

## EL GALPÓN – NARRADOR DO SONHO LATINO-AMERICANO

Yaska Antunes<sup>1</sup>

### Resumo

O grupo *El Galpón* tornou-se uma referência na história do teatro latino-americano. Como grupo independente e conectado com os problemas de seu tempo e de seu país, não se subordinou aos ditames de patrocinadores nem a outros tipos de subsídios. Forçado à dissolução pelo regime militar, parte de seus integrantes experimentou, no exílio, novas formas teatrais ao lado da denúncia da ditadura no Uruguai. Assim, alçaram-se ao posto de grandes narradores dos sonhos do povo latino-americano.

**Palavras-chave:** teatro latino-americano, teatro político, *El Galpón*.

### Abstract

The *El Galpón* became a reference in the history of Latin-American Theater. As an independent group and connected to the problems of their time and country, they did not subordinate themselves to the moral principles of sponsors or other types of subsidies. Forced to the dissolution by the military regimen, part of them experimented in exile new theatric ways on the side of indictment of the dictatorship in Uruguay. Therefore they reached the post of great narrators in the dreams of the Latin-American people.

**Keywords:** latin-american theater, political theater, *El Galpón*.

“*El Galpón* es el más lúcido narrador de los sueños del teatro latinoamericano”. Assim define Alfredo Alcón<sup>2</sup> a experiência de um dos grupos mais importantes e mais longevos da história teatral latino-americana. Para saber o que levou o autor a identificar a *Institucion Teatral El Galpón* àquilo que compreende como sendo os sonhos do teatro latino americano, faz-se mister conhecer um pouco da história do grupo e de sua prática, e, numa perspectiva mais ampla, o contexto social, político e econômico, no qual teve sua origem.

O “*El Galpón*” é um grupo de teatro uruguaio que completará 56 anos de existência em setembro deste ano (2005). Essa longevidade para um grupo de teatro na América Latina é façanha no mínimo admirável. Supõe determinação no trato de todas as adversidades, as quais, no caso de país latino-americano, certamente não são poucas nem simples. Ainda mais

<sup>1</sup>Yaska Antunes (Fátima Antunes da Silva) é atriz, professora do Curso de Teatro na Universidade Federal de Uberlândia e doutoranda em Sociologia da Arte na USP.

<sup>2</sup>Ator argentino, em seu testemunho publicado na quarta parte do livro que conta a história do grupo: *El vestuário se apolló: una historia del teatro el galpón*, de César Campodónico, ator e diretor do grupo. Lançado em 1999, fez parte das comemorações dos cinquenta anos de existência do grupo.

## Urdimento

quando este grupo advém do *Movimiento de Teatro Independiente*, cujas força e debilidade estão justamente no postulado da não subserviência a nenhuma instituição, seja ela estatal ou privada.

A gênese do *El Galpón* está duplamente vinculada à fundação desse *Movimiento*. Primeiro, porque fá-lo-á se inscrever num tipo de teatro determinado por princípios distintos daqueles do “teatro comercial” vigente no meio teatral da época; e, segundo, por ter entre seus principais fundadores a figura de um homem que se tornaria lendária para a historiografia teatral latino-americana, a figura do mestre Atahualpa del Cioppo.

Com relação ao primeiro, é importante mencionar que o *Movimiento de Teatro Independiente* surge em 1937, a partir da fundação do *Teatro del Pueblo* por Manuel Domínguez Santamaría (MIRZA, 1998: 169), com cerca de seis grupos teatrais. Mas só viria a se consolidar em 1947 com o surgimento do *F.U.T.I – Federación Uruguaya de Teatros Independientes*, inicialmente com 16 grupos teatrais. Esta instituição deu início a um processo de organização dos “paupérrimos grupos sobreviventes”, nas palavras de César Campodónico (1999: 11), estimulando novos enfoques que dariam lugar a uma progressiva criação de mais grupos teatrais além de novos espaços cênicos. Entre 1947 e 1957, foram criadas, reformadas ou alugadas 13 salas novas de teatro em Montevideú<sup>3</sup>. Segundo Roger Mirza,

<sup>3</sup>Andrés Castillo apud (MIRZA, 1998: 172).

*Los ideales del teatro independiente tomados de Romain Rolland consistían en la independencia con respecto a toda confesión política, religiosa o filosófica, el rechazo del teatro comercial, la defensa de un teatro de arte, del pueblo y para el pueblo, así como la organización democrática en cuanto al funcionamiento institucional, como se desprende de sus sucesivas declaraciones a lo largo de más de dos décadas* (1998: 171).

Em relação ao segundo, caberia “preguntar”: que homem é este? Américo Celestino del Cioppo Fogliacco, poeta, jogador de futebol, sempre homem de teatro, funda em 1936 *La isla de los niños*, grupo teatral que “hacia teatro para niños, con niños”. O teatro infantil ocuparia um espaço importante na vida Del Cioppo e depois na do *El Galpón*. Em 1948, *La isla de los niños* passa a ser denominado apenas *La Isla*, uma vez que as crianças haviam se tornado adolescentes e jovens. Em 1949, *La Isla* e o *Teatro del Pueblo* se juntam para arrendar um galpão<sup>4</sup>. Nascia ali o *El Galpón*.

<sup>4</sup>*Escénica*. Revista de Teatro de la UNAM / Coordinación de Extensión Universitaria / Epoca I, número 8, México, Julio 1984: 49-78.

Isso aconteceu exatamente em 2 de setembro de 1949. Mas, para a estréia do primeiro espetáculo, decorreriam ainda mais dois anos: o tempo que precisaram para transformar o galpão da rua Mercedes num espaço teatral.

