

La utilización de espacios teatrales no-conventionales en São Paulo: antecedentes a la década del '90

Ulisses Pasmadjian

El objetivo de este estudio es efectuar el relevamiento de algunos de los principales espectáculos teatrales realizados en la ciudad de São Paulo que tuvieron como característica principal el hecho de haber sido presentados en espacios teatrales no-conventionales¹.

Juzgo necesario, entonces, exponer algunos conceptos que se repetirán en las próximas páginas, como por ejemplo, el de *espacio escénico*, que el Profesor Dr. Francisco Javier determina como el "ámbito tridimensional donde transcurren las acciones de un espectáculo teatral protagonizadas por el actor"². Con el espacio escénico coexiste el *espacio del espectador*. La relación entre estos dos espacios define las características de lo que se puede llamar *espacio teatral*.

Por lo tanto,

Espacio Escénico + Espacio del Espectador = Espacio Teatral³.

En base a la formulación mencionada, el teatro a la italiana es el ejemplo clásico del espacio teatral convencional: separación rígida entre los dos espacios internos, con un espacio escénico enfrentado al espacio del espectador.

En contrapartida, considero que el espacio teatral no-conventional puede ser:

a) Espacio no destinado a las representaciones teatrales y que, en función de las características de la puesta en escena, presenta una ruptura en la convención del espacio del espectador y del espacio escénico enfrentados. Un ejemplo es el túnel bajo el río Pinheiros, en São Paulo, utilizado para las representaciones de **Viagem ao centro da terra**, presentado por la Companhia de Teatro Multimídia, espectáculo dirigido por Ricardo Karman y Otavio Donasci y que estuvo en cartelera de noviembre del 1992 a marzo del 1993;

¹Este artículo es parte de uno de los capítulos de mi tesis de doctoramento, actualmente en preparación, en donde estudio la reiterada utilización de espacios teatrales no convencionales como una probable contribución al surgimiento de una nueva modalidad de teatro en la década del '90, en São Paulo y Buenos Aires. En los capítulos referentes a cada una de estas ciudades, antes de situarme en la referida década, presento un relato de los antecedentes históricos.

² Francisco JAVIER, *La renovación del espacio escénico*, p. 6.

³ Id. *ibid.*, p. 8.

b) Espacios teatrales construidos especialmente en función de las exigencias de determinado director, de manera de contribuir con los significados que quiere transmitir a través de su espectáculo; estos espacios existen en función del tiempo de duración de la temporada. Un ejemplo paradigmático es la famosa puesta en escena de **O Balcão**, de Jean Gene' dirigida por Víctor García. Para este caso, se demolió el interior del teati preexistente para que se pudiera construir el espacio teatral. Este espectáculo se presentó de 1969 a 1971, en São Paulo;

c) Espacios no destinados, en principio, a la representación de espectáculos, se transforman en espacios teatrales mediante su realización, y que vuelven a su condición inicial cuando termina la temporada. Es el caso de **O livro de Jó**, dirigido por Antonio Araújo, presentado por la compañía Teatro da Vertigem, en el edificio del ala inactiva del hospital Humberto Primo. El espectáculo se estrenó en febrero del 95.

Muchas veces, estas categorías presentadas no están separadas de manera tan clara. Existen espectáculos que se pueden caracterizar por más de una de ellas, tal es el caso de **O livro de Jó**, que puede ser definido por lo indicado tanto en a) como en c).

Además, consideraré también, a los que participan de la creación del espectáculo en un sentido que los comprende como los *emisores* del discurso de la puesta en escena⁴: el autor de la obra dramática, el director, el escenógrafo, el iluminador, los actores, y todos los que participan efectivamente de su creación. En este trabajo, denominaré a este grupo simplemente *emisores*.

Para poder hablar de la realización de espectáculos teatrales en espacios no-convencionales en São Paulo, en periodos anteriores a la década del '90, considero necesario remitirme al periodo de la modernización del teatro brasileño - identificado con la modernización del teatro *paulista* - que empieza en la década del '40, y sigue la trayectoria que, desde ese entonces, se conforma a partir de un conjunto de puestas en escena que instaura una tradición de ruptura con los espectáculos presentados en espacios teatrales convencionales.

Este criterio se fundamenta en el hecho de que en aquella época artistas y empresarios vinculados con el quehacer teatral establecieron nuevas bases de orden económico, organizativo y artístico que permitieron un perfeccionamiento formal en relación con el teatro que se producía hasta entonces. Entiendo que es la aparición de ese nuevo orden la que posibilitó el surgimiento de una actitud de ruptura en relación con la tendencia, de

⁴ Según Patrice Pavis, el discurso de la puesta en escena "es la organización de materiales textuales y escénicos según un ritmo y una interdependencia propias del espectáculo puesto en escena". *Diccionario del teatro*, p. 140.

carácter hegemónico, de la utilización del espacio teatral a la italiana. Esta apertura empezó de modo incipiente durante la década del '50 y se desarrolló de un modo más efectivo a partir de los años '60.

Hasta comienzos de la década del '40, la mayoría de las compañías teatrales comúnmente se organizaba en torno a una figura central, que cumplía los roles de actor principal, empresario y "coordinador de ensayos"⁵, y en general producían espectáculos tales como comedias costumbristas o teatro de revista. Los espectáculos continuamente se presentaban en edificios teatrales a la italiana, que en su mayoría fueron construidos - y muchos de ellos demolidos o reformados - en las dos primeras décadas de este siglo. En general pertenecían a compañías particulares que complementaban el presupuesto de la construcción del edificio mediante una subvención estatal.

La escenografía, en ese entonces, era entendida como una función secundaria y designada como "ambientación escénica". El escenario - en el que se instalaban los muebles necesarios para posibilitar las acciones de los actores y sobre telones de fondo - servía, en la mayoría de los casos, como una ilustración esquemática del ambiente donde transcurría la acción⁶.

