz

Lo que importa resaltar, a pesar de todas las dificultades de producción y de la situación económica catastrófica del país, a pesar del abandono de una postura de creación escénica más participante e inserta en la reflexión crítica de la realidad socio-política del país, a pesar asimismo de cierta tendencia a realizar espectáculos más inclinados hacia la investigación de aspectos formales acompañadas de un visible desinterés por una articulación poética más lógica o racional, es que sobrevive, con algunos resultados a veces sorprendentes y fascinantes, un teatro vivo e inventivo, que rebela cualidades innegables y se inserta, con extremado vigor en una época tan llena de inseguridad y sobresaltos. En este sentido el panorama de hoy es múltiple e imprevisible.

En el campo de la dramaturgia, por ejemplo, todo parece indicar que existe una crisis que todos insisten en denunciar. ¿O será un desencuentro? Paradójicamente son muchas las piezas brasileñas en cartelera, mas son pocas las que rebelan valores más expresivos o traducen, en nivel temático o de estructura, la búsqueda de un lenguaje escénico, innovador o sorprendente.

Los directores más inquietos y creativos están sin duda mucho más inclinados, hoy, hacia la confrontación creativa con los textos extranjeros. Hubo un período reciente en que se proclamó la muerte de la palabra, pero duró poco. Y paradójicamente los directores menos convencionales, aquellos que poseen un permanente espíritu de pesquisa e investigación del lenguaje, independientemente de la calidad de los resultados obtenidos, hoy parecen preferir una opción por el montaje de los llamados clásicos de la dramaturgia. Ejemplo típico es Shakespeare: en los últimos meses ha sido uno de los autores más escenificados en São Paulo, se llegaron a dar dos versiones bastante diferentes de *Macbeth* en cartelera al mismo tiempo (realizadas por directores de gran destaque: Antunes Filho y Ulysses Cruz). Igualmente estuvieron en cartelera al mismo tiempo una versión de *Ricardo II* y una de *Ricardo III*, junto con montajes de *La fierecilla domada* y de una versión desenfrenadamente creativa y excitante de *Sueño de una noche de verano* dirigida por Caca Rosset, espectáculo estrenado en Nueva York. *Sueño*, igualmente, en diferentes montajes fue escenificado también y prácticamente al mismo tiempo en Río de Janeiro y en Curitiba. Y uno de los directores más polémicos y creativos entre los más jóvenes, Gabriel Villela, después de una versión personal y sorprendente de *La vida es sueño* de Calderón de la Barca, dirigió en Belo Horizonte un espectáculo, viajando por el país, que tiene registrado un interés polémico y un entusiasmo constante. *Romeo y Julieta* en versión especial para teatro de calle... Son apenas unos ejemplos, muchos otros podrían ser citados.

Fuera de la crisis, mencionamos, con respecto a la dramaturgia, la posibilidad de un desencuentro. En verdad durante los últimos años existió un proceso irreversible y bastante expresivo de renovación y desarrollo, aunque a veces con resultados arbitrarios o gratuitos, del lenguaje del espectáculo, hoy ya distinta del realismo psicológico o de las propuestas brechtianas, en una exuberante de fórmulas o recursos teatrales que marca el estilo de diversos directores de indiscutible mérito, aun cuando a veces el resultado sea discutible. Y aquí cabe la pregunta: ¿los dramaturgos brasileños están escribiendo textos que asimilan esta evolución o siguen presos de ciertas estructuras más tradicionales que no despiertan el interés creativo de los más experimentados directores o productores? Es curioso citar, sin entrar en el mérito de la cuestión, un caso bastante especial: uno de los autores jóvenes que ha despertado gran interés: Mauro Rasi, de Río de Janeiro. Autor principalmente de una trilogía auto-biográfica, quedó de tal forma molesto con el montaje de uno de sus textos, espectáculo además de gran fuerza inventiva y dramática y sin duda una interpretación válida y vigorosa de su obra, que decidió asumir él mismo la dirección de todas sus piezas para evitar la repetición de la intromisión de la creatividad y de la imaginación de otros directores...

La verdad es que si tuvieramos que citar ejemplos de la nueva dramaturgia brasileña estaríamos en una situación bastante difícil. Los autores ya conocidos no están escribiendo, los nuevos son pocos y poco expresivos, salvo raras excepciones e igual éstas no incluyen nada que pueda aparecer como participación creativa innovadora. Todo parece indicar que el campo de la creatividad, con resultados más o menos definitivos, está mucho más en el terreno del espectáculo. Y aquí es evidente, surgen nombres que despiertan permanente interés así como falso mitos que se imponen exclusivamente por la apariencia de la innovación y la transformación, cuando en verdad apenas repiten fórmulas anteriores, con ropaje renovado, o mistifican creando soluciones aparentemente revolucionarias mas vacias e inútiles por engañosas y falsas.