Como relata César Campodónico (1999: 14), “no fue nada fácil. La sala de ‘*El Galpón*’ se fue transformando lentamente debido a que hubo que hacer un gran cambio”. De acordo com Dervy Vilas<sup>5</sup>, “ellos mismos construyeron el escenario, los camarines, las butacas. Una sala pequeña de 180 localidades, con un escenario pequeño se inaugura em 1951”. De modo que, depois de dois anos de trabalho intenso de reforma do lugar, no dia 4 de dezembro de 1951, é estreada a obra *Heróis*, de Bernard Shaw, dando início à longa, conturbada e fantástica história do *El Galpón*. De acordo com Campodónico, seria paradigmática a montagem de *Montserrat*, peça de Emanuel Robles, dirigida em 1953 por José Estruch<sup>6</sup>. Por influência desse diretor, *El Galpón*, após a montagem dessa peça, decidir-se-ia pelo teatro de repertório, o que marcaria definitivamente o destino do grupo, já influenciado pelo pensamento marxista, por meio principalmente de Juan Manuel Tenuta, Musitelli e, mais tarde, por Blas Braidot. No ano seguinte, seria a primeira vez em que apareceria no repertório do grupo um autor latino-americano: trata-se de R. Usigli, cuja obra, *El gesticulador*, dirigida por Atahualpa, estava “muito vinculada à política mexicana”. Devido à seleção de textos como este (com forte teor crítico tanto no plano da política quanto no do social), o grupo foi construindo uma imagem gradativamente colocada dentro do que se costumava chamar de “tendência esquerdista”. Não demorou muito para começarem, então, os primeiros ataques a alguns integrantes do grupo, qualificando-os de “comunistas”.

<sup>5</sup>Em depoimento à autora, referindo-se à história de fundação do grupo.

<sup>6</sup>Exilado espanhol que “enriqueceu o teatro uruguaio”, segundo palavras de Roger Mirza.

Os títulos das peças teatrais são ecléticos. Incluem desde os clássicos da literatura universal aos contemporâneos da dramaturgia local, mas o compromisso com o ponto de vista crítico da encenação parece se reforçar cada vez mais a cada montagem. Dentre as obras encenadas nos anos 50, constam, além das já citadas, *Amor de Don Perlimplin* de Federico García Lorca; *El hospital de los podridos* de Miguel de Cervantes; *Pasos de comedia* de Lope de Rueda; *Knock* de Jules Romains; *Largo viaje de regreso* de Eugenio O’neill; *Los de afuera* de Amado Canobra.

O ano de 1956 é considerado um marco na história do “Movimiento del Teatro Independiente” do Uruguai, pelo alcance e grande sucesso das quatro montagens do *El Galpón* e outras realizadas pelo *Club del Teatro*; principalmente as montagens de *Las tres hermanas* de Anton P. Tchekov, pelo primeiro, e *Doña Rosita, la soltera*, pelo segundo, respectivamente. São montagens que ilustram os diferentes alinhamentos dentro do Teatro Independente: enquanto o *El Galpón* acentuava “os aspectos ideológicos dos seus espetáculos” e se “preocupava com o teatro de idéias e com a força de sua exposição”, descuidando dos aspectos formais, o *Club del Teatro*, por sua vez, optava por “reforçar o zelo para com a estética” e os dados formais, num “cuidado extremo com figurino, objetos de cena e cenário” (CAMPODÓNICO, 1999: 43).

## Urdimento

<sup>7</sup>Cf. com artigos de Fernando Peixoto sobre o assunto.

<sup>8</sup>*Verfremdungseffekt*, noção fundamental da teoria de Bertolt Brecht. Em vez de tentar definir essa noção que é extremamente complexa e cair numa simplificação, é preferível citar Bernar Dort, para quem, "o distanciamento brechtiano é um método rigoroso: supõe, para ser compreendido e utilizado de maneira fecunda, uma visão de conjunto da concepção que Brecht tem do teatro, e, mais amplamente, da arte como meio específico de representar a vida dos homens" (1977: 315).

<sup>9</sup>Relato dado à pesquisadora.

<sup>10</sup>Essa história lembra o embate entre José Celso Martinez Corrêa e o grupo Silvio Santos. O Teatro Oficina de José Celso está encravado num quarteirão, cujo dono é o senhor Sílvio Santos, que quer transformar o quarteirão num imenso Shopping Center "cultural".

No panorama latinoamericano, o grupo El Galpon seria também um dos primeiros a levar Brecht ao palco<sup>7</sup>. É de 1957 a montagem de *La ópera de tres centavos* quando então o grupo descobria, em meio a muitas discussões, tanto a postura do autor alemão quanto suas técnicas de atuação, dentre as quais a do *distanciamento*<sup>8</sup>. O grande mestre Atahualpa del Cioppo, que além de dirigir a *Ópera* de Brecht, dirigiria também o grande sucesso da temporada de 1959, *O círculo de giz caucasiano*, descobre que já fazia um teatro alinhado com o teatro épico brechtiano antes mesmo de conhecer sua teoria. *O Círculo...* seria a primeira vez que uma montagem do grupo viajaria ao exterior. Em Buenos Aires, a crítica o elege como o melhor espetáculo estrangeiro, recebendo o prêmio da revista *Talía*. Também em Montevidéu essa montagem seria premiada como a melhor direção do ano pela "Casa del Teatro" (ESCÉNICA, 1984: 54).