A fines de la década del '30 y comienzos de la década del '40 surgió un movimiento renovador impulsado por distintos grupos teatrales no-profesionales, en São Paulo y Rio de Janeiro⁷. El movimiento generado por estos grupos tenía como fundamento común el reaccionar contra el teatro practicado hasta entonces por las compañías profesionales: buscaban representar espectáculos en base a una dramaturgia que se apartara de los textos de carácter moralista y de contenido maniqueo vigente en la época. Sus autores generalmente se aferraban a los principios de valoración del bien y de los buenos sentimientos.

La renovación que se buscaba todavía no tocaría de modo drástico la cuestión relacionada con el espacio teatral. En ese momento, la totalidad de los edificios teatrales se construían en base a la concepción hegemónica del teatro a la italiana y la acción de los no-profesionales se vinculaba con el deseo de imponer una nueva dramaturgia y nuevas formas de interpretación actoral y organización empresarial. Evitaban respaldarse únicamente en el carisma de los actores consagrados. Los integrantes de esa nueva tendencia

⁵ Deliberadamente no quise utilizar aquí el nombre *director teatral*. Este concepto, en su acepción actual, que indica el responsable por la concepción de la puesta en escena, surge en Brasil a partir de la década del '50.

⁶ Cf. Anna MANTOVANI en *Cenografía teatral em São Paulo*, tesis de maestría, p. 81.

⁷ De estos grupos, algunos de los más importantes son: en São Paulo, el Grupo de Teatro Experimental y el Grupo Universitario de Teatro, fundados respectivamente por Alfredo Mesquita y Decio de Almeida Prado; en Rio de Janeiro, el Teatro do Estudante do Brasil fundado por Paschoal Carlos Magno.

buscaban alejarse de la producción de espectáculos orientada generalmente por el histrionismo y por el resultado de la taquilla.

Asimismo, si los espectáculos que pudieran presentar propuestas más decisivas de renovación del espacio teatral todavía tardarían casi dos décadas en efectivizarse, la gradual profesionalización de los grupos no-profesionales empieza a producir nuevas tendencias en la utilización del espacio escénico en los mismos teatros a la italiana. Tal fue el caso del espectáculo **Vestido de noiva**, en base al texto homónimo de Nelson Rodrigues, presentado por la compañía Os Comediantes.

La crítica teatral brasileña consideró, de modo convencional, el estreno de **Vestido de noiva**⁸ como el inicio del moderno teatro en Brasil. La escenografía de Tomás Santa Rosa (1909 - 1956) y la dirección de Zibgniew Ziembinski (1908 - 1978), director polaco refugiado de la guerra, configuraron un espectáculo que presentaba una revolucionaria concepción escénica: al dividir el escenario en dos planos tridimensionales (superior e inferior) y utilizar modernas concepciones de iluminación (realizada por el director), se produjo un espectáculo que rompió definitivamente con la tradición de telones pintados e iluminación fija. **Vestido de noiva** inauguró, aunque limitado al canon espacial del modelo a la italiana, una nueva historia de la puesta en escena en el teatro brasileño.

Los historiadores consideran que los pasos siguientes, que llevan a un desarrollo más efectivo del moderno teatro brasileño, son la creación del Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), de la Escola de Arte Dramática (EAD) en 1948, y del Teatro de Arena (1953), en la ciudad de São Paulo.

El TBC, fundado por el empresario industrial Franco Zampari (¿?-1966), italiano radicado en Brasil, representa la profesionalización de algunos de los grupos no-profesionales *paulistas*, unificados en la nueva compañía. Esta permaneció en actividad hasta 1964, y generó un modo de producción inédito en Brasil hasta su aparición: una organización empresarial que mantuvo una compañía estable de repertorio, produciendo una gran cantidad de espectáculos importantes. Con actores, directores⁹ y escenógrafos contratados a sueldo fijo, se convirtió en un espacio de trabajo para una

⁸ La compañía profesional Os Comediantes lo estrenó el 28 de diciembre de 1943, en el Teatro Municipal de Río de Janeiro.

⁹ Hubo un momento en la trayectoria de la compañía que, simultáneamente, cinco directores extranjeros trabajaban en ella: Adolfo Celli, Ziembinski, Luciano Salce, Flaminio Bollini y Ruggero Jacobbi. Solamente en los últimos años de su funcionamiento se contratan directores brasileños. Ciertamente eso se debe al hecho de que, en el momento en que se fundaba el TBC, Franco Zampari percibió una carencia de directores teatrales brasileños de comprobada experiencia que pudiesen imprimir a la compañía la calidad artística que deseaba.

Para un panorama más amplio de la experiencia del TBC, consultar, de Alberto GUZIK, *TBC: crónica de um sonho*, Editora Perspectiva, São Paulo, 1986.

importante generación de artistas que, durante el funcionamiento de la compañía y después de su disolución en 1964, siguieron contribuyendo al desarrollo del teatro en São Paulo y en Brasil.

En términos arquitectónicos, la construcción de la sala del TBC seguía algunas tendencias del momento: la adaptación de edificios preexistentes y la reducción de las proporciones¹⁰. Si sus fundadores innovaban al construir una platea para 365 espectadores, sin galerías ni palcos, sin embargo mantenían, del modelo italiano, la condición de sala y escena enfrentadas. A pesar de la novedad que presentaba la compañía en materia de organización y de producción artística, el espacio físico de la sala seguía, en lo básico, el patrón convencional.

Por su parte, la Escola de Arte Dramática, fundada por Alfredo Mesquita, tuvo como principio generador la necesidad de un nuevo tipo de actor, que pudiera comprometerse con las nuevas exigencias de un medio teatral que comenzaba a exigir un efectivo compromiso con la expresión artística, en detrimento del estrellato y de la conveniencia comercial. A partir de estos principios, uno de los propósitos iniciales de la EAD fue la formación de actores que pudiesen atender a la demanda del TBC.

