

.El Teatro de grupo en el Brasil: identidad y experimentación¹

André Carreira (Universidade do Estado de Santa Catarina / CNPq)

Estudiar el movimiento de los grupos teatrales en el Brasil es hoy día una tarea importante para el reconocimiento de nuevas tendencias y conformaciones de nuestro sistema teatral. Más allá de la producción de uno u otro grupo que se destaca por la repercusión de un espectáculo, y por eso es abordado por la crítica y por estudiosos, el propio fenómeno de organización colectiva es un objeto poco estudiado, que merece mayor visibilidad.

El final del siglo XX propuso algunas nuevas cuestiones sobre los módulos de producción espectacular. Si en los años 60 y 70 las formas grupales ganaron relieve frente a las compañías de directores y actores consagrados – por lo menos en lo que dice respecto a la formulación de proyectos organizacionales –, en los 80 y 90², se observó un proceso híbrido en el cual se fortaleció el director al mismo tiempo en que se formuló una nueva noción del trabajo en grupo.

Sobre la década de los años 70 Luciana Magiolo afirma que

...no se hablaba [entonces] de Teatro de Grupo - por un lado porque los críticos y historiadores no atribuían al fenómeno importancia histórica capaz de merecer un concepto, por otro lado porque los propios grupos, rehusando rotulaciones, evitaban cualquier tipo de inserción histórica³. (2006).

Así, solamente en las dos últimas décadas del último siglo, la expresión *teatro de grupo* empezó a aparecer de forma insistente en el ambiente teatral, constituyendo una idea que parece referirse a prácticas teatrales alternativas que se distinguen de la noción tradicional del grupo teatral.

Según la *Enciclopédia Itaú Cultural*, importante publicación electrónica del país, la formulación del término 'teatro de grupo' se refiere a que los

grupos pasaron a usar este concepto para marcar su posición de divergencia con relación al teatro empresarial, en el cual el actor no está comprometido con el proyecto, y el equipo se deshace luego que la temporada termina, forma de

¹ Este texto es un desarrollo de una comunicación presentada en el evento Primeiro Ato/Itaú Cultural de 2006.

² En 1991, en la ciudad de Ribeirão Preto (SP) ocurrió el 1º Encontro Brasileiro de Teatro de Grupo con 15 grupos. Este encuentro bien documentado por la investigadora Rosyenne Trotta, discutió, quizá por primera vez de forma organizada, las características de esta modalidad teatral. Los grupos allí reunidos fundaron la revista *Máscara*, que tuvo tres ediciones.

³ La traducción de las notas es de André Carreira.

producción cada vez más presente en el mercado teatral después del inicio de los años 70. En lugar del sueldo pagado por la empresa, el grupo paga a sus integrantes por medio de un sistema de cooperativa, lo que hace de los actores los dueños del emprendimiento.

Si bien es cierto esta oposición con el teatro comercial, la idea de 'teatro de grupo', es posterior a la existencia de los grupos independientes que movilizaron la escena nacional y fueron portadores de la crítica al modelo empresarial. Entre estos grupos se puede citar el Teatro Oficina, el Arena, el Asdrúbal Trouxe o Trombone, Pessoal do Vitor, Pod Minoga, entre otros que estuvieron activos entre los años 60 y comienzo de los 80.

Sin embargo, la oposición del modelo del 'teatro de grupo' con los grupos vinculados a un teatro militante parece ser más pertinente para explicar como se formula este teatro que se autodenomina 'de grupo', pues desde el surgimiento de los grupos amateurs de los años 40 ya estaba presente el antagonismo con el teatro de empresa, que en aquel entonces se refería a las compañías de los "divos".

Reforzando esta idea es interesante observar que la investigadora Silvia Fernández afirma que:

...desde la mitad de la década de 1970 a comienzos de los 80, los grupos se dividen en dos corrientes claramente identificadas, semejantes por el proyecto colectivo de creación. La primera, definida por el tenor político de las propuestas, reúne equipos que desarrollan actividades en la periferia urbana y se autodenominan independientes. (...) En la segunda corriente, se inscriben los grupos comprometidos con investigaciones del lenguaje escénico, en la cual la investigación del teatro y la experimentación de nuevos modos de hacerlo, aparece, sino como propuesta, al menos como resultado evidente de los procesos creadores. (2006)

La actividad de los grupos en los años 60 y 70, tomó como uno de sus principales modelos los procedimientos de trabajo basados en el vigor militante y en el accionar de la vanguardia como instrumento de la acción política y cultural. Así, ejerció una fuerte influencia en grupos que trabajaban en el período que coincidió con las crisis de las dictaduras militares que dominaron Sudamérica.