A década de 60 contaria com dois acontecimentos importantes na vida do *El Galpón*: a inauguração da nova sala "18 de Júlio" e a montagem de *Fuenteovejuna*. A sala da rua Mercedes havia ficado pequena para as atividades da companhia. Uma grande campanha junto à população montevideana foi realizada com a finalidade de comprar uma sala maior. Como relata Dervy Vilas, um esforço muito grande foi feito pelo grupo para conseguir a nova sala,

*...mucha gente pensó que no se iba a conseguir. En realidad era un cine en donde se exhibían películas mejicanas y estuvimos cerca de 7 años para construir la sala grande. Nuevamente tuvimos que ser pintores, carpinteros etc. Tuvimos que dismantelar todo el cine, porque la estructura de un cine es distinta a la de un teatro e hicimos esa platea escalonada que tiene ahora la sala grande. Esa sala fue construída no solo por la gente de El Galpón sino por muchos trabajadores carpinteros, herreros, pintores que se ofrecían generosamente a venir a trabajar gratis para construir la sala, después de su horario habitual de trabajo, venían a ver en que tareas podían ayudar. Así se hizo El Galpón (que se inauguró en 1969) y con la ayuda económica de la población de Montevideo: rifas, bonos. No hubo dinero algún dado por el gobierno. Esa es una obra de la gente de El Galpón y del pueblo uruguayo.*<sup>9</sup>

A compra do cinema *Gran Palace* pelo *El Galpón* foi sem dúvida um ato heróico. O grupo disputou essa aquisição com um dono de supermercado do bairro, que queria expandir o negócio. Essa situação levou César Campodónico (1999: 58) a afirmar que "siempre los supermercados le han ganado a la cultura, pero aquella vez le ganamos al señor del supermercado la posibilidad de comprar"<sup>10</sup>. A estréia da nova sala de 615 lugares dar-se-ia no início de 1969 com a montagem do *Sr. Puntilla e seu criado Mati* de Brecht, "ante una sala tan abarrotada como emocionada" (CAMPODÓNICO, 1999: 61). Além desse evento, destaca-se a montagem de *Fuenteovejuna*, em fins de

1969, numa adaptação brechtiana do texto de Lope de Vega por Dervy Vilas e Antonio Larreta. Com essa montagem, a crítica ficou dividida. Uns (*El País, El Día*) a qualificaram de “descalabros de tom e de sentido comum” ou “exhumación distorcionada”; os mais progressistas e favoráveis à montagem (*De Frente, El Diario, Marcha*) viam “um espetáculo de uma força e um vigor que [respondiam] às coordenadas desse tempo e desse lugar”, de “formidável estrutura épica”, cujo texto fora convertido numa obra de e para uruguaios (CAMPODÓNICO, 1999: 73). Segundo Pedro Bravo-Elizondo, essa montagem “fue unos de los pretextos que utilizó la dictadura para clausurar *El Galpón*” (CAMPODÓNICO, 1999: 156). Do modo como Bravo-Elizondo avalia o evento, fica parecendo que logo na seqüência a esta montagem o *El Galpón* teria sido preso. Na verdade, segundo outros depoimentos, após esta montagem, teve início uma série de perseguições a integrantes do grupo, com cada nova estréia marcada por ameaças cada vez mais intensas até a promulgação do decreto de dissolução do grupo em 1976.

Entre a década de 50 e meados de 70, a política uruguaia daria uma guinada radical. Já estava longe a época de ouro em que o país angariou para si o epíteto de “Suíça da América Latina”, uma referência ao alto padrão de vida que proporcionava a seus cidadãos, como resultado das reformas políticas e sociais empreendidas pelo presidente “colorado”, José Batlle Y Ordóñez ainda em seu primeiro mandato, de 1903 a 1907. O que ficou conhecido como “projeto batllista” estendeu-se até 1930, mas agora já sob duras críticas, quando começa então o freio das mudanças. De 1933 a 1942, o país é submetido à ditadura de Gabriel Torres, que ascende ao poder por meio de um golpe de estado. De 1942 a 1958, empreende-se no governo o projeto da restauração batllista. Mas já era tarde. Segundo Souza (2003), “o chamado neobatllismo não soube captar as mudanças econômicas, políticas e sociais pelas quais o mundo e o Uruguai passavam”. Ao invés de tentar desenvolver uma “nova maneira batllista” de reformar o país rumo ao desenvolvimento, mais adaptada à realidade do Segundo Pós-Guerra, procurou recuperar o “passado primeiro batllista”, desencadeando uma “defasagem entre a ideologia e a realidade” (SOUZA, 2002). A partir da década de 50, o que se passa no país é um processo de corrosão da estabilidade política e econômica e de todo o patrimônio, construídos e consolidados durante os primeiros trinta anos do século XX. Inflação, desemprego e outros problemas econômicos causam mal-estar social, ao mesmo tempo que grupos terroristas contrários ao governo tornam-se cada vez mais atuantes. A crise econômica que vinha ameaçando desde 1952, estoura nos anos 60, afetando profundamente o país social e politicamente numa deterioração progressiva em todos os âmbitos da vida da sociedade, inclusive nas próprias estruturas institucionais do Estado. A culminância desse estado de coisas vai ser a ditadura a partir de 1973. Em junho desse ano, líderes militares obrigam o presidente Bordaberry a dissolver

## Urdimento

o parlamento e os conselhos de governo local. A partir daí, o país passa a ser governado por decretos. Em 1976, oficializa-se a instauração do regime militar com o afastamento de Bordaberry e a nomeação de um político octogenário pouco conhecido chamado Aparício Mendez. As perseguições políticas, os assassinatos, as torturas e os desaparecimentos de opositores tornariam-se rotina da vida em Montevidéu (SOUZA, 2002).

É sob essa pressão política cada vez mais pesada que se vai moldando e configurando um determinado perfil do grupo *El Galpón*. De uma certa predisposição interna, relativamente tímida em seus primórdios, à tendência esquerdista, mas aberta também a todo tipo de influência, vinculada à atitude de não submissão a ideologia alguma (como postulado no *Movimento*), o grupo passa pouco a pouco a militar fervorosamente em prol de ideologias que levantavam a bandeira da liberdade do homem e a denunciar os arbítrios praticados pelos senhores governantes, utilizando para isso a única arma de que dispunha: a arte do teatro.