En consecuencia, la EAD fue la primera escuela a partir de la cual se realizó la formación sistemática de los nuevos actores, y se transformó, también, en un ámbito en el que se desarrolló una importante contribución al teatro brasileño en las distintas áreas de dirección, de dramaturgia y de crítica teatral, sin dejar de mencionar la formación de profesores y de investigadores. Esa contribución se tradujo en la promoción del trabajo de creación en conjunto, del estudio sistemático de la literatura dramática, de la historia del teatro y de los distintos estilos de representación y de interpretación, y se invirtió también en la formación de los técnicos. O sea, fue la primera escuela donde aquellos que tenían interés en capacitarse profesionalmente se encontraban con procedimientos sistemáticos de preparación¹¹.

Esta escuela tuvo una vinculación directa con el surgimiento del Teatro de Arena, compañía que utilizó por primera vez de modo constante un espacio teatral que se apartaba del canon a la italiana. Uno de los alumnos de la EAD, José Renato, que sería después el fundador de la referida compañía.

¹⁰ Esas tendencias hacen que, gradualmente, se deje de construir edificios imponentes como, por ejemplo, los del Teatro Olimpia - construido en 1922 con capacidad para 2.000 espectadores, dotado de platea, galerías y palcos - y el Palace Theatre, construido en 1913, en un patrón semejante. El único remanente del período en que se construyen monumentos de este porte es el Teatro Municipal, todavía en funcionamiento, construido en 1911 por los arquitectos italianos Domiciano Rossi (1865-1903) y Claudio Rossi (1871-1903). Cf. Anna MANTOVANI, *op. cit.*, pp. 23-24 y ss.

¹¹ Cf. DA SILVA, Armando Sérgio y GUINSBURG, Jacob: "A Escola de Arte Dramática de São Paulo e o moderno teatro brasileiro", en: *Diálogos sobre teatro*, pp. 161-190.

dirigió en la escuela la representación de **Um demorado adeus**, de Tennessee Williams; espectáculo que se caracterizó por la utilización del espacio circular, por primera vez, en Brasil, a comienzos de la década del '50¹². La ambientación de la puesta en escena fue producto de la reflexión de José Renato, a partir de la lectura de un artículo publicado en la revista Theatre Arts, en el que se narra la historia del Theatre 50, teatro circular creado en Dallas por la directora norteamericana Margo Jones en 1947.

Posteriormente a la representación, Décio de Almeida Prado (que se desempeña actualmente como investigador y crítico teatral), profesor de José Renato, juntamente con los demás alumnos que participaron en el espectáculo presentado en la EAD, realizaron una comunicación en un congreso de artes escénicas¹³, donde exponían las virtudes de la utilización del teatro circular, principalmente en cuanto a la posibilidad de realizar espectáculos con escasos recursos¹⁴. Es el referido profesor quien comenta algunas de las causas del surgimiento de este nuevo espacio teatral:

“Si los pequeños teatros adaptados, como el TBC, habían dado un paso al frente en el sentido de achicar los costos de producción, si comparados con los imponentes edificios del comienzo del siglo, el denominado *arena stage*¹⁵ iba muchísimo más lejos, dejando de lado escenarios elaborados y, más que eso, reducía radicalmente el espacio teatral. Una sala de proporciones comunes, un centenar de sillas y algunos focos de luz pasaban a ser el mínimo necesario para la representación”¹⁶.

Las actividades del Teatro de Arena se inician el 11 de abril de 1953 con el estreno de **Esta noite é nossa**, en base al texto de Stafford Dickens y con dirección de José Renato, en el Museu de Arte Moderna de São Paulo. En 1955 la compañía pasa a su propia sede. El teatro es inaugurado con una capacidad para 170 espectadores y un escenario de 4,5 por 5,5 m.

Inspirándose inicialmente en el modelo de organización del Teatro Brasileiro de Comédia, los creadores del Teatro de Arena se rigen por un

¹² Id. *ibid.*, p. 178.

¹³ PRADO, Décio de Almeida, JOSÉ PÉCORÁ, Renato y TORLONI, Geraldo Mateus: “O teatro de arena como solução do problema de falta de teatros no Brasil”, en *Anais do primeiro congresso brasileiro de teatro*, Rio de Janeiro, 1951, pp. 101-106.

¹⁴ Cf. DA SILVA, Armando Sérgio y GUINSBURG, Jacob, *op. cit.*, p. 178.

¹⁵ En inglés en el original.

¹⁶ PRADO, Décio de Almeida: *O Teatro brasileiro moderno*, p. 62.

repertorio teatral que es comparable con el realizado por aquella compañía. En los primeros años representan frecuentemente espectáculos en base a textos de autores extranjeros, situación que va a cambiar a partir de la organización de un Seminario de Dramaturgia, en 1958. El seminario tuvo como objetivo estimular la producción de textos de autores nacionales y discutir técnicas de dramaturgia, características y tendencias del teatro brasileño y cuestiones relacionadas con la práctica artística y la realidad nacional. A partir de entonces, el Teatro de Arena se convierte en un ámbito de realización y estímulo de artistas y de dramaturgos brasileños.

Un ejemplo concluyente: en el año 1958, en la Facultad de Derecho, surgió un grupo de teatro que estrenó dos espectáculos: **A ponte**, de Carlos Queiroz Telles, y **Vento forte para papagaio subir** de José Celso Martínez Correa. Este hecho marcó la creación del Teatro Oficina que, en 1960, en coproducción con el Teatro de Arena, presentó **Fogo frio**, espectáculo en base a un texto de Benedito Rui Barbosa. En esa asociación originaria, el Teatro Oficina consolidó su trabajo de preparación de actores según el sistema creado por Constantin Stanislavsky. Augusto Boal¹⁷, que ya lo había introducido en el Teatro de Arena, pasó a enseñarlo a los actores del Oficina en esta fase inicial.

Dirigido desde entonces por José Celso, el Teatro Oficina funda su propio teatro en 1961, y estrena **A vida impressa em dólar**, en base a texto que resulta de la traducción de **Awake and Sing**, de Clifford Odets. El espectáculo se realiza en un nuevo teatro que es un ejemplo de espacio teatral diferente del modelo a la italiana. El espacio escénico se configura como un pasillo entre dos plateas enfrentadas.

