



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
ESCOLA DE TEATRO / ESCOLA DE DANÇA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**

**CONSUELO MALDONADO TORAL**

**O GRUPO DE TEATRO MALAYERBA E A POÉTICA DA DIFERENÇA: UM  
EXERCÍCIO DE LIBERDADE NO COLETIVO**

Salvador  
2010

**CONSUELO MALDONADO TORAL**

**O GRUPO DE TEATRO MALAYERBA E A POÉTICA DA DIFERENÇA: UM  
EXERCÍCIO DE LIBERDADE NO COLETIVO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro / Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Albertina Silva Grebler

Salvador  
2010

## Escola de Teatro - UFBA

Toral, Consuelo Maldonado.

O Grupo de Teatro Malayerba e a poética da diferença: um exercício de liberdade no coletivo / Consuelo Maldonado Toral. - 2010.

183 f. il.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup>. Maria Albertina Silva Grebler.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, 2010.

1. Teatro. 2. Ator. 3. Criação. 4. Poética. I. Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. II. Grebler, Maria Albertina Silva. III. Título.

CDD 792

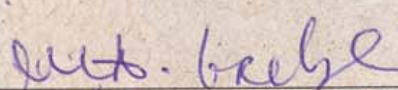


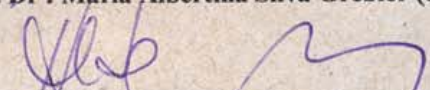
**Serviço Público Federal**  
Escola de Teatro/ Escola de Dança  
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas

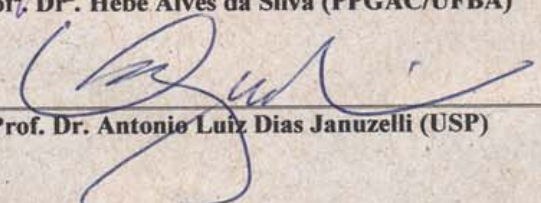
**CONSUELO MALDONADO TORAL**

**“O GRUPO DE TEATRO MALAYERBA E A POÉTICA DA DIFERENÇA: UM EXERCÍCIO DE LIBERDADE NO COLETIVO”**

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas,  
Universidade Federal da Bahia, pela seguinte Banca Examinadora:

  
\_\_\_\_\_  
**Prof. Dr. Maria Albertina Silva Grebler (orientadora)**

  
\_\_\_\_\_  
**Prof. Dr. Hebe Alves da Silva (PPGAC/UFBA)**

  
\_\_\_\_\_  
**Prof. Dr. Antonio Luiz Dias Januzelli (USP)**

Salvador, 17 de setembro de 2010.

Aos  
meus pais Patrício e Cecília, por fazer de mim este ser torto.

## AGRADECIMENTOS

À Fundação de Amparo da Pesquisa do Estado da Bahia pelo apoio financeiro.

Ao Programa de Pós-Graduação de Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia.

E, a todos os seres tortos...

A Charo, Daysi, Manuela, Cristina, Gerson, Joselino, Santiago, Pepe e Arístides, ao Grupo de Teatro Malayerba por sua generosidade para compartilhar comigo suas criações, suas histórias e seus sonhos, por suas manias de me surpreender sempre, e por esta sensação que carrego de ser parte...

A minha orientadora, Betti Grebler, por me acompanhar neste processo, pela paciência, receptividade e generosidade e pelo café delicioso que só ela sabe fazer

À coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, Antônia Pereira, pelo seu tempo, seu sorriso, o documento, a matrícula e seu olhar sempre receptivo

A Hebe Alves por me ensinar com sua sensibilidade e inteligência as minhas próprias linhas imaginárias, e às meninas do grupo de teatro Panacéia Delirante: Camila, Jane, Lara, Milena e Lílith, por terem compartilhado comigo toda sua alegria de criar

A Antonio Januzelli por estar sempre presente, por me abrir as portas do Brasil e, agora, ajudar a fechar este ciclo para começar um novo

A Rita Aquino e Olga Lamas que vivenciaram, literalmente, meu desespero, minha cara fechada, minhas neuroses durante a escrita desta dissertação e ainda assim continuaram morando comigo

A Cristina Sverzuti por continuar minha amiga e entender minhas ausências, inclusive no dia do seu matrimônio

Às minhas irmãs, Patty e María José, pela compreensão, o amor e a parceria de sempre

Aos artistas Jorge Schutze, Ricardo Araújo e Sergio Mercúrio por me ajudar a olhar para o mar

A Guillermo por me mostrar que a loucura é patrimônio da humanidade

A todos os meus companheiros de mestrado por construir um lugar efetivo de “troca” entre pessoas, saberes, experiências e carinhos

## RESUMO

Este estudo analisa o processo de criação **De uma suave cor branca** (2009) do Grupo de Teatro Malayerba do Equador desde a perspectiva da sua trajetória artística. Neste sentido, este trabalho considera suas criações como parte da tendência artística denominada Teatro de Grupo e pondera a Poética da Diferença como própria das criações desta forma de agrupação no teatro contemporâneo. Para refletir sobre a Poética da Diferença usaremos as reflexões de Luigi Pareyson (1997) sobre poética enquanto programa de arte, ou seja, como conjunto de normas e modos operativos. Estes grupos, nos seus processos criativos, buscam maximizar as potencialidades dos artistas envolvidos e não pretendem unificar, mas preservar as diferenças. Por um lado, apresentam uma tendência para a dilatação da função do ator, desenvolvendo a noção de ator-criador. E, por outro, privilegiam procedimentos polifônicos através do diálogo e confronto como matriz da criação, questionando assim a noção de coletivo enquanto entidade homogênea. Neste sentido, se trata de um acordo tenso e precário, uma constante fricção de individualidades necessária para as criações e a sobrevivência do grupo. Por tanto, neste estudo a poética da diferença transforma-se numa categoria operativa, junta, costura, inventa, revisita, e serve para refletir sobre os procedimentos de criação, a pesquisa técnica e a forma de se relacionar no coletivo. Assim, os processos de montagem do Grupo Malayerba, desde a perspectiva da Poética da Diferença, apresentam uma forma particular de criação coletiva fundamentada em duas atitudes criativas: o estado de estranhamento e o sim. A primeira é uma atitude que está intimamente ligada a uma forma que o artista tem de perceber a vida e a arte e se perceber como artista/ser humano. Ou seja, encontramos um ator convidado a estranhar sua realidade propriamente dita e se questionar como indivíduo e criador. Considerando os estudos de Carl Gustav Jung (2008), esta atitude caracteriza a técnica do ator do Grupo Malayerba como “processo de individuação” e este caminho de auto-conhecimento é provocador de uma resposta estética. A atitude do “sim” é definida como uma escuta atenta para todas as propostas, transformando-as em potenciais criações. O “sim” constrói o ambiente necessário para que os atores se desvendem no prazer do jogo, do simulacro. E, justamente, nesta forma de se relacionar, os integrantes do grupo construíram durante o processo de criação **De uma suave cor branca**, um exercício de liberdade no coletivo.

**Palavras-chave:** Poética da diferença, Teatro de Grupo e Ator-Criador

## ABSTRACT

This study analyses the creative process of **De uma suave cor branca** (2009) of Malayerba Theater Group, from Ecuador, from the perspective of its artistic project. This research considers Malayerba as part of the artistic tendency so called Group Theater and regards the notion of Poetics of Difference as an inner quality of the artistic creation in this type of contemporary theater. In order to analyze the Poetics of Difference, we will use the studies of Luigi Pareyson (1997) about poetics in the sense of an art program, in other words as a group of operative forms or modes. These groups, inside their creative process, aim to maximize the potential of the artists involved and do not pretend to unify, but to preserve their differences. On one hand, these groups present a tendency to expand the actor's creative role, developing the notion of actor/creator. On the other hand, they favor polyphonic procedures through dialogue and confrontation as base for creation, putting in debate the definition of collectivity as a homogeneous entity. In this sense, it is about a tense and precarious agreement, a constant friction between individualities necessary for creation and the existence of the group. In this way, the Poetics of Difference is an operative category which joins, sews, invents, revisits and is used to analyze creative procedures, technique research and the way they relate inside the collectivity. The study upon the artistic creations of Malayerba's Theatre Group, as an exercise of the Poetics of Difference, presents a particular form of collective creation based on two creative attitudes: the state of foreignness and the "yes". The first one is related with the way an artist perceives art and life and perceives himself as an artist and human being. Therefore, the actor is invited to feel strange in front of reality itself and to interrogate himself as individual and creator. Considering the studies of Carl Gustav Jung (2008), this attitude qualifies the technique of Malayerba's actors as an "individuation process" and this path of self-knowledge instigates an esthetic response. The "yes" attitude is defined as a special attention to all the proposals, transforming them into potential creations. The "yes" builds up the necessary atmosphere that lets the actor reveals himself or herself in the pleasure of playing and simulating. And, exactly in this way of relating to each other, the actor of Malayerba built, during the creative process of **De uma suave cor branca**, an exercise of liberty in collectivity.

**Keywords:** Poetics of Difference, Theater Group and Actor-Creator



## SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO: PRIMEIRO EXERCÍCIO DO EXÍLIO .....	09
1.1 Equador: O País Da Linha Imaginária .....	12
1.2 Vizinhos Desconhecidos .....	14
2. SEGUNDO EXERCÍCIO DO EXÍLIO: HABITAR O PAÍS DESCONHECIDO .....	24
2.1. Em Busca De Uma Linguagem Comum.....	37
2.2. O <i>Esperpento</i> , Indícios De Uma Identidade.....	47
2.3. A Diferença Como Fundamento Da Criação Coletiva Do Grupo .....	58
2.3.1 As Técnicas Dos Atores: Respostas Para Outra Forma De Exílio .....	68
3. TERCEIRO EXERCÍCIO DO EXÍLIO: PROCESSO CRIATIVO DA MONTAGEM DE <b>UMA SUAVE COR BRANCA DO GRUPO MALAYERBA</b> .....	78
3.1. O Ator-Criador E Sua Função Dilatada .....	90
3.1.1 O Espaço Vazio, A Técnica Do Ator E A Palavra .....	101
3.2 O Labirinto: Costurando As Diferentes Dramaturgias .....	117
4. CONCLUSÃO OU ÚLTIMO EXERCÍCIO DO EXÍLIO.....	125
REFERÊNCIAS .....	132
APÊNDICES .....	140
ANEXOS.....	149

## 1. INTRODUÇÃO: PRIMEIRO EXERCÍCIO DO EXÍLIO

Eu sou Pluma e isso é dizer bastante, porque existem outros que vêm ao mundo e não são nada; eu pelo menos sou Pluma. Vim ao mundo enquanto meus pais dormiam. Se o soubesse não teria vindo. [...] Eu sou Pluma: nasci e cresci nos abismos do tempo. Levou-me alguns minutos ter este aspecto. Não é o ótimo, mas para este mundo não preciso de grande coisa. [...] Eis aqui minha cabeça! Eis aqui meu coração e meus pés! Eis aqui meu grito!<sup>1</sup>

Personagem Pluma da peça de teatro **Pluma e a tempestade** de Arístides Vargas.

---

<sup>1</sup> Yo soy Pluma y eso es decir bastante, porque hay otros que vienen al mundo y no son nada; yo por lo menos soy Pluma. Vine al mundo mientras mis padres dormían. Si lo hubiera sabido no vengo. [...] Yo soy Pluma: nací y crecí en los abismos del tiempo. Me llevó algunos minutos tener este aspecto -no es el óptimo, pero para este mundo tampoco se necesita gran cosa-. [...] ¡He aquí mi cabeza! ¡He aquí mi corazón y mis pies! ¡He aquí mi grito!

O Grupo de Teatro Malayerba nasceu em 1979 em Quito, capital do Equador. Estas palavras que uso como epígrafe, as escutei pela primeira vez na apresentação da sua peça **Pluma e a Tempestade** no teatro da Universidade Central do Equador no marco do II Festival Internacional de Teatro de Quito em 1997. Neste, meu primeiro contato com o Grupo, o Malayerba já tinha obtido o reconhecimento local depois de 18 anos de participações intensas em festivais e convites que o consagraram internacionalmente.