Estamos sin duda insistiendo en personalidades independientemente del mérito. Es una característica del teatro brasileño de hoy, sobre todo en el eje Río-São Paulo. La dictadura militar que duró desde 1964 hasta mediados de los años 80 consiguió acabar con los grupos de teatro, al menos a un nivel profesional. Y fueron los grupos, colectivos de trabajo, los que realizaron un gran trabajo artístico de transformación y permanente creatividad del teatro brasileño. Fueron destruidos por la existencia de la censura, capaz de cerrar un espectáculo en cartelera o impedir un estreno en la víspera, o por la violencia, capaz de arrestar y matar, creando condiciones imposibles para un trabajo de continuidad y responsabilidad en el nivel económico-financiero. Se acabaron los grupos experimentales e ideológicos, así como las compañías


tradicionales y hasta el mismo teatro de variedades y revista, que mantenían núcleos fijos de contratados. El teatro profesional que se realiza hoy en el país es un teatro como definió el director Arderbal Freire Filho, “de muerte anunciada”: las personas se reúnen para el primer día de ensayo y se despiden en el final de la última representación, tal vez nunca más se encuentren o por lo menos nunca más trabajaran juntos. De esta manera emergen como definidores de movimientos y posturas artísticas, los directores. También es ésta una cuestión que admite o encierra elementos contradictorios y paradójicos: algunos pocos grupos de aficionados, en diferentes regiones del país, consiguieron mantener un trabajo regular y continuo, a pesar de todas las dificultades y obstáculos. Un reciente “Encuentro Nacional de Grupos de Teatro” mostró que ésta es una realidad innegable y sorprendente: pero la verdad es que la sobrevivencia y las condiciones de trabajo de estos conjuntos, material y artísticamente son de las más precarias y los resultados, aunque frecuentemente brillantes, es inferior a lo que podrían alcanzar por el potencial creativo que poseen. La existencia de un grupo de teatro, en el Brasil de hoy, es sinónimo de resistencia en todos los niveles.

La ya mencionada FUNDACEN, en los últimos años de su existencia, trazó una política de “consolidación de grupos”, procurando defender a un nivel oficial, la existencia y la continuidad de estos trabajos de vital significado para la cultura nacional, pero todo eso, cuando estaba todavía dando sus primeros pasos, fue abortado en marzo de 1990 con el gobierno de Collor. Otra característica típica de la situación de la producción teatral en un país como el Brasil: la mayoría de los grupos todavía vivos, es evidente, no son profesionales. Y están fuera del eje Río-São Paulo. Y sobreviven gracias a una fuerza casi mística de fe en el resultado de un trabajo cultural independiente y libre, capaz de profundizar en la necesidad de una identidad nacional de forma poética creativa, a pesar de todos los problemas y las dificultades diarias.

En el primer plano del proceso creativo, en este panorama conturbado e indefinido, quedan algunos directores, personalidades fuertes y polémicas, discutibles y expresivas. Imposible citar todas las figuras que se destacan o hacer una evaluación crítica rigurosa. Ni todos poseen inclusive una continuidad de trabajo dentro de un mismo lenguaje, que permita una evaluación más consecuente. Son trabajos en proceso: lo que poseen de más incitante y valioso es que significan posturas inquietantes y osadas, que no aceptan fácilmente la repetición de fórmulas o la costumbre del triunfo. Algunos parten de conceptos definidos, otros arriesgan siempre lo desconocido. Citar nombres es peligroso, además de no tener conocimientos de muchos que son conocidos apenas en sus locales de trabajo distante de los centros de producción del país. Lo que más los caracteriza es el valor de experimentar.

Asimismo, es evidente, en el caso de algunos que ya sabemos, y esto a nivel de apreciación crítica personal, que pesquisas en el vacío o restringidas a una poética personal limitada difícilmente podrá sorprender con algún resultado teatral de impacto nuevo y transformador.

TAXA DE MANUTENÇÃO

CENTRO CULTURAL

BANCO DO BRASIL

N.º 3232

QUINTA-FEIRA

TEATRO VANUCCI
 TEATRO 10

DATA	HORA	POLTRONA
09.11.98	12:00	C 06

NÃO SERÁ PERMITIDA A ENTRADA APÓS O INÍCIO DO ESPETÁCULO.
Centro Cultural Banco do Brasil
 Rua Primeiro de Março, 66 — Rio de Janeiro (RJ)

NÃO SERÁ PERMITIDA A ENTRADA APÓS O INÍCIO DO ESPETÁCULO.
 NÃO HAVERÁ TROCA NEM DEVOLUÇÃO DO DINHEIRO.