Si bien el edificio del Teatro Oficina es destruido por un incendio en 1966 y la sala es reconstruida de acuerdo con la perspectiva de platea y escena enfrentadas, la compañía dirigida por José Celso va a seguir produciendo espectáculos que configuran un nuevo conjunto de procedimientos en cuanto la relación espectáculo-espectador. En ese sentido, dos espectáculos son paradigmáticos: **O rei da vela**, en base al texto del modernista Oswald de Andrade, representado en 1967, y **Roda Viva**, estrenado en 1968, con texto de Chico Buarque de Holanda. Es José Celso quien afirma: “**O rei da vela** ocurría en el escenario, con dos o tres incursiones en la platea. Nos dió la clave para **Roda viva**, para el descubrimiento de la sala, el descubrimiento del coro”¹⁸. A este momento de la historia de los espectáculos en São Paulo, a la innovación de las

¹⁷ Augusto Boal, que después pasa a ser reconocido internacionalmente por la creación del Teatro del Oprimido, se integra al Teatro de Arena en 1956, después de permanecer por un periodo de estudios en el Actor's Studio de New York.

¹⁸ José Celso, entrevista a Sebastião Milaré, *Revista Artes* n° 62, São Paulo, 1986.

edificaciones de los espacios físicos del Teatro de Arena y del Teatro Oficina (en su primera fase) se suma la renovación de la relación público-espectáculo.

Estos dos últimos espectáculos del Teatro Oficina se presentaban en un teatro que heredó, del modelo a la italiana, la condición de separación espacial entre escenario y platea. Asimismo, en **Roda viva** las acciones de los actores imponían una nueva relación espacial entre espectáculo y espectadores, a partir de la irrupción de los intérpretes en el espacio del público, donde ocurrían muchas de las escenas. La renovación del lenguaje del espectáculo, en el caso del Teatro Oficina, comienza con el deseo de José Celso de movilizar a los espectadores, de insertarlos dentro de la acción, y de este modo tornar más imprecisas las rígidas fronteras heredadas del patrón a la italiana.

Si tanto el TBC como el Teatro de Arena se fundan según causas que, en un principio, son de orden económico, la producción artística de ambos teatros innegablemente generó una amplia renovación formal. Posibilitó la práctica de actores, directores y técnicos en una amplia variedad de estilos de representación, y estimuló el desarrollo de la investigación y de la crítica; promovió, en los años siguientes, el surgimiento de espectáculos que ampliarían el conjunto de hechos teatrales que se inscriben dentro de la tendencia de ruptura con el espacio teatral convencional. Es el caso de los espectáculos que fueron presentados por el Teatro Oficina en su segunda fase, cuando la compañía pasa justamente a utilizar un espacio que vuelve a la convención a la italiana. La renovación del espacio teatral, a partir de entonces, será hecha según principios que dotan a la representación de nuevos hábitos de relación entre espectáculo y espectadores y, también, de una búsqueda en el sentido de utilizar el espacio teatral que mejor se adecue a cada puesta en escena.

A partir de esta trayectoria que empieza con el Teatro de Arena y que sigue con el Teatro Oficina, el teatro producido en São Paulo también recibe el aporte de las ideas renovadoras que se difundían por Europa desde el comienzo del siglo. A los ya conocidos nombres de Constantin Stanislavsky y Bertolt Brecht se suma el de Antonin Artaud; a su vez, llegan las noticias de Jerzy Grotowsky y su gira por Europa con **El príncipe Constante**. Tales son los hechos que ciertamente van a estimular una ruptura más efectiva no sólo con el modelo espacial convencional, sino también en las relaciones convencionales entre espectáculo y espectadores.

El primer ejemplo en ese sentido surge en función de la asociación entre el director argentino Víctor García y la empresaria y actriz Ruth Escobar: se trata de la representación de **Cemitério de automóveis**, en base a un montaje de cuatro textos de Fernando Arrabal, cuyos títulos, en portugués, son: **A oração (La oración)**, **Os dois carrascos (Los dos verdugos)**,

Primeira comunhão (Primera comunión), que fueron incluidos juntamente con **Cemitério de automóveis (Cementerio de autos)**. El espectáculo fue representado en 1968 en un garage adaptado, que dió origen al Teatro 13 de Maio (que dejó de existir en 1980).

“Ruth Escobar transformó en teatro un enorme garage de la calle 13 de Maio, y las incipientes ideas de una nueva arquitectura teatral, que eliminara la división entre escenario y platea, que entusiasmaba a muchos de nuestros directores, llegó a una brillante materialidad”¹⁹.

De esta manera, el director configuró el espacio teatral de manera tal que el espacio del espectador no se disociara del espacio escénico. Hizo construir un escenario rectangular de poca altura, con una rampa central, y dotó al espacio escénico de planos asimétricos de distintas alturas. En un costado, se amontonaban armazones de autos viejos, y en distintos puntos del techo se movían roldanas, accionadas por el movimiento de cadenas; alrededor del escenario y de la rampa, el director hizo ubicar sillas giratorias, que permitían al espectador moverse cómodamente en dirección hacia cualquier punto de la acción. La iluminación provenía de reflectores ubicados en distintas partes, de acuerdo a la distribución de los materiales escénicos y del movimiento de los actores, como así también se incluían luces móviles.

Los actores se desplazaban en medio del público y entre partes de autos, con ropas de cuero o casi desnudos, en una interpretación desarrollada a partir del entrenamiento acrobático. Tal entrenamiento se apartó del convencional, en el que generalmente se trabajaba a partir del relevamiento de las características psicológicas del personaje. El espectáculo se convirtió en “un puro teatro de imágenes agresivas, de virtualidades conflictivas, de sensaciones psíquicas, que rodeaba al espectador por todos los costados”²⁰.

Víctor García y Ruth Escobar producen juntos un segundo espectáculo, siguiendo la línea de renovación que llevara al espectáculo anterior: a fines de 1969 estrenan **O Balcão**, en base a la traducción del original francés **Le balcon**, texto de Jean Genet, en el Teatro Ruth Escobar.