Haciendo referencia a este modelo de teatro la investigadora Luciana Magiolo afirma que:

el surgimiento de grupos como Teatro de Arena de São Paulo, dirigido por Augusto Boal y Gianfrancesco Guarnieri, União e Olho Vivo conducido por

César Vieira y Teatro Oficina con José Celso Martinez Corrêa, son algunos ejemplos de una tendencia que veía el teatro como local de discusiones y transformaciones, en un espacio lleno de estudiantes y trabajadores. El Nuevo Teatro viene con una perspectiva popular, como un espacio cultural que permite la expresión de temas y contenidos que no habían sido representados anteriormente, trata de buscar en la historia y en la exigencia de los diferentes grupos documentos que después son trabajados dramáticamente y devueltos al pueblo en forma teatral. (...) El objetivo era rescatar la memoria cultural y política del aislamiento en el cual se encontraba por carecer de medios adecuados de expresión. (2006)

Sin embargo, este paradigma militante entró en crisis durante los procesos de democratización, principalmente con la dilución del enemigo representado por el régimen autoritario, y con la multiplicación de nuevas iniciativas de trabajo grupal que ya no tenían como referente principal la militancia política. Consecuentemente, en los años 90, presenciamos la aparición de nuevos intentos de formulación de modelos de trabajo colectivo, que nace de la necesidad de redefinir el lugar del teatro en el nuevo marco de la cultura. Esta tendencia reforzó la corriente de grupos más vinculada a la investigación escénica (Fernández).

Esta nueva generación de grupos, aparentemente carente de modelos fuertes de trabajo, dirigió su atención hacia espacios de experimentación, pero una de las marcas que nos ayuda a comprender esa tendencia fue la relación con la propia noción de "*grupalidad*". Esto implica decir que el grupo, su estructura funcional y organizativa generadora del trabajo creador, pasó a constituir un punto clave en ese proceso. De los referentes de la militancia, en los cuales el foco estaba colocado en el contacto y diálogo con una audiencia a la cual se dirigía el accionar colectivo, se pasó a una atención mayor a la vida del grupo y su producción colectiva creadora y técnica. Podríamos llamar eso de una "militancia" sobre el propio teatro, es decir, sobre la construcción de lenguajes y de sentidos para la práctica espectacular. En esta "militancia" también estaba puesta en la lucha por garantizar espacios para la producción independiente, y eso comenzó a constituir un nuevo referente que tomó los modos grupales como instrumento de trabajo y objeto de atención.

Un ejemplo importante que se relaciona con ese cambio de foco dice respecto al hecho de que, sí antes los grupos buscaban locales de trabajo para poder establecer relaciones con las comunidades de los barrios – fenómeno característico de los años 70 en São Paulo –, el local del grupo pasó a representar el lugar de entrenamiento y reunión, a partir del cual el grupo puede articular sus proyectos

espectaculares y pedagógicos, construyendo una referencia espacial para intercambios y para la intervención en redes de colectivos teatrales.

El espacio propio pasó a ser un componente clave para la propia definición del grupo. La existencia del local es, actualmente, percibida como fundamental para la construcción de una identidad colectiva que nace de las prácticas del entrenamiento, y de la construcción de una poética propia. Consecuentemente, este espacio, hasta cierto punto sacralizado, será el soporte básico para que el grupo organice su supervivencia.

Es interesante preguntar qué significó ese desplazamiento de la militancia hacia la audiencia, para una praxis hacia el propio teatro. Este cambio de foco implicó en una búsqueda de respuestas más complejas para la función del teatro. Si antes la presencia de discursos ideológicos, claramente de izquierda, inspiraba un conjunto significativo de colectivos, el sentido de resistencia que congrega aún a los grupos se concentra en percibir que en el campo del teatro se traba una lucha contra discursos de la hegemonía. Es entonces desde este lugar que se sostiene el empuje hacia la formación de grupos y al desarrollo de estrategias que combinan entrenamiento, espectáculo y práctica pedagógica.