QUERIDO MUNDO

Sábado
 08-11-98
 às 20:00 horas

* E 10

DIREÇÃO: MIGUEL FALABELLA
TEATRO VANUCCI
 SHOPPING DA GÁVEA - 3º PISO



Entre los nombres que hoy se destacan en un esfuerzo por definir un teatro brasileño capaz de despertar una relación viva y productiva con el espectador, en el campo de la escenificación, e independientemente de una evaluación de calidad que sería imposible e injusta, ya que se trata siempre de búsquedas experimentales diferenciadas, están algunos directores que trabajan en grupos o integrados a conjuntos que mantiene una actividad razonable constante, o luchan por conseguirla: es el caso de Ardebal Freire Filho, Bia Lessa, Cacá Rosset, Antonio Abujamra o Marcio Aurelio. Y además, en el teatro de la calle, Amir Haddad. O, en un teatro inclinado para la comunidad popular o para un público infantil o adolescente, Ilo Krugli. De todos estos, Cacá se ha destacado por la irreverencia y por la capacidad de crear verdaderas fiestas teatrales, con una inventividad sorprendente. Abujamra por la búsqueda de un lenguaje formal que procura penetrar en el significado de los textos, sin reducirlos a pre-textos. Amir renueva e investiga todos los significados posibles sus recursos creativos del teatro de calle, como celebración popular auténtica e involvente. En la ciudad de Campinas, próxima a São Paulo, Luis Otavio Burnier es un fiel discípulo de las ideas de Eugenio Barba y desarrolla una búsqueda profunda dentro de las ideas del teatro antropológico. Augusto Boal, uno de los más expresivos directores y autores del teatro brasileño, que fuera uno de los directores y dramaturgos del Teatro Arena de São Paulo, y que representó un instante de especial significado en la historia del teatro moderno y contemporáneo en el Brasil, mantiene un trabajo activo y provocativo en las calles. A partir de sus teorías, de repercusión mundial del “teatro del oprimido”, provoca la participación del espectador como elemento esencial del acontecimiento teatral, de forma polémica e incitante inclinandose hacia las cuestiones sociales más urgentes. Directores como Gabriel Villela y Ulysses Cruz demuestran el vigor de una teatralidad inventiva y poderosa, responsable por espectáculos valiosos y lúcidos. Fuera del eje Río-São Paulo es necesario señalar nombres como Marcio Meirelles, en Bahía, o Irene Brietzke en Río Grande do Sul, o Marcelo Marchioro en Curitiba, por la necesidad y permanente lucidez de sus realizaciones. Y finalmente no podemos dejar a un lado los dos nombres que más polarizan el mundo brasileño hoy Antunes Filho y Gerald Thomas. Este último tras la marca de la renovación escénica norte-americana, con el texto subordinado a la creativa invención teatral, en una postura provocativa y polémica, inclusive porque despierta cuestiones estéticas fundamentales, realiza espectáculos de gran fuerza formal, discutible pero siempre elaborados con intensa creatividad. Y Antunes Filho es un ejemplo del director que investiga siempre, que hace del escenario un local de búsqueda permanente sobre todo del actor y de su significado en el palco, con espectáculos que desafían la platea y profundizan valientemente en los más inesperados aspectos de la teatralidad, con la preten-

sión de renovar o crear nuevos significados.

Otro aspecto que no puede dejarse de mencionar, en el teatro brasileño de hoy, es la búsqueda de nuevos espacios. Algunos espectáculos no aceptan la sala teatral ni tampoco la calle. Procuran relacionarse con los espectadores a partir de espacio inesperados, una casa o una iglesia, por ejemplo, tratando de establecer un lenguaje sorprendente y que encierra en sí mismo una provocación o un desafío. O sea que las investigaciones son múltiples. Muchas veces inclinadas básicamente hacia la relación espectáculo/espectador, otras hacia el significado del actor en cuanto elemento de comunicación del teatro, ya bien distantes de las teorías de Stanislavski, o de Brecht, o aún de las más recientes de Grotowsky o Barba.

La verdad es que desde el fin de la dictadura militar el teatro brasileño enfrenta una crisis de definición; antes fue el esfuerzo por la politización y por la postura revolucionaria que acaparó sus mejores creadores, empeñados como estaban en la búsqueda de un arte participante, después fue la protesta y la batalla por el rechazo de la omisión o de la mentira para resistir. Después vino un instante de desafío: colocar el teatro al servicio de la construcción de la democracia. Pero fuimos todos sorprendidos por la crisis política internacional, con el fin de la URSS y del llamado socialismo real. Sería absurdo negar que el teatro de hoy rechaza la discusión y el análisis del hombre frente a la opresión capitalista. Pero todo mudó. La batalla por la identidad nacional continúa, mas los caminos son múltiples. La creatividad teatral es la más diversificada, más continua tratando de profundizar en la comprensión del hombre y de la realidad.

-o0o-

Teatro do America

PLATÉIA

Fila C — 3

CAPITÃES DA AREIA

Direção e Adaptação: Roberto Bomtempo

29 10 - 93 - 6.ª FEIRA - 21 00