Para esta nueva puesta en escena, los técnicos tuvieron que destruir todo el interior de una de las salas del teatro, para poder ubicar el dispositivo escénico imaginado por el director y ejecutado por el escenógrafo Wladimir

¹⁹ Sebastião MILARE, *Antunes Filho e a dimensão utópica*, p. 205.

²⁰ *Id. ibid.*, p. 205.

Pereira Cardoso. El espacio teatral resultó una torre metálica circular de aproximadamente 25 metros de altura, erigida desde el subsuelo hasta la parrilla del teatro. Los espectadores se sentaban en sillas instaladas en pasadizos de metal, distribuidos en cinco pisos que circundaban la estructura cilíndrica. La acción se desarrollaba en todo el espacio interior y periférico de la torre.

En el primer acto, los intérpretes representaban sobre un disco de material transparente, de igual diámetro que el espacio interno del dispositivo. Los espectadores podían ver la acción desde abajo o desde arriba, de acuerdo a la posición que ocuparan en relación con el disco. En el segundo acto, dos ascensores en forma de jaula, sostenidos por cables, desplazaban por el aire a los actores. En el tercer acto, la representación ocurría en una rampa metálica en espiral, que bajaba desde el techo hasta el piso ocupando el espacio central de la instalación. A estos dispositivos se sumaban un sistema de pasarelas, grúas y pequeñas escaleras que surgían y desaparecían de acuerdo con las necesidades de la representación.

La revolucionaria puesta en escena de **O Balcão** provocó el entusiasmo del crítico Yan Michalski:

“(…) **O Balcão** es el primer espectáculo brasileño que constituye, según creo, una innovación de nivel mundial en la concepción del espacio escénico. No tengo conocimiento que haya sido intentada, en el mundo, una experiencia así, que implica destruir prácticamente un teatro para la construcción de una enorme torre de metal que atraviesa el edificio del primero al último piso, y que constituye al mismo tiempo el espacio de la acción y de la platea, derrumbando la tradicional dinámica horizontal del teatro para sustituirla por una dinámica vertical, o sea en el movimiento de los actores o en el ángulo de visión de los espectadores. Por lo que tiene de inédito y osado, estoy seguro que **O Balcão** merecería transformarse, como ninguna puesta en escena brasileña hasta hoy, en tema de reportajes en las grandes revistas internacionales”²¹.

²¹ Yan MICHALSKI, “O Balcão: teatro visto na vertical”, en *Teatro Ruth Escobar: 20 anos de resistência*, p. 87.

Las previsiones de Yan Michalski terminaron por cumplirse. Críticas y reportajes fueron publicados en las revistas *Performance* y *The Drama Review*²² de New York. El espectáculo - que estuvo en cartelera hasta agosto de 1971- recibió varios premios y sus imágenes, en forma de documental cinematográfico y fotográfico, se difundieron por muchos países, e hizo que se tomara un hito para la puesta en escena contemporánea.

En 1970, año en que José Celso se aleja temporariamente del Teatro Oficina para participar de una producción cinematográfica, Fernando Peixoto dirigió para la compañía una versión de **Dom Juan**, de Molière. El director del espectáculo - ciertamente influido por las ideas de José Celso y por sus propias vivencias como actor del grupo - planteó, juntamente con el escenógrafo Flavio Império, una solución espacial que abolía la división entre escenario y platea. En consecuencia, la acción se desarrollaba en todo el espacio interno del Teatro Oficina, donde una enorme mesa de banquete en forma de cruz era utilizada como escenario. No había butacas ni sillas, y los actores representaban en los espacios disponibles que no fueran ocupados por los espectadores. El Grupo Lobo de Buenos Aires participaba del espectáculo configurando un coro que actuaba en medio del público, y utilizando técnicas de expresión corporal.

Rito do amor selvagem, espectáculo concebido y dirigido por José Agripino de Paula también se estrena en 1970 en el Teatro São Pedro, reinaugurado en 1968. Si bien el teatro era a la italiana, algunas de las escenas se desarrollaban en la platea y, en la última escena, un gigantesco globo de plástico era tirado desde el escenario sobre los espectadores, para provocar la participación del público. El espectáculo estaba estructurado en base a una narrativa fragmentaria, y algunas escenas se caracterizaban por la mezcla de lenguajes: diálogo, escenografía, música, acrobacia, pantomima, ruidos electrónicos y vocales, y materiales escénicos que recordaban objetos que podrían incluirse en una exposición de artes plásticas.

En 1971, nuevamente bajo la dirección de José Celso, el Teatro Oficina presenta un espectáculo, resultante de una creación colectiva, titulado **Gracias señor**. Este espectáculo se apartaba de toda concepción convencional de lo que se podría considerar como una puesta en escena. El evento permitía la participación de los espectadores de una manera mucho más radical que en las puestas en escena anteriores en los que sus emisores intentaban una nueva comunicación con el público. José Celso y su grupo llamaban lo que hacían por el nombre de “Te-ato”, y buscaban realizar una

²² La revista *Performance* (V. 1[1]: 98-109, dic. 1971) incluye el artículo “The Balcony”, y la revista *The Drama Review* (V. 17, n°2[T-58]: 58-65, jun. 1970) contiene un artículo de Ilka Marinho ZANOTTO, titulado “An audience structure for *The Balcony*”.

amplia reformulación de la ceremonia teatral. El espectáculo, presentado en espacios no-convencionales en distintas ciudades de Brasil, se desarrollaba a partir de un guión que disponía un conjunto de acciones a partir de las cuales se desarrollaría la puesta en escena, y no sólo permitía sino que también inducía a los espectadores a participar. **Gracias señor** se convirtió en un espectáculo en el que se intentaba, quizá por primera vez, producir una dramaturgia a partir de la inclusión del público como autor.