De 69 a 76, o *El Galpón* ainda montaria 23 espetáculos, dentre os quais, *Rei da Vela* de Oswald de Andrade; *Los últimos*, de Máximo Gorki; *Delicado equilibrio* de Edward Albee; *La madre* de Bertolt Brecht (Gorki); *La resistible ascensión de Arturo Ui* de Bertolt Brecht; *Las Brujas de Salem* de Arthur Miller etc. Em todos esses espetáculos prevaleceria mais claramente agora um alinhamento ao teatro de denúncia e de contestação, com um teor crítico sociopolítico mais enfatizado. Um pouco antes, em 1968, o *El Galpón* tinha levado à cena o espetáculo *Liberdade, Liberdade*, de Flávio Rangel e Millôr Fernandes, como uma resposta às “Medidas de Seguridad” implantadas em 13 de junho de 1968 – “primer tramo de la espiral de sangre e irracionalidad en que se ha abismado el ejercicio del poder”(YÁÑEZ, 1984: 74). Nesse ínterim, até 1976, vários passos foram dados até a culminação do decreto; segundo Rubén Yáñez, em seu artigo “*El Galpón a la hoguera*”, publicado na revista *Escénica*,

*en primer lugar, los ataques de las bandas fascistas parapoliciales, que asolaron la vida montevideana entre 1968 y 1972, a los locales de El Galpón, bajo la forma de bombas de petróleo y “malones” armados de hierros, que destruyeron las puertas de acceso a los mismos. (...) En segundo lugar, la dictadura ya establecida, publicó en febrero de 1974 un suplemento, a ser repartido junto a la escasa prensa no clausurada, en el que se presentaba a toda la cultura uruguaya como “aliada a la subversión”; y en dicho suplemento, El Galpón ocupaba un lugar prominente. El significado de estas publicaciones ya era conocido por el pueblo uruguayo; ambientar o justificar una violenta acción represiva. (...) La tercera etapa de esta escalada, se produjo en*

*octubre de 1975, cuando una nueva ola represiva incrementó en miles el número de presos; y tomó la forma de prohibirles, a algunos integrantes de El Galpón, “actuar, dirigir, escribir, o tener contacto alguno con organismo cultural en todo el territorio nacional” (1984: 74).*

A todas essas medidas *El Galpón* respondeu forte e energicamente. Aos atentados iniciais, a resposta foi a manutenção da linha de trabalho e o aprofundamento das questões da “ordem do dia” da realidade política com montagens como as já referidas *Fuenteovejuna* e *La resistible ascensión de Arturo Ui*. Com relação à segunda investida por parte da ditadura, o grupo respondeu com o reforço de sua “inserção latinoamericana” por meio de uma turnê na Venezuela e na Colômbia, retornando não só com um aumento da solidariedade continental como também com altas distinções pela qualidade de seus trabalhos, sem falar na possibilidade de efetuar o pagamento das últimas parcelas do novo imóvel. Segundo César Campódónico, “luego de pasar por el Festival Mundial de Caracas y en seguida por Colombia, trajimos una suma de dinero que nos permitió pagar las últimas cuotas” (CAMPODÓNICO, 1999: 59) da sala 18 de Julio, em 1974. E, finalmente, como resposta à proibição de realização de qualquer de suas atividades culturais feita a alguns integrantes do grupo, o *El Galpón* substituiu imediatamente os companheiros afetados por essa medida sem deixar de estreiar na data prevista. Além da estréia da nova montagem, o grupo promoveu uma série de atividades paralelas convocando a população para a participação nos eventos.

O povo uruguaio “concurrió en massa, a las jornadas del 12 de octubre, donde en sus dos escenarios, de la mañana a la noche y de manera continuada, desfilaron ocho títulos universales, latinoamericanos y nacionales”(YÁÑEZ, 1984: 74). A frustração por parte do governo militar em inibir e deter as atividades do *El Galpón* resultou numa quarta investida contra o grupo. Durante quatro meses, de dezembro de 1975 a março de 1976, foram presas e torturadas personalidades mais representativas dos quadros dirigentes e dos quadros artísticos do *El Galpón*. No entanto, em momento algum o grupo interrompeu suas atividades; os que se viram livres depois dessa prisão trataram de estreiar a peça *El gorro de Cascabeles* de Pirandelo. A repercussão mundial da prisão desses homens de teatro provocou uma manifestação de solidariedade internacional em favor da libertação e do seu retorno a suas atividades. Nesse momento, as apresentações teatrais do grupo converteram-se em “verdaderos actos de masas contra la dictadura”.

Em conseqüência desses eventos, agravados pela não intimidação do grupo que persistia em suas montagens, sobreveio o decreto da dissolução do grupo e da apropriação da sala 18 de Julio, cuja quitação o grupo havia acabado de realizar. Por isso, como disse Dervy Vilas, “cuando en 1976 la dictadura clausura *El Galpón*, la gente consideró que le habían robado una

## Urdimento

<sup>11</sup>Ainda segundo depoimento de Dervy Vilas a autora, "la sala fue cedida al Ministerio de Educación y Cultura para hacer los espectáculos de ballet y de música sinfónica, porque se había incendiado El Sobre que era el lugar de ellos (ahora lo están reflotando en las calles Andes y Mercedes). Los espectáculos de ballet y música hacían una función allí y otra el Solís porque sino la gente no iba. Hasta había gente que no pasaba por la puerta, pasaba por la vereda de enfrente. Hubo estudiantes, porque se dictaba clases allí, que se negaban a entrar. A muchos de ellos los expulsaron, porque consideraban que esa era una sala de la gente El Galpón y del pueblo uruguayo".

<sup>12</sup>Em depoimento à pesquisadora, setembro de 2001.

sala". Ainda segundo o depoimento de Dervy, ocorreu nesse momento um fato muito peculiar. Segundo suas próprias palavras, no período da ditadura, quando o governo começou a utilizar a sala para outros eventos, "se dio una situación curiosa, la gente no iba a esa sala, no entraba"<sup>11</sup>.