Na época, em Quito, o teatro estava organizado em pequenas salas alternativas. O Teatro Universitário era das poucas instituições públicas que funcionava, de fato, como um teatro, ou seja, que abrigava as novas produções dos grupos. Mesmo assim, nem toda obra estava na capacidade de se adaptar a um palco com uma altura de mais de doze metros, pouco equipamento de iluminação, estrutura precária e uma plateia de 800 pessoas numa cidade onde a média de espectadores era de aproximadamente 40 por sala. Cabe ponderar que, nesta ocasião, os ingressos eram baratos e o evento tinha convocado a maior parte da classe teatral. O teatro estava lotado.

A quantidade de pessoas que estavam sentadas ali esperando que a cortina se abrisse, conseguia aquecer a fria sala, qualidade própria de lugares grandes nas noites andinas. As luzes se apagaram e da escuridão um canto ecoou. Mais do que um canto era um grito afinado em um tom que, cortado pela respiração, rasgava o que parecia ser uma canção infantil e gelava o espaço que tínhamos tentado aquecer. Entre o grito, o silêncio da plateia e as palavras de Pluma, o meu corpo começou, efetivamente, a gelar.

Nessa noite, fui apresentada a um acontecimento que provocou em mim as sensações, imagens, lembranças e emoções mais íntimas e variadas. Pluma era um ser fruto da sociedade contemporânea, desarraigado, duplo, mas integralmente leve. Pluma era eu. Aquela noite, mais do que escutar uma história, eu comecei a descobrir os mitos que me conformam.

Eu, Consuelo Maldonado, nasci em Quito – Equador, em 1973. Desde 2002 tenho o Registro Nacional de Estrangeiro – RNE- que me outorga o status de residente no Brasil. Este documento deu-me direito a casamento e divórcio, mas não tenho direito a voto nem a nenhum tipo de manifestação política pública. Prefiro ser chamada de Côco. Sou atriz. Exatamente um metro e meio de altura, com 46 quilos, aproximadamente. Estou em dia com o pagamento dos meus impostos. Nunca usei cheque especial e até hoje não entendi o que

significa o índice Dow Jones -fato que não me preocupa porque este senhor não consegue me tirar o sono.

Esta sou eu e ao mesmo tempo uma personagem. Esta é apenas uma imagem do eu.

Quando pensamos em quem somos, quando nos pensamos, o exercício da nossa memória traz para o presente, datas, números, acontecimentos, enfim; lugares e pessoas ausentes. O estrangeiro carrega esta ausência no dia-a-dia, porque cada vez que fala seu sotaque revela aquele lugar que não está; e cada vez que interroga sua pergunta descobre aquelas “outras” referências. A minha frágil memória de estrangeira está feita também daquilo que já não sei como dizer ou nomear. Do mesmo modo, as palavras, pessoas e lugares que me habitam podem ter deixado de existir, ter mudado ou, simplesmente, nunca ter existido. Poderíamos dizer, então, que, no exílio, somos deslocamento, movimento entre lembranças e esquecimentos e a única forma de pertencer é nos inventar, nos imaginar. A ausência, como uma faca nas mãos, desenha linhas divisórias, frágeis e imaginárias.

Esta imagem violenta se suaviza em nosso cotidiano, se dispersa entre as atividades diárias, mas sempre, ainda que à noite, volta quase que sem intenção para nos perguntar: Quem somos nós nesse país estrangeiro? Assim, a faca dilui-se nos pequenos olhares e gestos dos outros que ainda, sem intenção, nos lembram da própria ausência. A faca é a ausência. E, nossa imaginação uma forma de sobreviver naquela ausência. No país estrangeiro, existe um estado consciente de estar se narrando permanentemente. Aquilo que descrevo como “eu” já não pertence a um lugar específico nem próximo, mas a um território que por ausente é imaginário. A invenção se faz presente, se faz presença. E, minhas linhas imaginárias são cada vez mais imaginárias. Meus *esperpentos* e minha memória constroem um ensaio tão próximo do que chamo de “real” que não poderia negar sua própria existência. Por isso, me reconheço no teatro, no meu teatro, experiência de vida que fragiliza a divisão entre ficção e realidade.

Estas palavras que agora escrevo podem ser consideradas a continuação de um exercício que começou quando assisti **Pluma e a tempestade** do Grupo Malayerba. Um desejo de ser parte, de me configurar, de me dar sentido.

A história que vou relatar foi organizada pela minha memória que costurou, desenhou, linhas múltiplas e imaginárias com a faca que tem em suas mãos. O presente trabalho tem uma direção de mão dupla. Nasceu desta necessidade de me reconhecer que se transformou em urgência quando vim morar para o Brasil e me converti em estrangeira. Mas, hoje, com o

desejo de voltar para o Equador, depois de oito anos, sinto que esta pesquisa me aproximou de meu país imaginário.

## 1.1 EQUADOR: O PAÍS DA LINHA IMAGINÁRIA

Em 1979, no Equador nasceu o Grupo de Teatro Malayerba do encontro de três atores: María del Rosario Francés mais conhecida como Charo, Susana Pautasso e Arístides Vargas também conhecido como Negro. Eles tinham uma característica comum: eram seres em exílio. Arístides e Susana escaparam da ditadura argentina e Charo chegou da Espanha pós-franquista.

Em 2009, trinta anos depois, colaborei como observadora-participante do processo de criação **De uma suave cor branca** (2009) do Grupo Malayerba como parte do projeto de pesquisa que resultou nesta dissertação. Na biblioteca do grupo encontrei um escrito datado de 1984 que contém a descrição de um Equador que ainda hoje serve muito bem para apresentar este país. Este documento é um texto que está dirigido aos espectadores e precede à apresentação da peça **A Fanesca** (1984) do Grupo Malayerba. *Fanesca*, este nome bastante peculiar, designa uma típica comida equatoriana: sopa feita de 9 tipos de grãos andinos e preparada durante a Páscoa. É reconhecida pela sua capacidade alimentícia, mas considerada uma comida pesada e de difícil digestão. **A Fanesca** - a montagem e o prato - reflete a pluralidade de culturas e a complexidade social que conformam o país. E, desde este palco que o Malayerba vai começar seu espetáculo. Como a primeira luz que conduz a mirada do público, a introdução da peça **A Fanesca** servirá para dirigir o olhar de você, leitor, ao tempo e ao lugar das origens deste grupo de teatro.

Equador, América do Sul, costa ocidental sobre o Pacífico; mil quilômetros de ponta a ponta [...] Tudo é desmesurado: a cidade de Babahoyo está a 300 metros abaixo do nível do mar e o vulcão Chimborazo a 6.310 metros acima do nível do mar.<sup>2</sup> (MALAYERBA, 1984, p. 1).

O Equador é um país de 200.000 quilômetros quadrados com treze milhões de habitantes e, ao mesmo tempo, é a linha imaginária que desenha o círculo máximo da terra

---

<sup>2</sup> Ecuador, América del Sur; costa occidental sobre el Pacífico; mil kilómetros de punta a punta [...] Todo es desmesurado: la ciudad de Babahoyo está a 300 metros bajo el nivel del mar, el volcán Chimborazo a 6310 metros sobre el nivel del mar.

perpendicular a seu eixo. Em teoria, a linha divide o mundo em duas partes iguais. Na prática, o Equador está dividido, de norte a sul, pela cordilheira andina que cria dentro da sua área continental três zonas geográficas e climáticas bem diferenciadas: o litoral, a serra andina e a floresta amazônica. Esta variedade na geografia apresenta uma grande riqueza vinda da terra que mal distribuída tem contribuído para uma profunda desigualdade social. Nada é perfeito.

No final dos anos 70, quando os atores exilados Charo, Susana e Arístides se encontraram, o Equador vivia o processo de redemocratização, depois da segunda ditadura militar (1972-1979). Atravessava uma mudança de uma econômica agro-exportadora para uma indústria petroleira que trouxe aportes financeiros de magnitudes nunca antes vistas. Contudo, dentro de uma ideia de modernização através de políticas progressistas, os novos recursos que o país recebera foram usados sem planificação adequada. (AYALA MORA, 1999, p.42). O poder foi entregue aos civis em um estado de ineficiência administrativa e com uma altíssima dívida externa.

[...] Tudo está endividado: cada equatoriano deve mil dólares [...] Tudo é polarizado: o homem mais rico do país tem cais no Hudson [enquanto] 60% da população economicamente ativa está no desemprego ou subempregada [...].<sup>3</sup> (MALAYERBA, 1984, p. 1).

Pela diversidade da flora e da fauna, pela desigualdade no nível de vida dos seus cidadãos e pela capacidade de conter simultaneamente a ação de forças políticas díspares, bem poderia ser considerado o território com maiores contradições por quilômetro quadrado.

Tudo é fragmentado: existem 584 estações de rádio, 12 emissoras de televisão, 19 partidos políticos, 10 candidatos presidenciais, 700 gerais [...] Existem 400 variedades de orquídea e 30 de colibris [...] 825 estilos de fazer o amor, o mais difícil a 6.000 metros de altura.<sup>4</sup> (MALAYERBA, 1984, p. 1-2).

A capital deste país com nome de linha imaginária, Quito, é representativa das diferenças drásticas tanto nos seus índices de desenvolvimento humano quanto no seu clima.

---

<sup>3</sup> Todo está endeudado: cada ecuatoriano debe 1000 dólares. [...] Todo es polarizado: el hombre más rico del Ecuador tiene muelle propio en el Hudson [...] 60% de la población económicamente activa está desempleada o subempleada [...]

<sup>4</sup> Todo es fragmentado: hay 584 estaciones de radio, 12 emisoras de televisión, 19 partidos políticos, 10 candidatos presidenciales, 700 generales [...] Hay 400 variedades de orquídeas, 30 variedades de colibríes [...] 825 estilos de hacer el amor, el más difícil a 6000 metros de altura.

Quito [...] está localizada a 3.000 metros de altura que, às cinco da manhã se condensam em cinco graus centígrados, ao meio-dia em vinte e cinco graus e no crepúsculo em doze graus.<sup>5</sup> (MALAYERBA, 1984, p.1)

A cidade acompanha a paisagem paradoxal do país e, quase que para ser merecedora do seu status de capital, trouxe desde sua fundação várias discussões. Até a etimologia do seu nome é motivo de controvérsia. Quitus eram chamados os habitantes desta zona antes da chegada do império incaico (SXV). Alguns estudiosos consideram que esta palavra deriva da língua *tsafiqui* dos índios *tsáchila* e está composta por *quitsa* que significa metade e *to*, mundo. Outros defendem que a implicação vai além e *quitsa-to* significaria aquilo que divide equitativamente o mundo. De qualquer forma, a história a seguir acontece em um país que leva o nome de uma linha imaginária que divide o mundo em duas metades, mas, concordando com o Malayerba, não tão iguais ou, pelo menos, no Equador, “tudo é preconceito: 40% da população é índia, mas ser ‘índio’ é um insulto [...]”.<sup>6</sup> (1984, p. 2).

## 1.2 VIZINHOS DESCONHECIDOS

Em 2002, cheguei a São Paulo. Habitar uma cidade de dimensões cosmopolitas me levou a experimentar o estado do ser humano contemporâneo: o anonimato. Por uma parte, a dimensão de São Paulo entregava-me uma sensação de liberdade. Meu vizinho não me conhecia, o padeiro também não e assim podia continuar a lista de pessoas que saíam do ambiente da família, do bairro, dos amigos até chegar ao círculo teatral. Aí radicava o problema. A mesma falta de referências na esfera pessoal significava obstáculos no campo profissional e uma linha imaginária começou a ser desenhada.

Quando cheguei ao Brasil, já havia trabalhado como atriz no Equador durante sete anos. “Tiempo de tablas”<sup>7</sup> dizemos em espanhol quando queremos expressar que a pessoa tem experiência prática no teatro. Numa cidade das dimensões de Quito com dois milhões de habitantes, o pequeno círculo dos artistas havia permitido um reconhecimento e relacionamento rápido. Nesse contexto, o currículo era criado pela experiência e a prática sem

---

<sup>5</sup> Quito [...] está localizada a 3000 metros de altura que, a las cinco de la mañana cuajan en cinco grados centígrados, a las doce del mediodía en veinticinco grados y al atardecer en doce grados.