Eso no significa decir que hay una crisis terminal de la idea del teatro como herramienta privilegiada para el cambio social, pero que sí hay entre los grupos una mayor atención para los aspectos técnicos y la formulación de lenguajes, particularmente aquellos relacionados con el universo del actor. Cabe destacar que en los últimos años un conjunto de grupos *paulistas*⁴, viene desarrollando una labor muy intensa sobre el plano político del teatro. Estos grupos, que publican el periódico *O Sarrafo*, han buscado colocar el tema de la militancia y del compromiso social del teatro en la agenda de discusiones de la cultura. Sin embargo, se puede notar que los modelos teatrales utilizados por esta diversidad de grupos no es homogéneo.

Si bien es verdad que no se puso por tierra la percepción de que el teatro puede ser un instrumento de trabajo para intervenir en proyectos sociales y políticos, aquella certeza de que a través de la representación política dirigida directamente a un público específico se podría conducir a acciones concretas para el cambio, dejó de ocupar un lugar central entre los hacedores de teatro, en lo que se refiere a sus prácticas cotidianas.

⁴ Los grupos que organizan este periódico son: Ágora, Arlequins, Companhia Cênica Farândola Troupe, Companhia do feijão, Companhia Ocamorana de pesquisa Teatrais, Companhia São Jorge de Variedades, Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes, Domínio Público, Engenho Foliás, Grupo XIX de Teatro, Parlapatões, Movimento de Teatro de Rua, Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, Tablado de Arrua, Teatro de Narradores

En este sentido, el texto *Teatro y revolución*, que apareció en el libro *Más allá de las islas flotantes* (1986), de Eugenio Barba, parece funcionar como una reflexión que explica bien esta situación. Barba afirma que

El valor del teatro no reside hoy día en su función sociológica, difusa e indefinible, sino en el sentido psicológica preciso y distinto que asume para cada actor y para cada espectador (...) No se trata de ser misionero o artista original, se trata de ser realista. Nuestro oficio es la posibilidad de cambiarnos y de este modo cambiar la sociedad. No hace falta preguntar: ¿qué significa el teatro para el pueblo? Es una pregunta demagógica y estéril. Más bien: ¿qué significa el teatro para mí? La respuesta, convertida en acción sin compromiso ni miramientos, será la revolución en el teatro. (1986)

El reconocimiento de este giro permite comprender como se estructuró una parte significativa del movimiento de los grupos teatrales. La búsqueda de nuevos rumbos no resultó simplemente de una adaptación a las condiciones políticas, sino que se articuló con la inquietud por encontrar nuevos modelos estéticos que se hizo efervescente en aquel período.

Este fenómeno no se dio de manera uniforme, pero se puede observar que existió una marea relacionada a la idea de 'teatro de grupo', lo que produjo la aparición de muchos nuevos grupos que ya nacieron vinculados a este modelo de trabajo.

Esta expresión, en la cual la palabra 'grupo' funciona como un adjetivo, no fue usada al acaso, sino que representa una formulación que está asociada a un deseo de distinción con modelos de anteriores prácticas grupales. Y este deseo de diferenciación tiene como baliza la percepción de que 'teatro de grupo' se refiere a una calidad de colectivo cuya condición de horizontalidad del trabajo tiene como eje el actor, siendo este el punto de partida del fenómeno teatral.

Aunque sería simplista dividir este complejo universo de grupos en dos campos, es posible decir que aquellas prácticas identificadas como 'teatro de grupo' conforman un vector cuyos esfuerzos concentrados en las investigaciones sobre el actor, y en la generación de poéticas.

En todo el continente latinoamericano el movimiento de los grupos vivenció, a partir de las primeras visitas de Eugenio Barba, cambios importantes en lo que respecta a la adopción de nuevos elementos técnicos, y a la reflexión sobre sus prácticas organizacionales.