Também referente a esse evento, Maria Azambuya relata que anos depois, ao voltar do exílio do México, e às voltas com a produção de uma peça, foi a um cortiço buscar um pedaço de couro. Ao se apresentar, ficou surpresa ao ser reconhecida por aquelas pessoas:

*"Ah! Você é do El Galpon!". Todos conocían o El Galpon, mas nunca tinham ido ao El Galpon. Cada um tinha uma desculpa e um senhor veio conversar comigo. "No dia em que fecharam o El Galpon, eu passei pela porta num ônibus, estavam tirando tudo, e me lembro que cheguei em casa a noite e falei para minha mulher: há que ser muito mau para fechar um teatro cujo único propósito é divertir as pessoas."*<sup>12</sup>

Ainda no transcorrer do ano de 1976, o grupo é posto na ilegalidade. Reproduz-se aqui os argumentos da polícia política da ditadura para a dissolução do *El Galpón*, os quais tinham o intento de fundamentar e justificar a ação da polícia; entretanto, como diz Rubén Yáñez, "más allá de alguna precisión malintendida, no hizo otra cosa que exponer la línea de trabajo de *El Galpón*", assim pode-se ler "en los considerandos del decreto":

*...constante adhesión, apoyo, estímulo y realización de toda clase de actividades políticas de tendencia marxista-leninista, tales como: publicar manifiestos, hacer declaraciones, ofrecer representaciones a favor, y también en beneficio económico de 'detenidos políticos', tanto en nuestro país, como de otros Estados (España, Paraguay, etcétera.), adherir a los festejos de El Popular, ceder sus salas para la realización de un gran número de actos partidarios de asociaciones políticas marxistas que luego fueron disueltas: b) la invariable solidaridad con toda la labor de agitación y de deterioro de la situación política, económica y social que impulsaba la Convención Nacional de Trabajadores, asociación declarada ilícita, brindando su respaldo a toda clase de huelgas, paros, movilización y manifestaciones gremiales; c) su manifiesta adhesión con la actividad sediciosa, pudiéndose citar como ejemplo más claro la puesta en escena y posterior grabación en disco de la obra Libertad, Libertad, que es todo un canto de alabanza a la violencia guerrillera, como también la obra La Reja; d) un evidenciado propósito de penetrar ideológicamente entre los estudiantes y la juventud trabajadora, mediante el desarrollo de un teatro comprometido con el marxismo-leninismo (YÁÑEZ, 1984: 73).*

“Cuánta verdad junta para instrumentar una mentira”, diria Rubén Yáñez.

Todos esses eventos citados acima, somados ao recrudescimento do regime, os atentados contínuos ao teatro e a perseguição intensa a alguns integrantes do grupo forçaram-nos a deixar seu país de origem: a “diáspora do *El Galpón*” como foi chamado esse momento por Buenaventura. Alguns se espalharam por países da América Central e do Sul, até que finalmente dezesseis membros se juntaram exilados no México, país em que permaneceriam cerca de oito anos, durante os quais, numa grande demonstração de vontade, conseguiriam se organizar e continuar montando suas peças, vivendo todos estes anos praticamente do teatro. Rodaram o país de ponta a ponta, levando seus espetáculos a lugarejos tão afastados, nos quais companhias teatrais mexicanas jamais tinham se apresentado. Dando continuidade à condição de teatro comprometido com a realidade, descobriram no México a dimensão que pode ter o teatro didático, relacionado ao ensino de jovens, experiência que de algum modo já tinha estado presente na própria história do grupo, uma vez que parte dele proviera do *La Isla*. No México, eles desenvolveram um trabalho intenso nessa linha junto com a Secretaria de Educação Pública, num plano de estender o teatro por todo o país (CAMPODÓNICO, 1999: 98).

A fama, a notoriedade e o respeito pelo *El Galpón* cresceram, principalmente, a partir dessa experiência no exílio, onde o grupo dera continuidade à luta contra a ditadura uruguaia, por meio de denúncias do arbítrio e da tortura que assolavam o país. Os espetáculos desse período, além do vínculo forte com o teatro de denúncia, representariam uma ruptura com tudo o que o *El Galpón* fizera até então. Esse é outro ponto na trajetória do grupo que mereceria uma análise mais profunda: analisar, por exemplo, o tipo de ruptura ocorrido tanto no nível do conteúdo quanto e principalmente no da forma teatral a partir dos próprios processos de criação. Para o que interessa nesse trabalho, basta observar com um pouco de atenção que a experiência do exílio representou pelo menos duas rupturas radicais com a experiência teatral pregressa.

Primeiro, os integrantes do *El Galpón* nunca haviam vivido exclusivamente do teatro. Afiliado ao Movimento do Teatro Independente, era já pressuposta a não remuneração pelo trabalho no teatro; mais ainda, era justamente essa disposição do não pagamento aos atores e diretores que possibilitava a continuidade do grupo e a manutenção dos princípios básicos previamente delineados que orientavam o grupo, como o compromisso com a liberdade de repertório, com o “teatro de arte”, com a qualidade do trabalho e a não sujeição seja lá a quem for no que diz respeito ao teor e à natureza do espetáculo. O “teatro comercial”, contra o qual os grupos do “Movimento” se posicionaram, representava nesse sentido todo tipo de sujeição aos interesses do patrocinador, do produtor e de quem mais tivesse algum tipo de poder no