<sup>6</sup> Todo es prejuiciado: el 40% de la población es india y con todo “índio” es un insulto [...].

<sup>7</sup> Em português: tempo de tábuas. Tábua faz referência ao material do que está feito o chão do palco.

necessidade de documentação que o revalide. Em São Paulo, a incógnita no rosto das pessoas causada pelas minhas referências de trabalho, fazia-me desejar com o todo o coração ter uma carta de recomendação dos diretores com quem trabalhei, dos grupos dos quais fiz parte e dos artistas com quem fiz oficinas no Equador.

O anonimato e a falta de referências com o novo país que habitava me levaram à primeira fase de todo estrangeiro: questionar quem era eu, da onde eu vinha e para onde ia. E, este exercício me levou a refletir sobre o teatro do qual me sentia parte: o Grupo Malayerba. Duas condições foram favoráveis a esta prática. Por um lado, encontrei uma quantidade de oferta cultural que alimentava minhas reflexões e, por outro, a Universidade de São Paulo significou o território onde comecei a estudar e dialogar sobre a única certeza que tinha no momento: fazer teatro.

E, neste sentido, durante minhas reflexões me deparei com o Teatro de Grupo, uma presença forte no teatro contemporâneo na América Latina. Com esta sensação de pertencer a uma comunidade teatral maior dos limites geopoliticamente estipulados e com o intuito de refletir sobre os princípios que fundamentam as práticas de Teatro de Grupo, iniciei este trabalho de pesquisa.

Meu saber da experiência encontrou na teoria e, especificamente, na noção de Teatro de Grupo, um lugar de reconhecimento. Aquele teatro do qual eu me sentia parte, existia em outro país, era feito por pessoas que falavam outra língua e me aproximava à nova realidade. Na minha experiência de teatro tanto no Brasil quanto no Equador, trabalhei com grupos que me ensinaram a escutar o companheiro, a entrar em contato com meus desejos ainda que não soubesse exprimi-los em palavras e, sobretudo, a me entregar no palco como em um ato de comunhão. Inevitavelmente, estes grupos de teatro fazem da ética uma referência prioritária.

Na atualidade, o Teatro de Grupo é uma expressão para denominar um tipo de agrupação de teatro que apresenta uma reflexão prática e teórica sobre a expressão artística e a técnica do ator atrelada ao questionamento do significado de criar em coletivo. Por um lado, estes grupos apresentam uma tendência para a dilatação da função do ator, desenvolvendo a noção de ator-criador. E, por outro, a noção de coletivo enquanto entidade homogênea é questionada porquanto os grupos mantêm uma atitude aberta para as diferenças presentes nas individualidades dos seus integrantes. Desta forma, nestes grupos há uma procura consciente pela transformação que pode ser fruto das circunstâncias internas ou externas do grupo; ou, intencionalmente, provocada. Em consequência, nas criações do Teatro de Grupo encontramos o que vamos denominar como a Poética da Diferença.



Para refletir sobre a Poética da Diferença usaremos as reflexões de Luigi Pareyson (1997) sobre poética enquanto programa de arte, ou seja, como conjunto de normas e modos operativos. No caso do Teatro de Grupo, a poética está configurada por suas criações e atrelada às suas atividades de investigação, à atividade pedagógica e ao sentido de ser/estar no coletivo. Estes grupos de teatro, em seus processos criativos, buscam maximizar as potencialidades dos artistas envolvidos e não pretendem unificar, mas preservar as diferenças. Privilegiando assim o diálogo e confronto como matriz da criação e procedimentos polifônicos. Por tanto, neste estudo a poética da diferença transforma-se numa categoria operativa, junta, costura, inventa, revisita, e serve para refletir sobre os procedimentos de criação, a pesquisa técnica e a forma de se relacionar no coletivo do Grupo Malayerba.

Neste sentido, este estudo está dividido em duas partes. Na primeira, revisaremos a história do Grupo Malayerba e veremos como a Poética da Diferença foi construída. Na segunda parte, analisaremos o processo criativo **De uma suave cor branca** (2009) desde a perspectiva da trajetória artística do Grupo e compreenderemos como a Poética da Diferença se consolida em um exercício de liberdade no coletivo. Refletiremos como esta forma de criação coletiva fundamenta-se em duas atitudes humanas: o estado de estranhamento e o sim. O estranhamento é uma atitude que está intimamente ligada a uma forma que o artista tem de perceber a vida e a arte e se perceber como artista/ser humano. Ou seja, encontramos um ator convidado a estranhar sua realidade propriamente dita e se questionar como indivíduo e criador. A atitude do “sim” é definida como uma escuta atenta para todas as propostas, transformando-as em potenciais criações. O “sim” constrói o ambiente necessário para que os atores se desvendem no prazer do jogo, do simulacro. E, justamente, nesta forma de se relacionar, os integrantes do grupo construíram durante o processo de criação **De uma suave cor branca**, um exercício de liberdade no coletivo. Desta forma, este estudo reflete sobre como esta forma de criação influi no âmbito da técnica do ator e sua formação, articula uma identidade do grupo com qualidade dinâmica e se reflete na produção estética do Grupo Malayerba.

Para iniciar minhas reflexões, no segundo capítulo traço a história do Grupo Malayerba. Fundado em 1979 por Susana Pautasso, María del Rosario Francés e Arístides Vargas, o Grupo Malayerba está inserido no ambiente de encontros e diálogo artístico da época. Nesta teia de encontros, o Malayerba surge de duas vertentes do teatro ocidental contemporâneo: o Novo Teatro e as pesquisas sobre o trabalho do ator de Constantin Stanislavski.

Por um lado, o Novo Teatro reuniu intelectuais, pesquisadores e artistas latino-americanos dentro de um projeto de caráter político-social atrelado aos movimentos populares e ao entusiasmo de uma revolução diante da ampliação do campo socialista. Por outro, as aproximações do Malayerba aos estudos do mestre russo, encontraram um campo fértil na concepção de prática grupal que privilegia o trabalho em coletivo e uma visão da formação técnica do ator que não se aparta do artista e do ser humano.

Dentro do Novo Teatro, analisaremos estas influências a partir do que Breatiz Risk<sup>8</sup> (1997) denomina como “porpostas desautomatizadoras brechtianas” e consideraremos os estudos de Silvia Fernandes<sup>9</sup> (2000), sobre grupos cooperativados dos anos de 1960, para advertir que nas criações destes grupos encontramos uma diversidade de propostas por se tratar de um trabalho de pesquisa que exige uma apropriação prática das ferramentas em busca de uma linguagem teatral. Neste sentido, estes grupos apresentam nas suas formas de criação uma horizontalidade nas relações de trabalho, desenvolvendo a noção de criação coletiva. Esta forma de criação apresenta um princípio democratizador que problematiza as funções tradicionalmente estabelecidas dentro da criação teatral. Desta forma, analisaremos a criação coletiva como um questionamento do que significa criar em coletivo e que deriva no Grupo Malayerba como um exercício de liberdade no coletivo e influi no âmbito da técnica do ator e sua formação.

Na continuação veremos a conformação de uma cultura de grupo baseada na pesquisa. Perceberemos como estes três atores procuraram pertencer ao novo país que tinha lhes acolhido e, neste contexto de exílio, os fundadores do Malayerba dirigiram sua pesquisa à investigação da técnica do ator que estava atrelada também à busca de uma linguagem comum no grupo diante da urgência vital de pertencer ao país desconhecido. Diante destas circunstâncias, o Malayerba precisou de uma atitude de rigor e disciplina que configuraram o treinamento dos atores e o grupo como um lugar hermético.

Para refletir sobre este teatro que privilegia a pesquisa da técnica do ator na América Latina, usarei as reflexões sobre uma tendência continental na cena latino-americana dos anos de 1980 que Magaly Muguercia<sup>10</sup> (1985) propõe como uma viagem para a subjetividade. Veremos como este palco privilegia uma reflexão sobre a condição humana e reivindica uma

---

<sup>8</sup> Pesquisadora de teatro e professora do Miami Dade College (E.U.).

<sup>9</sup> Professora do Departamento de Artes Cênicas e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da ECA-USP. Atua nas áreas de teatro brasileiro contemporâneo e teoria teatral.

<sup>10</sup> Investigadora teatral cubana.

óptica existencial e pessoal articulando o histórico num nível diferente ao da cena com propósito didático e apelo político.

Através do trajeto de pesquisa do Grupo Malayerba, analisaremos como esta “viagem para a subjetividade” representa uma ponte entre o Novo Teatro e uma das tendências dos artistas contemporâneos, denominada Teatro de Grupo. Neste sentido, veremos como nas criações do Teatro de Grupo está implícito o questionamento do que significa criar em coletivo.

Neste sentido, nos aproximaremos das criações do Malayerba construindo linhas imaginárias. Vamos dividir sua trajetória em três etapas. Na primeira, distinguiremos como o grupo inicia seu caminho com uma pesquisa direcionada à tradição teatral do ocidente, onde encontramos montagens como: **A Fanesca** (1984), **Galeria de sombras imaginárias** (1989) e **Franciso de Cariamanga** (1991). Veremos como estas montagens se aproximam da condição do ser humano apresentando a fragilidade e solidão dos homens e mulheres contemporâneos num palco que prioriza uma ordem imagética e fragmentada.

Neste sentido, examinaremos como o momento de mudanças político-sociais da redemocratização dos países latino-americanos dos anos de 1980 influenciou a proposta cênica do Grupo Malayerba. Desta forma, para complementar a análise de Muguercia (1985) sobre uma cena que se apresentava como uma viagem para a subjetividade; usarei a noção de Teatro da Memória proposto por Rosa Ileana Boudet<sup>11</sup>. Veremos como este palco da memória revisa a história recente do continente com suas ditaduras, mas esta caracterizado por uma cena imaginativa, parabólica e estranhada.

Analisaremos os meios, estratégias e procedimentos criativos e estilísticos do Teatro da Memória para refletir sobre as criações do Malayerba. E, é neste sentido, encontraremos ao *esperpento*. A palavra *esperpento* denomina um tipo de ser que pelas suas ações, gestos e palavras é reduzido a um boneco. Criado por Ramón del Valle Inclán (1866-1936), escritor do Modernismo Espanhol do século XIX, Geração do 98, o *esperpento* usa a deformação grotesca da realidade para fazer uma crítica social. Neste sentido, constataremos como este ser invadiu as criações do Grupo Malayerba e trouxe para o palco uma imagem fiel da realidade deformada. Assim, usarei a palavra *esperpento* como manifestação da visão do Malayerba sobre condição do homem contemporâneo e sua sensibilidade que funde tristeza e ironia nas suas criações, e empregarei a análise do Teatro da Memória enquanto que

---

<sup>11</sup> Nascida em Cuba, é escritora, jornalista, professora e pesquisadora de teatro latino-americano.

privilegia um palco onde as fronteiras de gêneros se fragilizam, afasta-se de uma lógica causal e apresenta qualidades fragmentadas.

Seguindo com a trajetória de criações do Grupo Malayerba constataremos a transformação do grupo de um lugar hermético para um território elástico, ou seja, aberto às diferentes motivações, interesses e necessidades dos seus integrantes.

A segunda etapa surge da crise interna grupal que significou a saída de Susana Pautasso, uma das fundadoras. Analisaremos as consequências deste fato enquanto transformou a perspectiva de entidade única que o grupo tinha e consolidou a pesquisa por uma expressão própria no teatro através do desenvolvimento de uma dramaturgia, escrita por Arístides Vargas. Constatamos como as montagens **Jardim de Polvos** (1992) e **Pluma e a tempestade** (1995) constroem uma identidade baseada nas qualidades *esperpénticas* da memória. E, refletiremos sobre como os procedimentos do Teatro da Memória apresentam uma tendência que dilata a função do ator que, por sua vez, também caracteriza, na atualidade, ao denominado Teatro de Grupo.