En la primera parte, llamada de "Confrontación", se discutía acerca del modo en que se establecería la comunicación entre las personas presentes. En ese primer momento, los actores demostraban rehusarse a representar de acuerdo a los cánones convencionales; rechazaban la máscara, el maquillaje, la división entre escenario y platea y cuestionaban los valores que se consideraban como pertenecientes a un buen espectáculo. A partir de la segunda parte en adelante (denominadas como "Clase de esquizofrenia", "Divina comedia", "Morte", "Resurrección", "El nuevo alfabeto" y "Te-ato"), a través de una continua relación con los espectadores, la acción se desarrollaba en base al intento de establecer una nueva ceremonia, en la que no había más actores, ni texto previo; se buscaba convertir el hecho teatral en un evento que implicara a todos los participantes. "Te-ato" sería eso: la búsqueda de involucrar a los presentes en una acción, en un acto colectivo.

Después de esta experiencia radical, el grupo Oficina se disgrega. José Celso pasa algunos años en el exilio y, cuando vuelve a Brasil en la década del 80, retoma las actividades de la compañía y realiza una intensa campaña para reconstruir el edificio del Teatro Oficina, en base a un proyecto arquitectónico de Lina Bo Bardi. Actualmente en funcionamiento en la calle Jaceguai 520 en São Paulo, el Teatro Oficina sigue presentando espectáculos en los que la renovación del hecho teatral es una constante.

En el año de 1972 se estrenó **A viagem**, espectáculo dirigido por Celso Nunes en base a la adaptación del poema **Os Lusíadas**, de Camões, realizada por Carlos Queiroz Telles. Nuevamente el Teatro Ruth Escobar se destacaba como centro de experiencias teatrales renovadoras.

Una vez más, todo el interior del teatro fue utilizado como espacio escénico, con el público ubicado en el ámbito de la acción de los actores. Del sótano, en donde ocurría la escena inicial - cuyo espacio simbolizaba el medioevo - , los espectadores se trasladaban por una escalera al piso del teatro, en el que, acomodados en graderías, podían sentirse como si estuvieran dentro de una carabela que iniciaba el viaje a las Indias, tal el realizado por el navegante portugués Vasco da Gama. Este espacio sugería no sólo el interior de la carabela, sino que en él también se representaban las distintas tierras africanas a las que arribaba la embarcación; una multitud de

actores representaban los nativos, los navegantes, dioses que acompañaban el viaje; un coro de actores narraba los pasajes más literarios del poema épico.

El crítico teatral brasileño Sábato Magaldi así describe el espectáculo:

"Para decir la verdad, el conjunto (de actores) comprendía ocho elencos: el del sótano, subdividido en nobles, marineros y pueblo; en el viaje, continuaba el de los marineros, que es visto en contacto con otros grupos: los negros, en Mozambique, Mombaza, Melinde (...), el de la India y los dioses del Olimpo (al lado de ellos, había semidioses e interferencias míticas como la de Adamastor); y surgía todavía un elenco menor de los cuatro coros. Todos ellos, de acuerdo con la dinámica del texto, se mezclaban, asociándose al movimiento de las máquinas, accionadas por diez técnicos. Admite Celso Nunes que probablemente no se le hubiera ocurrido a la productora ni a él la puesta en escena de **Os Lusíadas**, si no fuera por el ejemplo exitoso alcanzado por el montaje italiano de **Orlando Furioso**, de Ariosto, bajo la dirección de Luca Ronconi"²³.

Una nueva puesta en escena de características renovadoras se produce en 1976: se trata de **O último carro**, con texto homónimo de João das Neves, quien también la dirigió. El espectáculo, considerado por la crítica de Rio de Janeiro como el mejor de la temporada, es presentado el año siguiente en la XIV Bienal de São Paulo. El texto, escrito en 1967, obtuvo el primer premio en el Seminario Carioca de Dramaturgia, y estuvo prohibido por la censura del régimen militar hasta el año de la representación.

La trama, en la obra dramática, se desarrolla en los espacios de una estación de ferrocarriles y en el interior de un tren en movimiento que, debido a la repentina ausencia del maquinista, viaja sin control. En su interior, se reúnen personajes que representan tipos pertenecientes a las distintas capas sociales del pueblo brasileño. Los que desean salvarse del inminente desastre se dirigen al último vagón y logran desengancharlo del resto, para evitar el

²³ Sábato MAGALDI, "A exploração do espaço cênico no teatro brasileiro", en: *Theatre Latino-américain: tradition et innovation*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1991, p. 213.

choque que les espera a los que, ubicados en los demás vagones, no luchan por salvarse.

En el texto, la trama se constituye en una secuencia lineal, presentada en cuadros sucesivos. La escenografía realizada por Germano Blum permitía la coexistencia de los distintos espacios de ficción, que agregaba un carácter de simultaneidad a las distintas escenas y creaba un ámbito rectangular que envolvía a los espectadores. Algunos de ellos se sentaban en bancos que, debido a su ubicación, podían ser considerados como integrantes de los vagones; en este sentido, el espacio escénico demostraba una clara intención de involucrar al público como partícipe de la acción.

Este relato no pretende agotar todo el conjunto de espectáculos de características no-convencionales que anteceden a la década del noventa. Presenta sólo aquellos que son considerados más significativos para la crítica brasileña, y cuya mención es una constante en los trabajos críticos e historiográficos relevados para la presente investigación.

Si en los años siguientes - fines de la década del 70 y años 80 - la crítica y la historiografía teatral brasileñas no registran o informan de manera sistemática acerca de espectáculos de características semejantes a los relatados - lo que se registra de espectáculos ocurridos en espacios no-convencionales es notablemente escaso - esta situación me induce a pensar (a partir de un análisis de la situación cultural y política), que existieron algunas causas probables para que ocurriera este fenómeno.

La primera causa parece indicar que crítica, público y artistas pasan a percibir tales espectáculos como pertenecientes a una nueva tradición, lo que comúnmente se puede denominar como *tradición de ruptura* en relación con el espacio teatral a la italiana. O sea, parece que a partir del momento en que un conjunto de hechos consolida una costumbre, los hechos siguientes - que se configuran por características semejantes - son aceptados y percibidos sin que surja polémica similar a la que acompañó los hechos iniciales que empezaron a instaurar esta nueva tradición.