Varios procedimientos que caracterizan el pensamiento de Barba y las prácticas de grupos como el *Odin Theatret*, *Farfa* y *Táscabile*, entre otros, pasaron a conformar tema de conversación entre nuestros grupos, y a influenciar la formulación

de modos de trabajo y de organización colectiva. A pesar de las controversias, las subsecuentes visitas de Barba y de los grupos relacionados con el proyecto de la *Internacional School of Theatrical Anthropology (ISTA)*, contribuyeron para la reflexión sobre las formas y modos de trabajo de varios grupos sudamericanos.

Pasados más de veinte años de esa primer visita⁵, podemos decir que la difusión de las ideas de Barba posibilitó algunas rupturas con la línea histórica del movimiento de los grupos. En algunos países latinoamericanos eso se dio de forma más clara con la constitución de corrientes bien definidas, como es el caso de Argentina, Brasil, Colombia y Perú. Sin embargo, la existencia de grupos que utilizan este referente como paradigma no consolidó redes nacionales, pero creó diferentes intercambios sobre el trabajo técnico, creativo y pedagógico.

El signo más claro de esa influencia se refiere a la adopción de la práctica de entrenamiento como elemento central del trabajo grupal. Sin embargo, eso no definió un campo teatral específico, aunque jugó un papel significativo como elemento de estímulo a la discusión sobre el lugar del teatro en la contemporaneidad, y dentro de eso, acerca del lugar del actor y del grupo.

Este período estuvo marcado por la constitución de un ambiente de grupos propicio a la búsqueda de procedimientos técnicos que enfatizan el entrenamiento del actor como eje del trabajo. Por otro lado, discursos relacionados a la necesidad y oportunidad de la realización de prácticas teatrales inter-culturales, reforzaron el ejercicio de intercambios de experiencias que muchas veces utilizaban las demostraciones técnicas, y constituyeron proyectos pedagógicos colectivos.

Varios son los grupos que funcionan como ejemplos de organizaciones que toman estas ideas como inspiración: el grupo Lume (Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais)⁶ de Campinas es una referencia que impulsa la formación de grupos cuyas estructuras están basadas en el entrenamiento cotidiano; el grupo Ói Nós Aquí Trabéis, de la ciudad de Porto Alegre (RS), trabajando principalmente con espectáculos callejeros, también ha consolidado una posición nacional como modelo

⁵ Según Mateo Bonfíto "En el Brasil, la Antropología Teatral fue introducida primeramente por Luís Otávio Burnier. (2006)

⁶ En 1985, el actor y director Luís Otávio Burnier dio inicio a las actividades del Lume juntamente con el actor Carlos Simioni y Denise Garcia; colaboración esta que se amplió a partir de 1988, con la entrada del también actor Ricardo Puccetti. En 1994, el Lume incrementa su equipo de trabajo con la llegada de nuevos actores: Renato Ferracini, Raquel Scotti Hirson, Ana Cristina Colla, Jesser de Souza y desde 1998, Naomi Silman. (site del grupo www.lumeteatro.com.br). Sobre el trabajo del LUME Bonfíto afirma que:

Aparte de la presencia acentuada de elementos del Mímo Corpóreo de Decroux y de la elección de la cultura brasileña como objeto preferencial de estudio, la Antropología Teatral es la base que fundamenta, inicialmente el trabajo del grupo. (2006)

de trabajo colectivo que se sostiene con la práctica cotidiana del entrenamiento y la investigación sobre el trabajo del actor.

Comentando el ejemplo del Ói Nóis Rosa MININE afirma que:

el grupo desarrolló un trabajo continuado de investigación en relación al lenguaje escénico y al proceso creador del actor. La historia de la Tribo siempre se orientó por la afirmación de la diferencia, de la independencia en relación al mercado y a las estructuras del poder, con puestas en escena caracterizadas por la osadía y la libertad creadora. (2006)

Estos dos grupos cumplen un rol clave, no solamente en la difusión de modelos organizacionales, sino también como voceros del movimiento del 'teatro de grupo'. Sus actividades pedagógicas – seminarios y cursos – reúnen actores de todo el país, y eso garantiza una repercusión que tiene impacto en diferentes ciudades, de tal forma que algunos términos empleados en talleres dictados por los actores del Lume, por ejemplo, se hicieron comunes entre grupos de regiones muy distintas.