Neste sentido, examinaremos outro elemento do Teatro de Grupo que está presente nas criações do Malayerba: a linguagem híbrida. Trata-se de processos criativos baseados no diálogo entre seus integrantes e colaborações artísticas externas que geram mistura de linguagem. Para isto, usarei a noção de Silvia Fernandes (2010) sobre nova teatralidade contemporânea enquanto contempla a cena como uma escrita de elementos de diversa natureza que apresenta mistura de linguagens e influência de práticas performáticas. Este é o caso das encenações: **Luzes de boemia** (1993) peça escrita por Ramón del Valle-Inclán, o criador do *esperpento*, e **Pluma e a tempestade** (1995). Na primeira, encontramos um projeto que conjuga dança e teatro e, na segunda, a investigação sobre movimento e ritmo dentro do espaço iniciada em **Luzes**, ganha um novo plano, a perspectiva aérea.

Para finalizar este capítulo estudaremos a terceira etapa da trajetória do Grupo Malayerba. Esta etapa está marcada por dois fatos: a montagem **Nossa Senhora das Nuvens** (1999) realizada por Arístides Vargas e Charo Francés que obteve uma grande repercussão internacional, e a aquisição da casa própria como sede do grupo. Estes eventos significaram para o Grupo Malayerba uma estabilidade nunca antes vivenciada que permitiu diversificar as atividades e pesquisas dos integrantes, organizar e sistematizar o Laboratório Malayerba para formação do ator.

Neste sentido, em 2000, o Grupo Malayerba decidiu promover o intercâmbio e fomentar as pesquisas artísticas individuais potencializando os diferentes interesses artísticos dos integrantes. Quer dizer, o Grupo Malayerba começa a se articular numa identidade dinâmica e em constante transformação que encontrou nas diferentes propostas de cada integrante as molas propulsoras para a criação grupal e significou uma nova forma de sobreviver e continuar seu projeto artístico.

No campo da técnica do ator do Malayerba, o treinamento deixa de ser coletivo e os projetos artísticos são propostos individualmente como fruto das pesquisas dos integrantes. Assim o percurso da pesquisa sobre a arte do ator passa da técnica às técnicas. Desta forma, entenderemos como a pesquisa ampliou os caminhos técnicos e ao invés de reforçar um método específico, diversificou as práticas e funcionou como processo de individuação dos atores. Para isto, refletiremos sobre o processo de individuação proposto pelo psicólogo Carl Gustav Jung (2008) como um processo de autoconhecimento na medida em que a pessoa reconhece no seu comportamento as máscaras sociais assim como o poder sugestivo dos arquétipos. Assim, nos aproximamos a nossa individualidade. E, é esta perspectiva da técnica como caminho de autoconhecimento que o Malayerba trabalha no treinamento do ator. Da busca de técnicas nas propostas de mestres de teatro ocidentais, que poderíamos caracterizar como periférica, perceberemos um redirecionamento do percurso que volta para o centro, o íntimo de cada ator. E, é dentro desta relação de arte e vida que conheceremos a técnica de cada um dos atores do Grupo Malayerba.

No terceiro capítulo analisarei o processo criativo **De uma suave cor branca** (2009) como um exercício da Poética da Diferença e uma radicalização das tendências que a dinâmica criativa do Grupo Malayerba apresentou desde o ano de 2000. Estas tendências podem ser resumidas nas três perguntas que nortearam este processo criativo: Como ampliar a função do ator? O que significa criar em três meses? O que implica criar a partir de textos alheios à dramaturgia de Aristides Vargas? Estes três questionamentos entregaram ao processo uma qualidade de rapidez e de dilatação da função do ator.

Conheceremos a obra ficcional do escritor equatoriano Pablo Palacio (1906-1947) que foi a base para o processo da montagem. E, apresentarei Palacio a partir da qualidade de rapidez presente nos seus relatos, a mesma que o Malayerba usou para delimitar o tempo de criação. E, para estas reflexões usaremos os estudos de Ítalo Calvino sobre a rapidez como uma das qualidades da literatura. Veremos como Pablo Palacio constrói sua narrativa através de um percurso veloz. Os seus relatos estão preenchidos de digressões que se constroem como

linhas com a capacidade de se afastar do rumo e, ao mesmo tempo, voltar para ele em velocidades altíssimas. Esta mecânica cria uma narração fragmentada que, por sua vez, deixa espaços vazios para a imaginação do leitor agir. Por último, veremos como Pablo Palacio constrói o universo obsessivo das personagens com uma qualidade de *doblez*, expondo assim as fragilidades do comportamento humano. E, é na base destas reflexões que o Grupo Malayerba procura sua apropriação da obra do escritor equatoriano.

Entraremos no processo de criação **De uma suave cor branca**, a partir da análise dos procedimentos. Veremos como os atores criaram a partir de um exercício de síntese intuitiva. Diante da velocidade que impregnou a criação e a novidade das técnicas que os âmbitos desconhecidos apresentaram, os atores precisaram exercitar a intuição como uma forma de apreensão imediata da realidade. Uma compreensão de forma direta necessária para a composição de diversos elementos num todo coerente.

Para isto apresentarei as cinco etapas do processo denominadas: fase de improvisação livre, fase do monólogo, dramaturgia do diretor, dramaturgia do ator e dramaturgia do autor. Nas duas primeiras fases, os contos de Palacio foram analisados enquanto acontecimentos e traduzidos à cena em forma de ações construindo unidades mínimas de conflitos. Neste sentido, refletiremos sobre a noção de ação enquanto aquilo que a alguém realiza com uma intenção, ou seja, visando uma finalidade e que encontra forças opostas no espaço gerando tensões e unidades mínimas de conflitos.

Para a análise da dramaturgia do diretor usarei a noção semiótica de texto de Marco De Marinis (apud BONFITTO, 2002, p.83) que designa texto como toda unidade de discurso de tipo verbal e/ou não verbal que resulta da coexistência de mais códigos. Aproximaremos-nos assim da análise do espetáculo como um texto construído por um conjunto de unidades que remetem a diversos códigos. E, paralelamente, ampliarei a noção de ação para ação espacial seguindo os estudos de Vsevolod Meyerhold (1982, p.138) que concebe a cena como a construção de um edifício de ação no espaço. Neste sentido, a ação espacial é aquela que o tempo exerce sobre o espaço, ou seja, podemos pensar que a tensão no espaço está dada a partir do equilíbrio e desequilíbrio das formas que geram um ritmo. Assim, veremos como este trabalho de decompor o ato teatral nos seus elementos ampliou a noção de ação para a de tensão espacial. E, refletiremos sobre a construção de uma perspectiva cinematográfica e fragmentada durante as improvisações que, estão presentes também na obra ficcional de Pablo Palacio.

Na seguinte fase da dramaturgia do ator encontraremos uma técnica comum aos atores do Malayerba: o exercício antagonista-protagonista. Este exercício será analisado sob a noção de ação enquanto uma construção de camadas de conflito que gera condutas complexas. E, veremos como este exercício pode ser usado como gerador de ações e como catalisador de improvisações. E, refletiremos como o universo literário de Palacio que apresenta personagens obsessivas constitui uma matriz valiosa para a construção de comportamentos conflituosos, ou seja, ações cênicas.

E, finalmente, entraremos na última fase de improvisações denominada dramaturgia do autor, onde os atores escreveram os textos a partir das cenas improvisadas. A partir daqui, outra subjetividade entrou em funcionamento: a do diretor, Arístides Vargas; conheceremos a estrutura dramática proposta por Arístides. Esta estrutura que apresentava uma série de acontecimentos, estava também construída por espaços vazios e zonas ambíguas. E, perceberemos como estas frestas permitiram aos atores escrever as cenas desde uma postura autoral e pessoal.

Este capítulo finaliza com a etapa da montagem **De uma suave cor branca** onde o diretor Arístides Vargas costura as diversas dramaturgias e realiza sua escrita cênica e autoral a partir da construção de um labirinto no palco. Neste sentido, veremos como neste processo de montagem a direção não pressupõe um plano prévio. Acompanharemos, assim, a uma construção do labirinto enquanto regulador espacial que estabeleceu nexos, transições e justaposições reconfigurando as próprias cenas. Por outro lado, veremos como a dobléz como qualidade das personagens de Pablo Palacio dialogou dentro do espaço do labirinto.

Na conclusão, refletiremos sobre a Poética da Diferença do Grupo Malayerba como uma tendência presente no Teatro de Grupo. Enquanto que estes coletivos apresentam na sua noção de agrupação uma qualidade elástica e uma atitude aberta para as diferenças que estão presentes nas individualidades dos seus integrantes. Em consequência, sua(s) poética(s) da diferença estão construídas a partir da procura consciente pela transformação que pode ser fruto de circunstâncias tanto internas quanto externas ou intencionalmente provocada. Por outro lado, se nas suas poéticas encontramos diversos procedimentos para a criação, também podemos perceber uma atitude explícita para dilatar a função do ator desde uma perspectiva de coletividade.

Desta forma consideraremos **De uma suave cor branca** como um exercício da Poética da Diferença. E, refletiremos sobre como as diferentes propostas dos atores-criadores do Grupo de Teatral Malayerba foram consideradas constitutivas da montagem.

E, neste sentido, perceberemos duas atitudes fundamentais dentro do grupo que estiveram presentes no processo criativo **De uma suave cor branca** e são frutos também da sua trajetória artística. Estas atitudes são “o estranhamento” e “o sim”. Na primeira, consideraremos o fato de aqueles estrangeiros exilados levaram consigo o olhar surpreso e reflexivo diante do país desconhecido e como este estado de estrangeiro foi traduzido para a técnica do ator.

A segunda atitude que denomino “o sim” será definida como uma escuta atenta para todas as propostas, transformando-as em potenciais criações. O “sim” construiu o ambiente necessário para que os atores se desvendem no prazer do jogo, do simulacro. E, justamente, nesta forma de se relacionar, os integrantes do grupo construíram um exercício de liberdade no coletivo. Neste sentido se trata de um acordo tenso e precário, uma constante fricção de individualidades necessária para as criações e a sobrevivência do grupo. Assim, sobre esta identidade em constante transformação, o Grupo Malayerba busca conter a todos seus integrantes.

Na tentativa de fragilizar minhas próprias linhas imaginárias, finalizarei esta dissertação, esta minha narração com a forma como as atitudes do “estranhamento” e do “sim” influenciaram no meu trabalho como artista e ser humano e os novos questionamentos e novas histórias que surgiram a partir do trabalho de pesquisa e redação desta dissertação.



## 2. SEGUNDO EXERCÍCIO DO EXÍLIO: HABITAR O PAÍS DESCONHECIDO

Quando me senti sozinha gritei. Não pela injustiça, gritei para verificar se ainda estávamos vivos. Ninguém respondeu. Quer ver: Companheiros! Viu? Ninguém. Talvez continue gritando até que cale e desalentada morra. Eu continuarei gritando até o desalento. Estou perdida e nem sequer sei como voltar para casa para que meu marido acalme esta dor com uma pomada.<sup>12</sup>

Personagem Operária da peça de teatro **Pluma e a tempestade** de Arístides Vargas

---

<sup>12</sup> Cuando me sentí sola, grité; no por la injusticia, grité para ver si todavía estábamos vivos. No respondió nadie, escuche: ¡Compañeros! ¿Ve? Nadie. Talvez siga gritando hasta que me calle, y desalentada me muera. Yo seguiré gritando hasta el desaliento, porque no tengo ganas de quedarme callada. Estoy extraviada y ni siquiera sé cómo volver a mi casa para que mi marido calme este dolor con un emplaste.

Esta história não é a minha, foi a Charo quem me contou. Mas, somos todos filhos de alguém e no exercício de juntar meus pedaços e traçar linhas imaginárias aparece este relato. Na entrevista realizada em 2009, Charo, María del Rosario Francés, fundadora e diretora do Grupo Malayerba, me entregou este olhar sobre a história do Grupo.

Em 1979, três atores se encontraram em Quito - Equador: Charo, Susana Pautasso e Arístides Vargas também conhecido como Negro. Eles tinham uma característica comum: eram seres em exílio. Arístides e Susana escaparam da ditadura argentina e Charo chegou da Espanha pós-franquista por motivos pessoais.