La segunda se configura por la continua y creciente acción de la censura impuesta por los gobiernos militares a partir de 1968. En los años 70, no sólo se prohíbe la representación de muchos textos dramáticos, sino que se impide estrenos de espectáculos, arruinando financieramente a muchos productores y compañías teatrales; esta acción seguramente instaura la conducta, por parte de la mayoría de los artistas teatrales, de realizar espectáculos que no les lleven a la interdicción y, a su vez, no arriesgan en producciones costosas que no les aseguran un retorno de taquilla.

La tercera, no menos importante, es el incremento del mercado de trabajo en la televisión, que absorbe a muchos actores y técnicos del medio teatral, ofreciéndoles estabilidad de trabajo e importantes sueldos; "en

contrapartida, el empleador, que posee una concesión estatal de carácter precario, exige implícitamente de sus contratados un comportamiento acorde con la imagen conformista que constituye la marca registrada del medio"²⁴.

Otra causa se vincula con la fuerte crisis económica que surge a partir de los años 80, que hizo que los alquileres de los teatros particulares crecieran a niveles excesivos; en consecuencia, en estos teatros, únicamente un éxito de taquilla podría permanecer una temporada.

Si agrego a esta última causa el hecho de que la cantidad de teatros estatales, normalmente concedidos en condiciones de menor exigencia era muy restringida, ¿no sería de esperarse un incremento inmediato en la búsqueda de espacios no-convencionales, provocando un crecimiento en la cantidad de puestas en escena con características espaciales no-convencionales? Creo que la respuesta es que una causa no se presenta como un hecho aislado, sino que se inserta en un conjunto de hechos que determina cómo evoluciona el accionar de los grupos de artistas pertenecientes a una determinada realidad cultural, social y política. Sin embargo, creo que el factor económico, sumado a la apertura política, la abolición de la censura y al inicio de los gobiernos democráticos a partir de 1985, propició un nuevo comienzo en la búsqueda de otras formas de espacios teatrales.

No obstante todo esto, se encuentran referencias de por lo menos dos espectáculos, en el período 1976 - 1990, que se insertan en el conjunto de espectáculos que investigo: en 1977 se realiza la puesta en escena de **Danton**, con texto de George Buchner y dirección de Aderbal Júnior, ubicado en los espacios correspondientes al subterráneo de São Paulo, que en aquel año todavía estaba en construcción; y en 1986, **O espelho vivo**, con guión y dirección de Renato Cohen. Este espectáculo, presentado en el Centro Cultural Vergueiro, tenía como eje temático las obras pictóricas surrealistas del belga René Magritte (1898 - 1967). El grupo Orlando Furioso realizaba su puesta en escena como si se tratara de una exposición de cuadros pictóricos vivientes. El espectador recorría la exposición, en donde algunas obras de Magritte eran representadas mediante una asociación de distintas técnicas (video, proyección de diapositivas, holografía, artes plásticas, teatro y danza) con un abordaje cercano al de la *performance*.

Algunas referencias a la utilización de espacios teatrales no-convencionales en la década del '90

En la década del '90, si la mayoría de los espectáculos todavía se ubican en espacios teatrales convencionales, no obstante se puede percibir un

²⁴ Yan MICHALSKI: *O teatro sob pressão*, p. 92.

aumento cuantitativo de puestas en escena que ocupan ámbitos escénicos no-convencionales. En una crítica periodística titulada "El teatro presencia la desaparición del escenario a la italiana" ("Teatro assiste fim do palco italiano"), el crítico Alvaro Machado considera que al menos diez espectáculos de aquel año - incluidos los que estaban en cartelera o los que se estaban por estrenar - se realizaban en espacios teatrales no-convencionales. Si el título de la crítica suena excesivo, al menos indica una tendencia creciente en la utilización de ámbitos escénicos no-convencionales.

Tamara, con texto y concepción de John Krizank y Richard Rose, dirigida por Roberto Lage, se estrenó en marzo de 1992 en una casona del barrio Campos Eliseos. Las acciones se desarrollaban simultáneamente por las distintas habitaciones de la casa, y el espectador era instruido para seguir a uno de los personajes y desde ese punto de partida podía construir su propia versión de la historia.

Tudo de novo no front, con texto y dirección de Aimar Labaki, se estrenó el 18 de marzo de 1992. Al percibir la necesidad de realizar el espectáculo en un espacio no-convencional, el director elige el bar "Up & Down", apropiado para una puesta en escena que "empieza como un *happening*, asume una estructura de *sketchs* y termina como una fiesta, en la que los actores bailan con los espectadores"²⁵.

Tempestade e ímpeto, creado y dirigido por Renato Cohen, se estrena en 1991 y sigue en la temporada de 1992 en el Parque Modernista, un espacio bucólico de 12.800 metros cuadrados en el que se ubica una mansión construida por el arquitecto ruso Warchavchki. El espectáculo fue representado para un público restringido de cincuenta personas, que, como en una procesión, iban por el jardín encontrándose sorpresivamente con distintas escenas ubicadas en algunos de los espacios verdes del parque; había momentos en que distintas escenas ocurrían en un solo instante y demandaban, por parte de los espectadores, un esfuerzo en la elección de la escena que quisieran contemplar, o en el intento de integrarlas todas en un cuadro unificado.

²⁵ "Peça visita história recente do país com humor erótico", en O Estado de São Paulo, cuaderno 2, p. 2, 18.03.92.

Ricardo Karman y Otávio Donasci, los dos directores de la Companhia de Teatro

Multimídia de São Paulo, afirman que utilizan espacios teatrales no-convencionales con la intención de ampliar las posibilidades de participación del espectador. En base a este principio, estos directores realizaron, de noviembre del 92 hasta febrero del 93, el espectáculo **Viagem ao centro da terra**, en el interior del túnel - sin terminar - que la municipalidad de São Paulo había construido bajo el río Pinheiros, y que se encontraba cerrado en aquél momento.