## Urdimento

<sup>13</sup>Criação coletiva, segundo a prática de Enrique Buena-ventura do TEC, refere-se fundamentalmente à dramaturgia do ator. Em suas próprias palavras, "Con cualquier metodología, la creación colectiva se basa en la improvisación a condición de que ésta no sea utilizada para comprobar, corroborar, mejorar o adornar la concepción, las ideas o el plan de montaje del director. A condición de que se la reconozca —de hecho y de derecho— como el campo creador de los actores y de que se la acepte como antítesis de los planes de la dirección en el juego dialéctico del montaje". Citação do texto: "Actor, creación colectiva y dramaturgia nacional", publicado na página: Boletín Cultural y Bibliográfico. Número 4, Volumen XXII, 1985; site: <http://www.banrep.gov.co/blaavirtual/>

meio, sem garantir nenhuma estabilidade de vida para os atores “profissionais” e, o que é pior, relegando a preocupação estética ao último plano, quando ainda existia. No Uruguai, apenas os atores integrantes da *Comedia Nacional*, o teatro oficial do país, gozavam e usufruíam de privilégios como o de serem pagos e muito bem pagos pelos ensaios de quatro horas por dia e pelas apresentações do espetáculo quando em cartaz. Frente a essa realidade, a única forma de dar continuidade ao teatro de grupo, com toda a conotação de pesquisa experimental, de liberdade ideológica e de teatro de arte que o termo suscita, era renunciando à profissionalização, no sentido de não viver do teatro. Sendo assim, a experiência do exílio propiciou, pela primeira vez, aos integrantes da companhia, “ganhar a vida” por meio do teatro. Isso representou, portanto, a profissionalização da sua atividade.

E a segunda ruptura refere-se ao fato de que também pela primeira vez o *El Galpón* construiu espetáculos a partir do processo de “criação coletiva”<sup>13</sup>. Se se observar a relação de todos os espetáculos montados entre 1951 e 1976, não se encontrará nenhum cujo processo tenha sido o de criação coletiva. Só a partir do exílio começaram a aparecer tais experiências. A montagem da primeira peça no exílio, por exemplo, ainda em 1976, *Musicamérica*, deu-se a partir desse processo de criação. Isso vai representar um salto qualitativo no percurso do grupo, não porque montagens construídas a partir desse tipo de processo sejam de nível qualitativo superior, não se trata disso, mas porque este tipo de trabalho convoca uma participação muito mais ativa por parte do ator. Por meio de uma liberdade relativamente maior que o eleva ao *status* de co-criador da cena e do espetáculo, todos os recursos cênicos do ator são forçosamente reciclados, testados, criticados e mais aceleradamente desenvolvidos. Isso não quer dizer que o salto qualitativo de um grupo de teatro só seja possível por meio da “criação coletiva”. O que esse processo propiciava naquele momento, enfatizando mais uma vez, era uma maior liberdade por parte da criação do ator, o que levava por certo a uma nova espontaneidade e frescor de um grupo de atores tradicionais, acostumados com um tipo mais “tradicional” de processo de criação e de montagem.

Assim, é possível afirmar então a dupla ruptura perpetrada pelo grupo: a um só tempo, a profissionalização de um lado e, de outro, a elevação na qualidade dos atores e do espetáculo, por meio de experimentos com novas técnicas no processo de criação.

É ilustrativo disso a atenção que o espetáculo *Puro cuento* desperta na crítica norte-americana, quando apresentado em Nova York, no *Festival Latino*, em 1981. Os elogios não foram poupados pelos críticos a esse trabalho, referindo-se tanto à “destacable calidad de voz y movimiento” dos atores quanto à “espléndida introducción” do “delicioso show” (CAMPODÓNICO, 1999: 46). É verdade que esse espetáculo em particular não é exemplo de criação

coletiva, trata-se de uma colagem a partir de diversos contos de autores latino-americanos, sob a direção de César Campodónico. Mas de qualquer maneira, os avanços formais adquiridos pela pesquisa na criação coletiva feita em outros espetáculos anteriormente não são perdidos, eles permanecem e contribuem na elaboração de novos espetáculos. Durante este período de exílio, cerca de oito anos, foram montados 24 espetáculos. Nove deles ou foram criações coletivas ou foram colagens a partir de seleção de poemas, músicas e contos, isto é, aproximadamente 37% das montagens contaram com esse tipo de experiência em seu processo de criação.

Com o retorno do grupo a Montevidéu em 1984, após a anistia, é compreensível, no reencontro dos integrantes da companhia, o choque entre as experiências dos exilados e dos não exilados. Com relação a esses últimos, os não-exilados, é compreensível o desajuste entre os que foram impedidos de atuar ou dirigir no teatro e os que puderam continuar suas atividades normalmente. E no meio disso tudo há o desconcerto e o trauma do pequeno grupo retido em prisão.

A enumeração resumida desses eventos, vicissitudes e dificuldades de toda natureza bem como as conseqüências advindas que marcaram o percurso do grupo só contribuíram para aumentar o respeito de grupos e de “la gente de teatro” dos países vizinhos para com o *El Galpón* e difundir a lenda viva na qual ele se tornou.

Mas para o *El Galpón* ter se tornado o que é, contribuiu também a presença da figura daquele que foi considerado o grande mestre do teatro latino-americano, o já acima mencionado Atahualpa Del Cioppo.

Atahualpa Del Cioppo terá toda sua vida ligada ao *El Galpón*. Ali, dirigiu inúmeras obras, fez parte das comissões artísticas e das de leituras, foi professor na Escola de Arte Dramática que o *El Galpón* também inaugurou. Ganhou vários prêmios no Uruguai e em outros países latino-americanos onde também dirigiu espetáculos, lecionou em suas escolas de teatro, formando atores, diretores e dramaturgos. No transcorrer das décadas de 60 e 70, tornara-se uma figura lendária, cuja fragilidade aparente se desdobrava em símbolo do teatro latino-americano. Foi ele quem rompeu as fronteiras nacionais, atravessando e marcando os países por onde passava, como se num grande abraço, assumisse tudo o que constitui o subdesenvolvimento, num gesto de solidariedade, compaixão e luta.