Otro elemento que permite percibir como esta influencia está diseminándose por el país, está en el interior de los cursos de formación de actores de las universidades brasileñas. Profesores oriundos de los grupos teatrales traen para los cursos universitarios diversos elementos que provienen de las prácticas de entrenamiento. En este sentido, el curso de interpretación del Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) ha cumplido un papel central.

No es casualidad que el grupo Lume tenga el status de núcleo de investigaciones en la misma universidad. Aunque, el foco del curso de esta institución no sea definido por el Lume, se puede decir que existe en la UNICAMP una apertura para el tratamiento de la formación del actor a partir de principios más relacionados con la lógica del trabajo grupal que con la formación para el mercado. Muchos otros cursos también tienen relaciones con los modos de trabajo de los grupos⁷ de tal forma que es posible decir que actualmente las fronteras entre la enseñanza académica y las prácticas grupales se ha hecho más tenue.

El achicamiento de la frontera entre los espacios de la universidad – importante sitio de formación del actor en el Brasil -, y el cotidiano de los grupos contribuyó a intensificar la noción de investigación que está asociada a estas prácticas de entrenamiento.

⁷ En el curso de doctorado de la Universidade Federal do Rio de Janeiro (UNIRIO), Narciso Telles desarrolla tesis sobre metodología de entrenamiento de actores para el teatro callejero de grupos latinoamericanos, con el objetivo de proponer contenidos para materias en los cursos universitarios de formación del actor.

La experimentación centrada en el trabajo del actor implicó en la discusión de cuestiones relacionadas con las formas de trabajo grupal y con los procedimientos técnicos. El ambiente que se articula alrededor de la persistencia del entrenamiento genera espacios de reflexión sobre los lenguajes teatrales, básicamente porque instituye una necesidad de lenguaje propio. Eso está directamente relacionado con el hecho de que el entrenamiento conduce a la generación de poéticas del actor, y la particularidad de un trabajo centrado en el actor hace emerger cuestionamientos sobre el lugar del teatro en la cultura. Esto es consecuencia de un discurso que instituye el actor como punto central del teatro, tal como lo hizo Grotowski en momentos claves de su larga trayectoria.

Los grupos buscan un lenguaje teatral que los identifique, que los particularice. Conquistar esa particularidad es importante porque ubica el grupo en relación a los otros, no apenas desde sus espectáculos, sino también desde el punto de vista de su metodología de formación de actores. Una paleta propia de ejercicios para el actor parece ser un elemento importante para la estructuración de talleres y otras prácticas pedagógicas. Utilizar demostraciones de trabajo implica en tener particularidades para mostrar e intercambiar.

Delimitar el trabajo en el campo del 'teatro de grupo' significó para las agrupaciones definir un ámbito particular en el contexto teatral, y desde allí, establecer nuevas relaciones con los padrones hegemónicos, construyendo mecanismos de supervivencia y una nueva situación en el cuadro de la cultura.

El vector predominante en todo este proceso fue el empuje del grupo como espacio de experimentación. La percepción del accionar de los grupos y de sus redes de intercambio como una zona de experimentación modificó considerablemente la concepción del papel del grupo en el contexto teatral y contribuyó para la consolidación del término 'teatro de grupo'.

Opera en este sentido, la noción de solidaridad como alternativa a las reglas del mercado. Pero, aun así se puede decir que este movimiento no está totalmente inmune a los designios del mercado cultural. Es preciso pensar que para su supervivencia los grupos están obligados a establecer relación con las políticas culturales, y éstas están orientadas por la lógica de la mercancía cultural, pues estamos hablando de un país capitalista.

Entrenamiento se presenta en este contexto como una alternativa, quizá más compleja que las tradicionales prácticas de formación del actor. Los grupos asumieron la noción de entrenamiento y su perspectiva de continuidad. Entrenar supone una permanencia que no depende ya de los proyectos puntuales de puestas en escena, y

eso retro-alimenta la idea de crecimiento colectivo. Entrenar sería una condición necesaria para redefinir, de forma permanente, el grupo y sus relaciones.

Un trabajo basado en la práctica del entrenamiento, supone un proyecto de construcción a largo plazo del propio grupo como organismo. Y en este contexto los procesos de puesta en escena de los grupos serían instancias creadoras que representarían conclusiones sino momentos en una línea de continuidad.