Em 1978, quando Charo Francés chegou à cidade, seu interesse concentrou-se em conhecer a produção cultural local. Quito, pelas suas dimensões, permitiu-lhe entrar rapidamente em contato com o movimento teatral. Não demorou muito para conhecer as pessoas que fundariam o Grupo Malayerba. Lembrando do seu encontro com Arístides, Charo Francés me disse: “Entrei no teatro por um corredor. Estava escuro. E escutei um piano que chegou ao fundo da minha alma. No palco estava um ator maravilhoso e decidi que eu queria trabalhar com ele.”<sup>13</sup> (FRANCÉS, 2009, p.4).

Determinada e seguindo os caminhos da intuição, essa mesma noite, depois do espetáculo, foi ao camarim e se apresentou ao Grupo Mojigana como uma atriz interessada em trabalhar. O seu diretor, Calor Theus, não recebeu a notícia com os braços abertos, mas pediu que ela se apresentasse na segunda-feira seguinte no escritório do grupo. A indiferença que Charo Francés sentiu finalizou com esta lembrança: “Quando entrei no camarim, o ator maravilhoso estava amarrando seus sapatos, mas ele nem me olhou enquanto estive lá.”<sup>14</sup> (FRANCÉS, 2009, p.4).

Charo percebeu a acolhida obtida e se preparou para o pior. Ela estava certa porque, desta vez, a recepção não foi diferente. Ela sentia que cada vez mais a tentativa de fazer parte ou se inserir no novo ambiente era inútil. No entanto e, por obra das coincidências, chegou um ator conhecido no meio teatral, Jorge Mateus, que era, e ainda é professor da então recém fundada Escola de Teatro da Universidade Central do Equador.

---

<sup>13</sup> Entré en el teatro por un corredor. Estaba oscuro. Y escuché un piano que llegó en el fondo de mi alma. En el escenario estaba un actor maravilloso y decidí que yo quería trabajar con él.

<sup>14</sup> Cuando entré en el camerino, el actor maravilloso estaba amarrando sus zapatos y, hasta que yo salí, ni me miró.

Mateus cursou o programa de formação de atores no Laboratório de Teatro William Layton, na Espanha. O Laboratório fazia parte do projeto artístico e pedagógico do próprio Layton, quem dirigia o grupo TEI - Teatro Experimental Independente. Charo fazia parte deste grupo que, na época pós-franquista, foi artisticamente muito bem considerado. Mateus reconheceu Charo e desfilou, na frente do diretor desinteressado, uma série de qualidades para adjetivar o trabalho da atriz espanhola. E, assim foi como Charo entrou no acolhedor e festivo Grupo Mojiganga<sup>15</sup>.

Sair do próprio país não significa apenas deixar as pessoas e os lugares, mas também implica em uma forma de abandono da própria história. Para quem chega num país desconhecido, aquilo que foi feito, amado e sonhado, faz parte do “antes”, já que o agora está cheio de olhares que desconhecem e desconfiam do estrangeiro. Charo conseguiu diluir esta linha imaginária com o reconhecimento de Mateus. Durante sua curta permanência no Grupo Mojiganga, Charo conheceu Arístides e Susana. Fundado pelo diretor belga Carlos Theus, este grupo realizava experimentos com elementos do teatro popular extraíndo “[...] recursos cênicos a partir do estudo da Commedia dell’Arte e sua fusão com elementos da festa popular equatoriana.”<sup>16</sup> (RODRIGUEZ, 1995, p.16). Uma tendência muito comum na época, sobretudo, nos grupos que se afiliavam com o movimento do Novo Teatro. Mas sobre esta corrente artística vamos falar mais adiante.

Em 1979, depois da experiência com o Mojiganga, Charo, Susana e Arístides fundaram o Grupo de Teatro Malayerba. Agora, é momento de nos aproximar um pouco mais as histórias destes três seres humanos, cavar mais fundo e procurar nas mochilas o que trouxeram para as terras inóspitas dos Andes equatorianos. As características que encontramos no fazer deste grupo estão inseridas dentro de uma história feita de encontros e desencontros, e sobre estes vamos falar agora.

Por um lado, Charo formou-se dentro de uma herança stanislavskiana. Cabe esclarecer que o que entendemos da pesquisa do mestre russo traz consigo uma série de questionamentos. Odette Aslan, no seu livro “O Ator no Século XX”, explica que os anos que nos distanciam dos seus estudos e as traduções dos seus escritos, por vezes incompletas e por outras inexistentes, tornam muito difícil o trabalho de reconstrução da sua teoria. (1994, p.67).

---

<sup>15</sup> Mojiganga significa mascarada, burlesco, festa.

<sup>16</sup> [...] recursos escénicos a partir del estudio de la Commedia dell’Arte y su fusión con elementos de la fiesta popular ecuatoriana.

Em conseqüência, acredito conveniente fazer referência específica à via de acesso pela qual Charo foi introduzida ao sistema Stanislavski e em que circunstâncias o aprendizado foi desenvolvido. Como já foi mencionado, Charo trabalhou com o diretor William Layton, no TEI. Layton, um norte-americano radicado na Espanha, teve sua maior influência de Sanford Meisner, quem fundou, junto a Lee Strasberg, o Actors Studio e desenvolveu um método para o ator baseado no Sistema de Constantin Stanislavski.

Segundo Odette Aslan, o sistema stanislavskiano transformou-se em método quando chegou a solo norte americano e tornou-se famoso através do trabalho do Actors Studio e sua relação com o cinema de Hollywood. A autora diferencia o Sistema de Stanislavski do Método strasberguiano, da seguinte forma: “[com Strasberg] o Método não se destina mais a um grupo permanente, porém a atores isolados, trata de casos individuais segundo critérios muito influenciados pela psicanálise [...]”. (1994, p. 264, grifo nosso). Trazendo, desta forma, para o Método um viés individualista próprio do *Star System* norte-americano. Segundo Aslan, no Método de Strasberg “Não se atua mais ‘como se’ [...] para que a simples lembrança ainda nos emocione. Trata-se de despertar cada noite um trauma enfiado na memória, de exumá-lo [...]”. (1994, p. 267). Encontramos nesta prática uma aproximação do trabalho do ator para um exercício onde a emoção cumpre um papel determinante na interpretação na medida em que procura ser tão crível quanto à realidade que o cinema recorta e mostra com eficácia como sendo real e absoluta. Assim também, a noção de quarta parede transforma-se em uma característica vital para o acontecer da cena e a exumação das emoções procurando a total empatia com o público.

Por outro lado, as próprias palavras que definem os dois procedimentos para o ator, apresentam divergências. Enquanto Stanislavski propõe o Sistema, em Strasberg se aplica o Método. Podemos refletir que um método consiste numa série de passos a serem seguidos para obtenção de um fim específico. Sistema, segundo Stanislavski, é uma organização complexa que envolve o processo de trabalho de toda a natureza artística do ator. (apud DAGOSTINI, 2007, p.225). Segundo Aslan (1994, p. 264), Stanislavski não recomendava a aplicação de suas ideias nos Estados Unidos porque seu Sistema estava baseado no temperamento russo essencialmente diferente do temperamento americano.

O temperamento, da forma como é usado pelo mestre russo, é uma tendência social a reagir ao meio ambiente. Como todo ser social, o ator pertence a uma cultura que vai influenciar no seu temperamento. E, de fato, estas diferenças são claras quando, por exemplo, temos a possibilidade de ministrar uma oficina em diversos lugares. Nas minhas viagens entre

o Equador e Brasil, tive a oportunidade de dar workshops de treinamento para o ator. Nesta experiência, um exercício, por exemplo, de movimento circular do quadril, gerou uma dinâmica de trabalho grupal e respostas tão diferenciadas que os procedimentos seguintes tiveram que ser reavaliados. Considerando que, o ator durante seu trabalho se depara consigo mesmo: seu corpo, sua voz, seus pensamentos, suas emoções, motivações e desejos, as respostas dadas sempre serão diferentes, mas existe uma tendência social e grupal, consciente ou não, que é compartilhada e surge claramente no trabalho. O reconhecimento desta tendência ou temperamento é fundamental para o trabalho do ator.

É necessário considerar esta tendência, para pensar nas formas como o sistema stanislavskiano foi apropriado no teatro ocidental contemporâneo. No caso, em Layton existia uma preocupação pela formação de atores e o trabalho de grupo. Quando migrou para Espanha, fundou o Teatro Experimental Independente - TEI e um laboratório dedicado à formação do ator que funciona até os dias de hoje<sup>17</sup>.

Esta preocupação reverberou em Charo. Sua compreensão de teatro concebe o grupo como um lugar para pesquisa da arte do ator e sua formação e a característica individual do método strasberguiano diluiu-se dando passo ao interesse pelo trabalho coletivo. Charo Francés explica que: “Com o Sr. Layton, eu aprendi que atuar era uma questão, primordialmente, humana [...] e era eu que estava para o teatro e não o teatro para mim.”<sup>18</sup> (2009, p. 3). Podemos perceber com Charo, como o trabalho do ator se afasta da característica individualista que o Star System Norte-americano lhe conferiu.

Assim para Charo o teatro é primordialmente o lugar de comunhão, ou seja, precisamos de um ator que

[...] olhe o próprio umbigo e o conecte com o outro. [...] que aprenda que o palco não é um espaço ao seu serviço. [...] Quando eu entenda o palco como lugar para o outro, só nesse momento, o palco me entregará o presente de cobrir minhas necessidades.<sup>19</sup> (FRANCÉS, 2009, p.3).

---

<sup>17</sup> Informações sobre o Laboratório Willima Layton disponíveis em: [www.laytonlaboratorio.com](http://www.laytonlaboratorio.com). Acessado em: 5 dezembro 2010.

<sup>18</sup> Con el Sr. Layton, aprendí que actuar era una cuestión, primordialmente, humana [...] y que era yo que estaba para el teatro y no el teatro para mí.

<sup>19</sup> Mire su ombligo y conecte el propio ombligo con el resto [...] que aprenda que el escenario no es un espacio a su servicio [...] Cuando yo entienda el escenario como un lugar para el otro, en ese momento, el escenario me dará el regalo de cubrir mis necesidades.

Na vivência da atriz, existe uma postura ética claramente vinculada à técnica e formação do ator. Para Charo, o próprio entendimento de uma peça de teatro passa pela compreensão de outra forma de pensamento diferente da própria. E, justamente, nesse exercício de compreensão, que também implica num ato de generosidade, ampliamos o conhecimento sobre o mundo e nós mesmos. O ator precisa reconhecer o mundo que habita e exprimir suas experiências sensoriais para criar aquele outro mundo próprio do palco. “A formação do ator está baseada em mirar, ver, ouvir, degustar, conhecer. [...] não imitar a realidade, mas criar outra, diferente”<sup>20</sup> (FRANCÉS, 2009, p.3). Com este entendimento constrói uma vida no palco que somente a partir do outro pode passar a existir. Uma ética que descobre o teatro como um ato de comunhão e pede ao ator generosidade e sinceridade.

Agora, é momento de nos aproximar às histórias dos outros dois integrantes: Susana e Arístides. A Susana trabalhou no Libre Teatro Libre - LTL dirigido por María Escudero (1926-2005). María foi docente da Faculdade de Teatro da Universidade Nacional de Córdoba e em 1964 fundou o LTL afiliado à instituição. Dentro do âmbito acadêmico, seu trabalho estimulou as discussões sobre a função social e a forma de produzir teatro e, conseqüentemente, colocou em questionamento o próprio ensino da arte. Em 1969, quando María junto do seu grupo de teatro – LTL foram expulsos da Faculdade de Teatro devido suas ideias consideradas subversivas. Em 1975, este grupo desapareceu da Argentina e se disseminou pelo mundo com o exílio dos seus integrantes.<sup>21</sup> María e Susana chegam ao Equador neste período.

O exílio de María disseminou tanto sua técnica e poética de teatro quanto sua postura ética diante da arte e da vida. Ela influenciou os artistas latino-americanos provocando uma profunda reflexão sobre a função do teatro na sociedade e sua relação com a qualidade poética. Sobre estas reflexões, María Escudero (1975, p.28) aponta que o ator precisa compreender os demais seres humanos nos seus valores e nos seus defeitos para transformar o teatro num ato de entrega e não de auto-satisfação. Como vemos, tanto para María como para Charo, a generosidade e honestidade do ator são qualidades vitais para fazer do teatro um ato de comunhão.