Hernando Cortés dirá que Atahualpa é “la única persona que he conecido que practica en su vida y en su obra los versos maravillosos de ese eminente luchador que fue José Martí: ‘y para el cruel que me arranca / el corazón con que vivo / cardos ni ortigas cultivo / cultivo una rosa blanca...’”<sup>14</sup>.

<sup>14</sup>Depoimento de Hernando Cortés na revista *Escénica*, (1984: 62).

<sup>15</sup>Depoimento de Kive Staiff na revista *Escénica* (1984: 65).

<sup>16</sup>Depoimento de Enrique Buenaventura, *Escénica* (1984: 65).

## Urdimento

Para Kive Staiff, o mestre uruguaio “expandió su figura quijotesca, frágil y potente a la vez, por toda a América, como constructor de teatros”<sup>15</sup>. Já Enrique Buenaventura dirá a respeito dele que raras vezes viu se juntar em um só homem a “sabedoria e a modéstia; a flexibilidade e a firmeza; a generosidade mais radical e, ao mesmo tempo, a oportunidade minuciosa; a eficácia, a capacidade de sonhar e o manejo rigoroso, a racionalização implacável da fantasia”<sup>16</sup>. Estas citações de outras grandes figuras do teatro ilustram o impacto que a imagem de Atahualpa Del Cioppo provoca em toda parte no que concerne à força que sua presença irradia. Mas para além de toda a contribuição que o Mestre legou no campo da pedagogia do teatro com seu magistério, ou no da criação artística com suas “encenações inteligentes” e seu “método” de direção, o que permanecerá no imaginário dos artistas de teatro latino-americano é seu

*empecinamiento por mantener vivas las banderas éticas del artista y el sentido de su responsabilidad social. [...] En cualquier parte latinoamericana, Atahualpa consolidó la imagen del artista que debe aspirar, constantemente, a lograr la categoría de persona para poder ser; recién entonces, un artista de verdad; afirmó la convicción de que el arte es un instrumento para la liberación del hombre, una herramienta cotidiana en la lucha por el cambio social.*<sup>17</sup>

<sup>17</sup>Depoimento de Kive Staiff na revista *Escénica* (1984: 65).

Atahualpa foi um viajante incansável pelo teatro e pelo exílio, afirma a revista citada acima numa homenagem a seus oitenta anos de idade: “el que se va, se aleja y se acerca, interminablemente. Su patria, espacio sagrado, se traslada al estadio de una alta condición: la de los argonautas, la de Troya o Utopía; la de Bolívar y Martí: Latinoamérica”<sup>18</sup>.

<sup>18</sup>Depoimento de Luis de Tavira na revista *Escénica* (1984: 38).

Afiliado ao partido comunista desde 1945, Atahualpa Del Cioppo era um dos homens que encabeçava, na linha das lutas culturais e artísticas, a formação da *Frente Ampla*, movimento de coalizão de opositores e esquerdistas que lutavam pelo poder no início dos anos 60. Talvez tenha sido o diretor que mais tenha montado Brecht no Cone Sul. Ao tomar conhecimento da obra e do teatro épico de Brecht, diria “hacíamos a Brecht sin conocerlo”, ao que Luis de Tavira replica “coincidían con Brecht, o Brecht con ellos, da igual”<sup>19</sup>. De qualquer maneira, parece ter havido uma grande afinidade de Atahualpa para com o pensamento brechtiano. Em 1957, às voltas com a montagem de *La ópera de tres centavos* vai refletir sobre as propostas revolucionárias do teatro dialético que o levou a afirmar:

<sup>19</sup>Depoimento de Enrique Buenaventura, *Escénica* (1984: 64).

*Entre los muchos problemas que el teatro de Brecht plantea para hacerlo en nuestro medio, es que no poseemos una experiencia de su técnica – a pesar de contar con su formulación teórica. Pero eso no basta: hay que darle vigencia sobre el escenario, posser el nuevo arte*

*del actor. Ademais, esa experiencia debe realizarse también sobre y con el público. De modo que para no desconcertarlo ni desconcertarnos nosotros mismos, nos serviremos en parte de la modalidad tradicional de la puesta introduciendo en ella algunos elementos de la nueva técnica exigida por Brecht (DEL CIOPPO, 1984: 55).*

Enrique Buenaventura, diretor do Teatro Experimental de Cali na Colômbia, mais uma vez referindo a Atahualpa, disse:

*es más difícil ser hombre que ser artista y él es, ante todo eso, Hombre. Hombre, metido en su tiempo, en las luchas de su tiempo y hombre con brújula, porque sabe que sin brújula no se descubre al nuevo mundo. Orientación, sabe que eso es importante pero, orientación que tiene en cuenta todas las desorientaciones, tentaciones y desvíos que, felizmente, nos asedian y nos impiden el sectarismo y el dogmatismo<sup>20</sup>.*

<sup>20</sup>Ibid: 38

Mestre Atahualpa foi o grande mentor e guia do *El Galpón*. Após sua morte em 1996, ocorre o aprofundamento de um impasse na estrutura da companhia que já se vinha delineando desde fins da década de 80.

Depois da anistia, quando os integrantes do grupo voltaram para Montevidéu, conseguiram reaver o espaço físico, o antigo cinema que haviam comprado com tanta dificuldade e convertido em teatro, sede do grupo. Mas os tempos haviam mudado. O que era condição de sobrevivência e sonho de qualquer grupo de teatro – ter seu próprio espaço onde pudesse ensaiar e apresentar suas obras –, tornara-se uma incógnita.