Eso implica percibir un desplazamiento del foco de trabajo de lo espectacular para el proceso de construcción de lenguajes.

Esta idea puede ser cuestionada a partir de la constatación del hecho de que los grupos presentan sus espectáculos y eso es fundamental en sus estrategias de supervivencia. Sin embargo, es necesario notar que tales estrategias, cuando se habla de 'teatro de grupo', presentan fuertes relaciones entre las prácticas espectaculares y prácticas pedagógicas que tienen casi siempre apoyatura en la existencia de los entrenamientos del actor.

A partir de eso nacieron los elementos claves de las poéticas de los grupos. La idea de que el actor produce con su trabajo elementos axiales de la dramaturgia de los espectáculos colectivos hizo común el uso de la expresión "actor compositor", es decir, un actor que funciona como punto de anclaje del trabajo colectivo.

Esta nueva mirada sobre el actor estuvo apoyada en la propuesta de entrenamiento, que funcionó como elemento propulsor de un espacio social diferenciado para el actor y para el grupo. El actor del 'teatro de grupo' que entrena cotidianamente sería capaz de reinventarse, e inventar el propio trabajo grupal, y así estaría apto a generar las matrices de creación espectacular de otro teatro.

Aparte de los procedimientos y las referencias técnicas propuestas por la *Antropología Teatral*, la idea de una disciplina estrechamente relacionada a una ética y el proyecto de un teatro relacionado con el propio sentido de la vida fue, sin lugar a dudas, lo que más repercutió como referencia modelar para los grupos en el período. Esta nueva perspectiva para el trabajo grupal significó la apertura de un espacio social y político para diferentes realizadores teatrales.

Con la aparente disolución de la herencia de las luchas políticas, el lugar de contestación ocupado por el grupo, característico de los años 60 y 70, fue sustituido por nuevos elementos de cohesión mucho más relacionados con el trabajo específico del teatro. Las prácticas de investigación y preparación técnica, y una dramaturgia nacida del trabajo creador del actor constituyeron entonces un punto de apoyo alternativo que se presentó como una vía posible para la reagrupación de los colectivos sin, negar un lugar ético que ubique los grupos en relación al estado de las cosas en la vida del país.

De esta forma, esta condición, más relacionada con el habla teatral, no dejó de reubicar los grupos en el terreno de la resistencia cultural, desde el cual generan sus embates políticos.

Referencias

- BONFITO, Matteo. "Antropologia Teatral". En *Dicionário do Teatro Brasileiro (Temas, formas e conceitos)*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2006.
- BURNIER, Luis Otávio. "Primeiras reflexões sobre o trabalho de Eugenio Barba". En *Boletim Informativo INACEN*, ano II, 2ª. Série, n. 9, outubro de 1987.
- FERNANDES, Silvia. *Grupos Teatrais, anos 70*. Campinas, Ed. Unicamp. 2000.
- FERNANDES, Silvia. "Grupos Teatrais". En *Dicionário do Teatro Brasileiro (Temas, formas e conceitos)*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2006.
- GARCIA, Silvana. *Teatro da Militância*. São Paulo, Perspectiva. 1992.
- HOPKINS, Cecília. "Las cuatro visitas del Odin Teatret a Buenos Aires" . En *Teatro al Sur*. 2001.
- MAGIOLO, Luciana. "As marcas de um novo teatro". En *Revista Camarim* (Cooperativa Paulista de Teatro). São Paulo, no. 37 - 1º Semestre 2006.
- MICHALSKI, Yan. "Eugenio Barba no Rio: azar e rigor". En *Boletim Informativo INACEN*, ano II, 2ª. Série, n. 9, outubro de 1987.
- MININE, Rosa. "Oi Nois Aqui Traveiz: Teatro popular e democrático". En *Revista Camarim* (Cooperativa Paulista de Teatro). São Paulo, no. 36 - 1º Semestre 2007.
- TROTTA, Rosyane. "Eu não sou um realista". In *Boletim Informativo INACEN*, ano II, 2ª. Série, n. 9, outubro de 1987.
- Teatro de Grupo: utopia e realidade*. (no prelo). 2005.