---

<sup>20</sup> La formación del actor está fundamentada en mirar, ver, oír, degustar, conocer. [...] no imitar la realidad sino crear una diferente.

<sup>21</sup> Na época, o grupo era conformado por alunos, hoje licenciados em teatro e destacados diretores do teatro Cordobês: Susana Pautasso, Roberto Videla, Graciela Ferrari, Lindor Bressán, Luisa Núñez, Cristina Castrillo, Pepe Robledo y Oscar Rodríguez, entre outros. (Zabala, 2008, p.1)

O teatro de María estava afiliado ao denominado Novo Teatro, uma tendência surgida no início dos anos de 1960. Esta tendência atrelou-se aos movimentos populares e o entusiasmo de uma revolução diante da ampliação do campo socialista social que propunha mudanças de base da organização da sociedade. O Novo Teatro reuniu intelectuais, pesquisadores e artistas latino-americanos dentro de um projeto de caráter político-social. Por um lado, segundo Franklin Rodriguez<sup>22</sup>, a universidade latino-americana tinha vivenciando um processo de democratização, “[...] propunha se constituir numa instituição de mudança social, colocando-se ao serviço dos setores populares.”<sup>23</sup> (1994, p. 85). Por outro lado, este movimento se vê fortificado pela internacionalização das expressões culturais no ocidente.

Neste sentido, Osvaldo Obregón<sup>24</sup> (2000, p.22) situa este fenômeno de internacionalização como surgido da tutela emanada das metrópoles européias. No caso, encontramos o Festival de Teatro das Nações de Paris e o Festival Internacional de Nancy. Aquele foi considerado o primeiro festival mundial de teatro, porque abarcou todos os continentes. Financiado pelo poder público do governo francês, seus estatutos apontavam a necessidade manter o caráter estritamente não comercial. Este festival inaugurado em 1963, teve edições itinerantes durante os anos 1973 a 1983. Por sua vez, o Festival Internacional de Nancy foi fundado por um grupo de estudantes universitários de Nancy e contava com o apoio da Universidade. Desde 1968 até seu desaparecimento em 1983 transformou-se no lugar onde se encontraram os grupos de vanguarda de todos os continentes.

Na América Latina, paralelamente, foram organizados festivais como os do México, Manizales, La Habana e Caracas. Estas atividades alimentadas pelo esforço de instituições intercontinentais desenvolveram uma rede de intercâmbios, durante as ditaduras e pós-ditaduras, que acentuou o diálogo entre os homens e mulheres de teatro das Américas. Simultaneamente, encontramos o trabalho realizado por várias instituições como: a Casa das Américas, organização cubana fundada em 1959 e o CELCIT – Centro Latino-americano de Criação e Investigação Teatral criado em 1975 e declarado, em 2010, de Interesse Cultural pela legislação da Cidade de Buenos Aires. Essas organizações, através das suas atividades, publicações e seminários, acolheram e acolhem a numerosos artistas criando um lugar de apoio e intercâmbio para suas atividades criativas e de reflexão.

---

<sup>22</sup> Ator, diretor e pesquisador de teatro. Dirige o grupo Theater Studio Schewerin e é professor da Universidade Popular Ehm Welk na Alemanha.

<sup>23</sup> [...] proponía constituirse en una institución de cambio social, colocándose al servicio de los sectores populares.

<sup>24</sup> Pesquisador, crítico e estudioso de teatro latino-americano, é professor honorário na Université de Franche-Comte.

Durante as ditaduras latino-americanas, todos estes eventos geraram uma brecha para os artistas que se encontravam perseguidos ou exilados. Os festivais criaram um espaço onde era possível exercer de fato a liberdade de opinião, sem o risco de morte ou de ir preso, gerando um intercâmbio efetivo enquanto reconhecimento das semelhanças e diferenças nos caminhos artísticos traçados pelos artistas e grupos de teatro. Configuraram-se, assim, como ambientes propícios para a discussão dos problemas sociais, políticos e culturais dos países, uma necessidade vital para quem, no momento, vivia sob repressão e com seus direitos violados. Estes eventos, diante da escalada autoritária dos governos militares na América Latina, mostraram-se como espaços de sobrevivência, quando muitos dos artistas tiveram que entrar na clandestinidade, como no caso específico de Arístides, Susana, María e do Livre Teatro Livre.

Aproveito esta teia de encontros para trazer a história de Arísides Vagas, mas conhecido como Negro. Uma das primeiras experiências de Negro com o teatro foi aos 17 anos, assistindo, justamente ao grupo Libre Teatro Libre dirigido por Escudero. Este ex-aluno da Escola Superior de Arte Dramático da Universidade Nacional de Cuyo conseguiu apenas terminar o primeiro ano. Em 1974, na Argentina, assumiu o poder Isabel Martinez de Perón e foi criado um grupo repressivo chamado Aliança Anticomunista Argentina – Triple A. Este grupo paramilitar começou uma onda de perseguições, encarceramentos e mortes. Nesse momento, Negro se viu obrigado a abandonar seu país e terminou radicado no Equador em 1976. Quando Arístides chegou a Quito, sua sensação era que:

[...] tudo tinha se precipitado pelas circunstâncias que não me permitiam ver com clareza o que ia acontecer com minha vida aos 20 anos. Quando saí da Argentina reparei que o que sabia medianamente fazer era teatro [...].<sup>25</sup> (VERDESOTO, 2005, p. 41).

A sensação de Arístides de estar sujeito às circunstâncias que agiam violentamente sobre si mesmo corresponde ao fato de ter vivido os primeiros anos no Equador, literalmente escondido. Não tinha passaporte e sua possibilidade de mobilização estava totalmente limitada. Segundo Arístides, seu aprendizado deu-se nos encontros que o movimento artístico universitário e político do Novo Teatro organizavam em todo o continente.

---

<sup>25</sup> Todo se había precipitado por las circunstancias que no me permitían ver con claridad que iba a suceder con mi vida a los 20 años, cuando salí de Argentina me di cuenta de que lo sabía medianamente hacer era teatro [...].



Na realidade meu contato com o teatro aconteceu através do encontro com alguns mestres latino-americanos. Com pessoas da Colômbia como Enrique Buenaventura e especialmente com Santiago García; com Atahualpa Del Cioppo (Uruguay), com María Escudero. Eles na verdade são os que me formam ou me conformam [...].<sup>26</sup> (VARGAS apud PACHECO, 2006, p.3).

Arístides é enfático em pontuar que tudo que aprendeu no teatro é devido ao trabalho de pesquisa do Grupo Malayerba e a dinâmica de encontros, intercâmbios e festivais que possibilitaram sua aproximação às reflexões teóricas e práticas dos mestres latino-americanos.

Nestes ambientes de exílios e intercâmbios, de encontros e desencontros, de perseguições e esconderijos, os três estrangeiros fundaram o Malayerba. No Equador, a ditadura iniciava sua segunda etapa em 1972, precedida pela Junta Militar no período de 1963-1966. No caso do teatro equatoriano, cabe destacar dois fatos importantes. O primeiro é a realização do Festival de Teatro Latino-Americano de Quito em 1972, com a presença de personalidades como Augusto Boal, Enrique Buenaventura, Carlos Gimenez e Atahualpa del Cioppo. O segundo chegou um ano depois, com o surgimento da Escola de Teatro na Universidade Central do Equador organizada a partir de uma forte influência do Novo Teatro Latino-americano denotando um claro viés político.

Continuando com esta tendência direcionada ao intercâmbio, no Brasil, em 1970, o Teatro Oficina<sup>27</sup>, sob liderança de Renato Borghi e Jose Celso Martinez, promove uma experiência de troca com o Living Theater e o Grupo Lobos da Argentina para a realização de um trabalho em conjunto. “A experiência não deu certo e o grupo, separadamente, transferiu-se para a cidade de Ouro Preto onde, em meio à criação do espetáculo O Legado de Caim, foi detido por porte de drogas e deportado para os EUA.” (MOSTAÇO, 2009 p.3) Estes tipos de eventos não estiveram restringidos a grupos estrangeiros. No Brasil, em 1968, a ditadura, através do Ato Institucional Nº 5. “reconhecerá no conceito de ‘grupo teatral’ a fagulha insurgente que efetivamente o anima.” (LIMA, 2010, p.1). Esta relação entre a arte e o poder estabelecido impregnou nossas histórias de exílios e perseguições.

Portanto, se a tendência do Novo Teatro articulou intelectuais e artistas de um espaço e tempo em direção a uma mudança política, econômica e social, cabe refletir o que reverberou

---

<sup>26</sup> En realidad, mi contacto con el teatro se da a través del encuentro con ciertos maestros latinoamericanos. Con gente de Colombia como Enrique Buenaventura y especialmente con Santiago García; con Atahualpa Del Cioppo (Uruguay), con María Escudero. Ellos en verdad son lo que me forman y me conforman [...]

<sup>27</sup> No ano de 1958, nasce em São Paulo o movimento A Oficina. Com a intenção de produzir um novo teatro e contestar produção artística do Teatro Brasileiro de Comédia –TBC- considerado um teatro banalizado por ideais burgueses e, ao mesmo tempo, se contrapor do nacionalismo do Teatro de Arena.

desse projeto no teatro latino-americano na atualidade. Beatriz Risk propõe que o teatro Latino-americano teve uma influência particular das propostas “desautomatizadoras brechtianas”. Pensar em desautomatizar significa sair do campo do pré-definido e definitivo. Ou seja, existe algo enrijecido, inflexível, neste caso, trata-se de uma realidade cultural, social, econômica, política e histórica do continente que aparece como determinante. Neste sentido, Brecht aponta para uma nova forma de olhar a realidade. E, é esta perspectiva que procura ser mostrada e não demonstrada no palco latino-americano.

Para compreender a influência no teatro latino-americano do que Risk denomina como as propostas desautomatizadoras brechtianas, podemos refletir sobre alguns dos seus desdobramentos enquanto dinâmica de criação e atitude diante do trabalho artístico. Neste sentido, Magaly Muguercia (1991, p.90) propõe um enfoque sociológico predominante na cena latino-americana desde os anos 60, revelada no emprego de técnicas de investigação de campo e da revisão crítica da história. Estes mecanismos instrumentalizaram os artistas para refletir, desde uma análise dialética, sobre a realidade de nosso continente e direcioná-lo para um teatro que radicou no reconhecimento de uma realidade

[...] como parte do processo histórico e ao homem compreendido nele [...] A realidade então precisava ser estruturada dentro de um método, analisá-la dialeticamente segundo suas relações, suas funções e a resolver em poesia, lhe dando uma forma artística.<sup>28</sup> (RISK, 1997, p. 711).

De maneira que, as influências das propostas desautomatizadoras brechtianas ampliam as pesquisas em teatro para o âmbito das ciências humanas, especificamente, na área da sociologia. Instrumento, método, ferramenta, nos aproxima de um interesse científico da arte e, especificamente, do teatro. Por outro lado, no século XX, também encontramos esta tendência nas pesquisas stanislavskianas, influenciadas pelas investigações de Sigmund Freud no campo da psicologia e direcionadas ao trabalho do ator.

Por outro lado, o trabalho no teatro exige uma atividade de pesquisa e apropriação das ferramentas na prática. Risk (1997, p. 711) apresenta o Novo Teatro como uma: “[...]”

---

<sup>28</sup> [...] como parte de un proceso histórico y al hombre comprendido en él [...] La realidad pues había que estructurarla dentro de un método, analizarla dialécticamente según sus relaciones, sus funciones y resolverla en poesía, dándole forma artística.

necessidade da criação de um método que mesmo assimilando noções que vêm de fora, resultará de uma *práxis* própria.”<sup>29</sup>

Esta mesma atitude de apropriação de procedimentos criativos está presente nos grupos brasileiros dos anos de 1970. A análise de Silvia Fernandes (2000, p.219), sobre grupos cooperativados da época, aponta para uma tendência à construção de uma linguagem teatral através da investigação grupal. Em consequência, Fernandes afirma que no final da década de 1970 os grupos de teatro no Brasil apresentam uma característica de cooperativismo nas suas produções mais do que uma sintonia de propostas artísticas. No seu estudo, Fernandes, conclui que a diversidade que separa os trabalhos de cada um dos grupos analisados, ou seja, Asdrúbal Trouxe o Trombone, Ventoforte, Pod Minoga, Mambembe e Ornitórrinco, se deve a uma semelhança: “O teatro dos grupos se faz tão desigual por estar ancorado na experiência particular dos criadores, de formação, vivência, projeto estético ou ideologia.” (2000, p.219). E, é justamente nesta diversidade que encontramos uma riqueza de experimentação técnica e da expressão teatral alimentada por um diálogo e intercâmbio entre grupos de teatro que podemos constatar até os dias de hoje.