O teatro *El Galpón* da Rua 18 de Julio transformara-se num complexo cultural com três espaços para apresentações teatrais: o maior, com capacidade para 400 pessoas, é o mais tradicional, com palco italiano; os outros dois, além de serem menores, têm uma proposta mais experimental, com palco semi-circular e arquibancadas; um mezanino, com uma cafeteria onde acontecem também seções de leitura de poemas e performances; embaixo, no saguão, há uma livraria e uma loja de Cd's. A grandiosidade do centro cultural criado pela companhia só poderia sobreviver no mundo capitalista se se assumisse como uma “empresa” cultural. Isto representaria o mais duro golpe que a política conservadora poderia desfechar contra esse grupo teatral. Sem nunca ter tido subsídio nem de governo nem de empresas privadas, o grupo subsistira anos e anos por meio de um sistema de associados individuais que pagavam mensalmente cotas, em troca das quais tinham suas entradas garantidas para todas as montagens do grupo. Mas só o sistema de cotas e as contribuições dos associados não eram suficientes para arcar com todo o custo do teatro.

## Urdimento

Na década de noventa ocorre outra guinada na política, e o acirramento do processo de pauperização da população fez diminuir paulatinamente o número de associados. Outro revés para o grupo. O peso do mito do *El Galpón*, do teatro comprometido, teatro da resistência, somado ao peso da estrutura empresarial na qual se transformara, foram elementos determinadores do choque interno iminente: no horizonte, um impasse; na percepção de parte da companhia: um desajuste. Impasse e desajuste internos indicavam o atropelo sofrido pelo grupo das exigências políticas e econômicas dos novos tempos.

Situação não percebida por todos, mas suficiente para mergulhar os mais conscientes numa angústia que os impediam de buscar solução. Como bem dito por uma atriz da companhia, Graciela Escuder, referindo-se à conclusão de um grupo de psicólogos que tentara analisar a companhia: “o que acontece é que vocês têm uma estrutura que tampa a realidade”.

Do sonho inicial, comum a qualquer grupo de teatro, de ter sua sede própria para não depender da máfia dos aluguéis de teatro, de modo que pudesse escolher seu repertório sem nenhum tipo de entrave ou imposição, resultou um complexo cultural com três salas de teatro, uma livraria, uma loja de discos, uma cafeteria, que envolve 36 funcionários entre bilheteiras, técnicos e administradores. Tem uma atividade contínua com espetáculos de segunda a segunda, espetáculos infantis, infanto-juvenis e adultos, recitais de poesias e shows de música, tudo a preços populares. A situação-limite da companhia forçou a criação do “sócio espetacular”, que atrai públicos novos, não acostumados ao teatro. Isso significa que pela primeira vez o *El Galpón* está tendo que recorrer a montagens de peças comerciais para sobreviver. O custo desse complexo é imenso e sem nenhum subsídio público e sem patrocinadores privados, a situação do *El Galpón* se complica ainda mais.

Os sérios obstáculos relacionados à administração e à organização do complexo cultural enfrentados pelos integrantes do grupo deixam-lhes pouco tempo disponível para a pesquisa estética e para as relacionadas à escolha do repertório. O ritmo alucinante do complexo cultural impõe um ritmo também cada vez mais acelerado para montagens de obras novas, resultando em pouco tempo para a seleção delas.

Montevideu. Setembro de 2001. Institución Teatral *El Galpón*, rua 18 de Julio. Espetáculos em cartaz: *Lo que vio el mayordomo* de Joe Orton e *Hay que deshacer la casa* de Sebastián Junyent. Próxima estréia: *La gata en teto de zinco quente*, de Tennessee Williams.

Ao longo de cinquenta e dois anos de trabalho, foram mais de 200 montagens do grupo, contabilizando em 1999, exatamente 217 peças. Trata-se de uma trajetória excepcional, única na América Latina. E se os tempos

e o repertório do *El Galpón* mudaram, o seu compromisso principal com a arte e com a América Latina continua efetivamente válido. Continua a sonhar, a traduzir os anseios de um povo para a linguagem teatral, alternados com entretenimento da melhor qualidade. De um modo ou de outro, continua como o narrador dos sonhos do teatro latino-americano, que não são outros que os próprios sonhos do conjunto dos povos da América Latina. Sonhos de equidade, liberdade e felicidade, justiça e harmonia nos próprios modos de ser das culturas latino-americanas.

### Referências bibliográficas

BRAVO-ELIZONDO, Pedro. "Teatro em Uruguay: Conversación con Jorge Pignataro Calero". In: *Latin American Theatre Review*, Lawrence, Kansas, USA, v.33, n.1, Fall 1999, p.153-160.

CAMPODÔNICO, César. *El vestuário se apolilló: una historia del teatro El Galpón*. Montevideo, Banda Oriental, 1999.

DEL CIOPPPO, Atahualpa. Dramaturgo del Viejo Mundo, para una sociedad nueva. *Escénica - Revista de Teatro de la UNAM / Coordinación de Extensión Universitaria / Epoca I, n° 8, México, Julio 1984, p.55.*

DORT, Bernard. *O teatro e sua realidade*. Trad. Fernando Peixoto. São Paulo: Perspectiva, 1977.

*ESCÉNICA*. Revista de Teatro de la UNAM / Coordinación de Extensión Universitaria / Epoca I, n° 8, México, Julio 1984.

MIRZA, Roger. *El Teatro: de la 'refundación' a la crisis (1937-1973)*. Montevideu: 1998, p.167-198.

SOUZA, Marcos Alves de. "O reformismo uruguaio sob a égide do 'battlismo' na primeira metade do século XX". Disponível em: <<http://orbita.starmeda.com/~anphlac/ensaio29.htm>>. Acessado em 10/03/2002.

YÁÑEZ, Ruben. El galpón a la hoguera. *Escénica*, Revista de Teatro de la UNAM / Coodinación de Extensión Universitaria / Época I, n° 8, Julio-1984. México, 1984, p. 71-74.