Antonio Araújo, director de la compañía Teatro da Vertigem, representó los espectáculos **O paraíso perdido** (1992) en la iglesia de Santa Ifigênia, y **O livro de Jó** en el ala inactiva de la maternidad del Hospital Humberto I, a partir del 9 de febrero de 1995.

El hecho de que la representación de **O livro de Jó** se realizara en el espacio físico de un hospital real, en las condiciones en que ocurrió, provocó un vínculo muy particular entre espectadores y espectáculo.

El ámbito escénico no estaba delante del público, sino que estaba a su alrededor; la acción de los actores lo envolvió, y estaban todos - actores y espectadores - encerrados en un espacio real que, en ese momento, fue utilizado como soporte de la ficción. Es más: el hecho de que el director no haya elegido cualquier espacio sino el espacio de un hospital, hizo que los significados que se intentaron transmitir en relación al sufrimiento de Job se intensificaran. *As bacantes*, espectáculo dirigido por José Celso en base a la versión del texto homónimo escrito por Eurípides, se estrena en São Paulo el 14 de junio de 1995, en el nuevo Teatro Oficina, reinaugurado en 1993 con el espectáculo **Ham-let**²⁶.

El nuevo espacio teatral - que está en la misma ubicación que el antiguo Teatro Oficina - fue erigido, a partir de 1981, en base al proyecto arquitectónico de Lina Bo Bardi, Marcelo Suzuki y Edson Elito.

Según relatos de la crítica periodística y especializada, la reforma del Teatro Oficina fue pautaada por el proceso de los ensayos de **As bacantes**. La concepción escénica que surgió de las necesidades del espectáculo originó un espacio teatral que se distingue radicalmente de los espacios teatrales convencionales.

La sala de espectáculos está conformada por un gran salón de aproximadamente 40m de largo por 10m de anchura. El área principal de juego se ubica en el centro de este espacio, como si fuera una carretera de igual extensión y de aproximadamente 4m de ancho, que atraviesa el interior

²⁶ Para un análisis de este espectáculo ver Silvana Garcia: "... Yet There is Method in 't. *Ham-let*. José celso Martinez Correa". In Revista Gestos. Año 10. 19, abril de 1995. Pp 85-99.

de una punta a la otra; baja en un suave declive desde la entrada hasta el medio, y prosigue de manera horizontal hasta el fondo de la sala.

En todo el lateral derecho de la entrada de los espectadores se ubica en tres pisos una parte de la platea construida con estructuras metálicas removibles; en este lateral, un área de juego que contiene un tanque de agua de formato circular divide esta platea en dos sectores; en el lateral opuesto hay una platea similar que se interrumpe en la mitad del espacio debido a la existencia de una gigantesca ventana de vidrio que permite la visión de los edificios de la ciudad. A ras de piso debajo de la ventana, entre el área de juego y la pared, hay un jardín de plantas tropicales. Al fondo, una escalera circular permite acceder a los camarines, que también sirven como área de juego; espacio visible a la mirada del público. En el lado opuesto, sobre la entrada del público, también existe un camarín semejante.

Todo el espacio interno está cubierto por un tejado dividido en cuatro secciones. La primera, que cubre desde la entrada hasta el término del declive, hecha en cemento y amianto; la segunda, ubicada sobre el área del tanque, es una estructura móvil; la tercera, en vidrio, está sobre el área del jardín y, la última, también de cemento y amianto, cubre la parte de los camarines.

Bibliografía

- Albuquerque, Severino J. 1992. *O teatro brasileiro na década de oitenta*. En Latin American Theatre Review. Spring, pp. 23-36.
- Alves de Lima, Mariângela. 1978. *História das idéias*. En DIONYSOS n° 24, especial Teatro de Arena. Ministerio da Educação e Cultura, FUNARTE e Serviço Nacional de Teatro.
- Da Silva, Armando Sérgio. 1981. *Oficina: do teatro ao te-ato*. Editora Perspectiva, São Paulo.
1992. (org.) *Diálogos sobre teatro*. Editora da Universidade de São Paulo, São Paulo.
- Fernandes, Rofran. 1985. *Teatro Ruth Escobar: 20 anos de resistência*. Global Editora, São Paulo.
- Fernandes, Silvia. 1992. *O espectador emancipado: apontamentos sobre uma encenação contemporânea*. REVISTA USP n° 14, Editora Universidade de São Paulo, junho/julho/agosto.
- García, Silvana. *Jó, su cuerpo y Dios en la desmesura de San Pablo*. En: TEATRO AL SUR, Artes del Sur, Buenos Aires, Año 3, n° 4, pp. 36-40.
- Javier, Francisco. 1994. *La renovación del espacio escénico*. Cuadernos de Investigación Teatral, n° 43, CELCIT, Caracas.
- Magaldi, Sábato. 1991. *Exploração do espaço cênico no teatro brasileiro moderno*. En *Theatre Latino-American: Tradition Et Innovation*. Aix-en-Provence, Université de Provence. pp. 207-218.

- Mantovani, Anna. 1987. *Cenografia teatral em São Paulo. Entre a tradição e o novo*. Tesis de maestría. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.
- Michalski, Yan. 1985. *O teatro sob pressão: uma frente de resistência*. Jorge Zahar Editor, colección *Brasil: os anos de autoritarismo*, Rio de Janeiro.
- Milare, Sebastião. 1994. *Antunes Filho e a dimensão utópica*. Editora Perspectiva, São Paulo.
- Pavis, Patrice. 1990. *Diccionario del teatro*. Paidós, Barcelona, primera reimpression.
- Prado, Décio de Almeida. 1988. *O teatro brasileiro moderno*. Editora Perspectiva, São Paulo.
- Rosenfeld, Anatol. 1993. *Prismas do teatro*. Editora Perspectiva, Editora da Universidade de São Paulo e Editora da Universidade Estadual de Campinas, São Paulo.