Assim, como parte das influências desautomatizadoras brechtianas nos grupos de teatro na Latino América, encontramos uma atitude científica, de pesquisa e apropriação dos procedimentos de criação em busca de uma reflexão e crítica social que promove uma mudança social. E, é aqui onde nos deparamos com a criação coletiva como um método de criação nos grupos de teatro latino-americanos a partir da década de 1960.

A criação coletiva latino-americana também encontra alguns pontos de contato com as criações das vanguardas européias e norte-americanas. Por exemplo, O Living Theater nascido em Nova York na década dos 40 dentro do movimento de contracultura norte-americano, propôs uma re-ligação entre a arte e a vida no sentido artaudiano. A arte entendida como meio de ação para agir sobre o mundo e sobre o ser humano. Dentro desta perspectiva, as criações desse grupo de teatro geravam uma ação comunitária e como tal, precisava de uma nova organização nas suas relações de trabalho que o afastasse do modelo mercadológico da arte como produto.

Por outro lado, Risk (1997, p.720), apresenta a criação coletiva como um fenômeno que existiu desde a *Commedia dell'Arte* (Século XVI e XVII). No século XX, surge em quase todo o mundo ocidental, como, por exemplo: o Teatro Cômico de Hoffman em Berlim

---

<sup>29</sup> [...] necesidad de creación de un método que aun asimilando nociones que vienen de fuera, resultará de una praxis propia.

Ocidental, o Grupo Christianshaus de Copenhague, o Grupo Sperimentazione Teatrale em Roma, O theatre du Cheh Noir na França, o Teatro Narrem de Stocolmo, em Londres, o Agit Prop, nos Estado Unidos, o Mime Troupe, o grupo Aleph de Chile, o Livre Teatro Livre em Córdoba, o Teatro Arena de São Paulo, entre outros. Risk (2008, p.111) também aponta os grupos de teatro contemporâneos do ocidente que usaram a criação coletiva para suas montagens, dentre eles, os mais importantes: Théâtre du Soleil dirigido por Ariane Mnouchkine, La cuadra de Sevilla, sob coordenação de Salvador Tábora o International Center for Theater Research de Peter Brook e Els Joglars dirigido por Alberto Boadilla.

Neste sentido, segundo Silvia Fernandes, os grupos da década de 1970 no Brasil mostravam uma concepção de teatro direcionada ao cooperativismo na produção artística, ou seja, à criação coletiva. Estes coletivos dividiam “entre os participantes as funções práticas e artísticas de criação, como principal estratégia pra garantir a posse dos instrumentos de trabalho.” (FERNANDES, 2010, p.64). A atividade destes grupos apresentava duas tendências. Destas, a primeira, envereda por um viés político e de militância, “reunia grupos que desenvolviam atividades na periferia da cidade e se autodenominavam Independentes.” (FERNANDES, 2000, p.13). Dentre eles, a pesquisadora menciona, Núcleo União e Olho Vivo e Truques, Traquejos e Teatro. Estes grupos desenvolviam um teatro visto como ferramenta social e de participação política dentro da sociedade. Do outro lado, estão os grupos que se aproximavam de uma perspectiva de teatro como “manifestação artística, lúdica, ou principalmente, como meio eficaz de auto-expressão. (FERNANDES, 2000, p.14). Para a investigadora nesta tendência podemos situar Asdrúval Trouxe o Trombone além de Pod Minoga, Ventoforte, Mambembe e Teatro do Ornitorrinco, entre outros. Encontramos, assim, um viés mais acentuado de pesquisa artística aliada ao processo de criação. Segundo Fernandes (2000, p.219), o sucesso destes grupos esteve em relação direta com a sua capacidade de se manter para desenvolver pesquisas mais consistentes.

Contudo, diante desta imensa América Latina e suas expressões teatrais, encontramos dentro das influências brechtianas, a criação coletiva como um vetor, um princípio democratizador que penetra nos processos criativos experimentais. Diante de uma experiência tão ampla podemos refletir que o método da criação coletiva foi elaborado, desenvolvido e recriado em cada grupo de teatro que se praticava este tipo de criação. A sua condição necessária era provocar a participação criadora por parte de todos os integrantes do grupo. Contudo, Risk (1997, p. 720) resume o método de criação coletiva dos anos 60 e 70 na América Latina em quatro etapas:

- 1) A pesquisa,
- 2) A elaboração do texto com sua respectiva análise crítica e a improvisação, chamada geralmente de “coração” da criação coletiva,
- 3) A montagem,
- 4) A apresentação que reúne a síntese direta do espetáculo e a relação deste com o público.

Neste sentido, a criação coletiva é uma forma de criação que se consolida na década de 1970 e que caracteriza a produção teatral do continente. Considerando o grupo de teatro como uma junção de individualidades que se juntam por uma afinidade em particular e à medida que as pessoas se articulam no coletivo, os grupos começam a apresentar suas diferenças. Como Fernandes apontou, encontramos aqueles que enveredaram por um teatro com viés político mais forte e aqueles que mostraram uma preocupação pelo desenvolvimento de uma linguagem artística.

A criação coletiva cresce dentro desta diversidade e se apresenta como uma concepção que permite a partir do seu princípio democratizador, problematizar as funções tradicionalmente estabelecidas dentro da criação teatral e alimentar a pesquisa prática sobre os procedimentos criativos no teatro. Neste sentido, mais do que um método, a criação coletiva desenvolve-se com um questionamento: o que significa criar em coletivo?

No exercício democratizador da criação os grupos encontraram diferenças não só da realidade social e política como das motivações e desejos dos seus integrantes. Para dar continuidade ao exercício de liberdade no coletivo que fundamentou a criação coletiva, os grupos tiveram que refletir, reorganizar e reinventar os procedimentos.

Inserido no ambiente de intercâmbio artístico de finais da década de 1970, o Grupo Malayerba nasce convergindo duas vertentes. Na primeira, María é a origem teatral de Arístides e Susana, um teatro comprometido socialmente, que trabalhava com a criação coletiva e com fortes raízes na expressividade do corpo, uma corrente de teatro popular afiliada a um movimento intelectual e universitário. E, na segunda, Charo aproxima-se do Sistema Stanislavskiano via Layton. Encontramos nela uma forte preocupação pela formação do ator que busca um artista que reconheça a realidade que habita não pra imitá-la, mas para criar novas. Concebe o teatro como um espaço para a comunhão entre seres humanos.

Neste sentido, os três atores-fundadores do Malayerba compreendem o teatro como um lugar de reflexão sobre a condição do ser humano e suas circunstâncias sociais, políticas, econômicas, culturais etc. Percebem-no como um ato de comunhão e, portanto, a formação do ator como uma maneira de aprender a estar a serviço do palco. Finalmente, procuram o princípio democratizador que a criação coletiva propõe como um exercício de liberdade no coletivo. A mesma liberdade, que os fundadores do grupo exerceram em seus países e pela qual foram obrigados a se exilar durante as ditaduras.

## 2.1. EM BUSCA DE UMA LINGUAGEM COMUM

Quando perguntei à Charo Francés o que significava o grupo nos seus inícios, ela disse:

[...] medo de estar só. O grupo significava me sentir útil, me dar sentido [...] era um lugar de luta onde tínhamos que conseguir certas coisas, inexistentes, certamente, mas eu tinha que as conseguir. [O grupo] era o meu lugar da revolução [...] O grupo também era a possibilidade de ser parte de algo.<sup>30</sup> (FRANCÉS, 2009, p.1, grifo nosso).

Estas palavras que chegaram depois de uma pausa densa e dilatada me levaram a compreender que estudar a trajetória de 30 anos de trabalho do Malayerba me aproximava da minha condição atual de estrangeira no Brasil e se transformava em uma travessia larga e profunda. As práticas teatrais deste grupo procedem a uma vida em exílio. Esta característica compreende uma necessidade de sobrevivência dos seus fundadores que se amplia para o território do “pertencer”. Encontrar um grupo de seres humanos onde minhas motivações caibam para ser parte de algo que me dê sentido e poder criar uma história da qual faço parte. No exílio, vemos que o teatro significou não só uma forma de expressão, mas a possibilidade de existirem, juntos, nesse lugar desconhecido.

Mas não era apenas o país que se apresentava como estranho entre os fundadores do grupo, também não existia uma história em comum. Arístides, Susana e Charo realizaram um primeiro exercício para entender na práxis suas trajetórias teatrais. Foram seminários onde cada um ensinou aos outros, o que entendia por teatro e por trabalho de ator. Um espaço de

---

<sup>30</sup> [...] miedo a estar sola. El grupo significaba sentirme útil, darme sentido [...] era un lugar de lucha donde que tenía que conseguir no sé que cosas, inexistentes, por cierto, pero yo tenía que conseguirlas. [El grupo] era mi lugar de la revolución. El grupo era también la posibilidad de ser parte de algo.

conhecimento e reconhecimento do outro. Revelando, assim, uma prática técnica que desvendava o ser humano, sua concepção e visão da arte e, conseqüentemente, do mundo.

Esta atividade foi desdobrada em forma de oficinas abertas ao público. No início, as oficinas que o Malayerba ministrava tiveram um viés político aproximando o teatro a uma função social. Deram oficinas de teatro em comunidades excluídas e sindicatos de trabalhadores. Esta tendência de um teatro que procurava estabelecer relações com a comunidade pode muito bem ser entendida, no caso do Malayerba, como uma forma de reconhecer a nova realidade, uma maneira de pertencer no país ainda desconhecido. No entanto, esta prática também estava associada ao Novo Teatro que se percebia como ferramenta para mudança social e política.

Esta tendência que Arístides e a Susana compartilhavam gerou as primeiras práticas de seminários em bairros e em comunidades de Quito. Mas, estas atividades foram paulatinamente sendo substituídas por um interesse pela formação do ator. E aqui começamos a perceber de que forma o Grupo Malayerba começa a configurar uma cultura de grupo baseado na pesquisa da técnica do ator. Uma mudança de foco na procura de um lugar já não que aproxime o grupo a uma comunidade específica, mas que seja sede do seu projeto artístico. Esta mudança não é uma característica particular do Malayerba, mas uma tendência do teatro no continente; como veremos a seguir.

Durante a década de 1980, a realidade colocava o artista e o ser humano diante da crise do pensamento de esquerda no continente. Os homens e mulheres de teatro encontravam-se num processo de redemocratização saindo das ditaduras. Ao mesmo tempo, o contexto sócio-econômico não tinha mudado em relação às desigualdades pelas quais haviam lutado. Defrontando-se com esta situação, Magaly Muguercia, propõe que, durante esta época, o artista imerso nessa conjuntura, responde com mudanças de perspectiva estéticas e ideológicas.

[...] parecia que a cena antes conquistada de maneira predominante pelo propósito didático e a apelação política direta própria da época do auge da *criação coletiva*, iniciava agora uma viagem à subjetividade. A estética brechtiana [...] parecia contrastar com uma nova tendência que colocava em primeiro plano a ótica subjetiva, pessoal, interiorizadora, que tentava

reivindicar o existencial e o articular com o histórico em um novo nível.<sup>31</sup> (1991, p. 88, grifo da autora).

Esta crise assinalada por Muguercia exemplifica uma ruptura não apenas no pensamento latino-americano ou na área das artes, mas que invadiu a sociedade ocidental como um todo diante da queda do campo socialista e o que parecia ser o fim das utopias da esquerda. De fato, Muguercia propõe que esta viagem para subjetividade traz consigo uma transformação da cena latino-americana anterior com um enfoque sociológico, para um palco preocupado com o existencial, vivencial, humano, pessoal: “Trata-se de um enfoque antropológico com a revalorização que este leva implícito do humano universal, da unicidade da condição humana, da relação do homem consigo mesmo, de novas perspectivas para a abordagem do tema da identidade.”<sup>32</sup> (1991, p.92).

Para começar a refletir sobre esta mudança que Muguercia propõe, lembremos que a criação coletiva mais do que um método é um questionamento fundamentado no seu princípio democratizador. Alimentando, assim, uma reflexão prática sobre as funções dos artistas dentro do grupo de teatro e ampliando o campo de ação do ator. Neste sentido, Enrique Buenaventura (1926-2003†), fundador do Teatro Experimental de Cali –TEC- (Colômbia) em 1955, sistematizou a criação coletiva como método na América Latina. Em 1985, trinta anos depois, Buenaventura esclarece que a criação coletiva não pretende reivindicar o coletivo diante do individual em nome de qualquer ideologia política ou concepção filosófica ou ideológica. Mas, se algo busca a criação coletiva é o desenvolvimento da dramaturgia do ator (1985, p.2). Neste sentido, Buenaventura amplia o campo de participação do ator para a totalidade do discurso espetacular durante o processo de montagem, ou seja:

Como qualquer metodologia, a criação coletiva baseia-se na improvisação sob condição de que não seja usada para comprovar, corroborar, melhorar ou adornar a concepção, as ideias ou plano da montagem do diretor. Sob

---

<sup>31</sup> [...] parecía que la escena, antes conquistada de manera predominante por el propósito didáctico y la apelación política directa propias de la época de auge de la *creación colectiva*, iniciaba ahora un viaje a la subjetividad. La estética brechtiana [...] parecía ahora contrastar con una nueva tendencia que ponía en primer plano la óptica subjetiva, personal, interiorizante, que trataba de reivindicar lo existencial y articularlo con lo histórico en un nuevo nivel.

<sup>32</sup> Se trata de un enfoque antropológico con la revalorización que este lleva implícito de lo humano universal, de la unicidad de la condición humana, de la relación del hombre consigo mismo, de nuevas perspectivas para el abordaje del tema de la identidad.



condição de que seja reconhecida – de fato e de direito – como o campo criador dos atores [...].<sup>33</sup> (1985, p.2).

No palco latino-americano, esta pesquisa voltada para o ator e sua técnica, encontra novos interlocutores que alimentam o enfoque antropológico que Muguercia propõe. Nos anos de 1980, um novo diálogo costurou-se entre fazedores de teatro e criou o movimento chamado Terceiro Teatro. Tratou-se de um intercâmbio promovido pelo grupo Odin Theater com sede na Dinamarca e dirigido por Eugenio Barba, que na América Latina, reverberou em forma de vários encontros organizados pelo Grupo Yuyashkani (Peru). Concretamente, as experiências concentraram-se em encontros entre o Odim e os grupos do continente onde eram compartilhadas as pesquisas sobre teatro baseadas, principalmente, nos princípios da Antropologia Teatral<sup>34</sup>.

Esta experiência trouxe para América Latina uma influência sobre as pesquisas da arte do ator e, especificamente, as técnicas corporais. Com o estudo da pré-expressividade da Antropologia Teatral, o campo de investigação para o ator se expande para novos territórios como a dança e as tradições orientais e provoca um novo questionamento ao apresentar princípios corporais como valores intrínsecos e não determinados a uma estética. Refletindo sobre a dramaturgia do ator, que Buenaventura aponta, os princípios da Antropologia Teatral trouxeram instrumentos e técnicas que ampliaram o espectro de ação do ator e entregaram aos atores uma autonomia na criação. Desde uma óptica mais subjetiva, o ator encontra na concepção da pré-expressividade de Barba uma fonte para ampliar sua pesquisa.

Agora podemos refletir sobre a mudança no enfoque dos seminários realizados inicialmente pelo Malayerba. As oficinas direcionadas para uma comunidade específica transformaram-se em seminários dirigidos para a formação do ator. Por um lado, este exercício ampliou a experiência artística de Charo, Susana e Arístides de atores para professores e diretores. Ou seja, estamos diante de três atores aprendendo na práxis a ensinar. Segundo Charo Francés, as oficinas

---

<sup>33</sup> Como 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 [...].

<sup>34</sup> O International School of Theater Antropology –ISTA que abriga os estudos sobre Antropologia Teatral foi fundado por iniciativa de Eugenio Barba. A Antropologia Teatral compõe-se de pesquisas desenvolvidas por vários mestres, entre eles, Nicola Savarese, que a partir, de encontros, discutem e refletem sobre os princípios comuns que se encontram nos corpos em estado espetacular dentro das diversas culturas. Este estudo foi realizado a partir da experiência de troca com tradições de dança e teatro no oriente e ocidente e as novas tendências contemporâneas nas artes do espetáculo.

[...] tinham uma duração de um mês [...] Ministrávamos corpo e interpretação. Só. [E, entre risos acrescenta] Éramos atores, não sabíamos o que significava esta pretensão nossa de transmitir técnicas que nem nós tínhamos a experiência necessária para transmiti-la. <sup>35</sup> (FRANCÉS, 2009, p.5).

Trata-se de uma trajetória forjada a partir de uma demanda crescente porque se abriam os seminários e as pessoas, de fato, chegavam. Lembremos que nos inícios dos anos de 1980, Quito contava com uma Escola de Teatro fundada apenas dez anos atrás e o ambiente de intercâmbio havia disseminado a prática teatral. Esta demanda gerou uma continuidade que permitiu aos atores-professores organizarem e sistematizarem as técnicas, gerando um ambiente de estudo e avaliação constante, em fim, aprendendo a prender e aprendendo a ensinar.

O Malayerba, então, configura-se como um grupo de teatro que pesquisava a arte do ator. Sobre a época, Charo Francés reflete: “Precisávamos encontrar acordos técnicos, uma linguagem comum. Era uma quase confrontação diária consigo mesmo e, em consequência com os outros.” <sup>36</sup> (2009, p.1). Podemos entender esta confrontação como uma urgência vital de pertencer ao país desconhecido, ao desejo de criar um grupo e de encontrar uma linguagem técnica comum. Essa atitude de confrontação consigo mesmo e com o outro, era necessária para se manter juntos diante de um caminho desconhecido e carregado de diferenças. Diferenças que pertenciam não só aos fundadores, mas aos novos integrantes do grupo.

Lembro-me de uma anedota que Charo relatou e pode muito bem configurar uma metáfora desta atitude do Malayerba. Os primeiros seminários dirigidos para a formação do ator estiveram subordinados ao espaço que o grupo conseguia. Entre os lugares que o Malayerba usou, trabalharam em um espaço cedido pela *Fundación Quito*. A fundação, uma instituição privada de apoio à cultura e lazer, tinha duas salas, uma das quais era usada para projetos externos. Em algumas ocasiões, um grupo da terceira idade realizava suas oficinas ali. Quando eles chegavam, o Malayerba tinha que ir para a piscina. “E, na piscina vazia trabalhávamos com uma seriedade, que você não pode imaginar, entre quedas e

---

<sup>35</sup> Tenía una duración de un mes [...] dábamos clases de cuerpo e interpretación. Sólo.[Y entre risos explica] éramos actores, no sabíamos lo que significaba esta pretensión nuestra de transmitir técnicas que ni nosotros teníamos la experiencia necesaria para transmitir las.

<sup>36</sup> Necesitábamos encontrar acuerdos técnicos, un lenguaje común. Era casi una confrontación diaria con uno mismo y, en consecuencia, con los otros.

escorregões...”<sup>37</sup> (FRANCÉS, 2009, p.5). Entre quedas e escorregões começaram a estruturar e sistematizar uma pesquisa que era necessária para a sobrevivência do grupo.

Em 1988, a prática dos seminários iniciais se consolida com criação do Laboratório Teatral Permanente. Ainda sem endereço fixo, as aulas eram ministradas segundo a disponibilidade de espaço, mas podemos reparar, pelo nome dado às oficinas, que a intenção era criar um espaço constante de formação e treinamento que denota um anseio de continuidade da pesquisa sobre a arte do ator. Aqui a função de professor ampliou-se para os outros integrantes do grupo além dos fundadores.

Para esta época, a dinâmica da criação e formação do ator estava concentrada na permanência de uma técnica que como uma linguagem comum configurasse o Grupo Malayerba. Significava que o treinamento do ator era diário, compartilhado e realizado no coletivo. Agora esta história vai trazer os outros integrantes do grupo.

Gerson Guerra, ator, diretor e professor ingressa no Malayerba por meio do Laboratório Teatral Permanente em 1991. O ator relata como estava organizado o processo de criação nessa época:

Chegávamos ao ensaio e todos juntos fazíamos o trabalho corporal, trabalho de voz, trabalho emocional ou exercício de interpretação e, depois, entrávamos para ensaiar. O treinamento era dirigido geralmente por Negro ou por Charo ou alguém do grupo, mas sempre estava dirigido para a montagem. Era muito rigoroso. Todos os dias das 8h30 às 13h. Lembro que quando estávamos no sótão da Casa da Cultura, todos ficávamos com gripe e dor nos ossos por conta do frio.<sup>38</sup> (GUERRA, 2009, p. 2).

No Laboratório, a ideia do trabalho do ator era visto desde uma ótica artesanal. O ofício do ator estava construído através de um exercício diário caracterizado por uma disciplina e rigor.

Encontramos, desde sua gênese, um Malayerba com uma atitude batalhadora. E aqui vou convidar outro integrante do grupo: Santiago Villacís. Santiago é ator, diretor e professor.

---

<sup>37</sup> E trabajábamos con una seriedad que ni imaginas, entre caídas y resbalones...

<sup>38</sup> Llegábamos a ensayar y se hacía trabajo corporal todos juntos, trabajo de voz, trabajo emocional o ejercicios de actuación y de ahí íbamos al ensayo. Lo dirigía el Negro o Charo o a veces alguien del grupo, pero también era muy dirigido hacia la puesta. Eso era muy riguroso. Todos los días de 8h30 a 13h. Me acuerdo que cuando estábamos en el sótano de la casa de la cultura, todos estábamos resfriados y con dolor de huesos por el frío.

Durante a entrevista realizada em 2009, ele fez referência direta a esta atitude do coletivo e comentou que quando iniciou os trabalhos com o grupo a situação era difícil, sem ir muito longe lembremos que nem espaço próprio o grupo tinha. Esta dificuldade fez com que as atitudes dentro do grupo fossem também radicais. Nas palavras de Santiago Villacís: “O trabalho físico era muito forte e existia um treinamento comum. Diante da precária situação do grupo, a atitude era mais como guerrilheira. Ao invés de sistematizar algo, tínhamos que sobreviver.”<sup>39</sup> (2009, p.1).

No início o Malayerba apresenta uma pesquisa do ator baseada num treinamento coletivo forte que procura à técnica como a linguagem comum diante urgência de sobreviver no país desconhecido. Este treinamento, fundamentado no rigor e na disciplina, constitui o coração do grupo e é tratado como uma pérola que precisa ser cuidada e preservada do ambiente externo. Neste sentido, o grupo transforma-se em um lugar impenetrável e a pesquisa é quase que um segredo para quem não faz parte do grupo. Esta qualidade de entidade única e monolítica está presente em muitos grupos da época como o caso de o Grupo Yuyashkani (Peru) e Teatro de Los Andes (Bolívia). E, pode muito bem ser entendida como uma forma de sobreviver diante da crise do pensamento de esquerda no continente, ideologia com a qual estes grupos haviam iniciado sua trajetória artística.

Por outro lado, esta pesquisa sobre a arte do ator se transforma, para o Malayerba em um lugar de formação técnica, artística e humana. A investigação sobre a técnica apresenta uma concepção do ator como núcleo central da criação e está dirigida para procedimentos que permitem ao ator conformar-se como artista e ser humano. (VARGAS apud MONTESINOS, 1988, p. B-6). Neste sentido, o enfoque antropológico que Muguercia propõe, no Malayerba traz consigo uma reflexão permanente sobre a condição do artista e do ser humano, revelando assim uma postura ética que guia a pesquisa e aproxima o teatro da vida.

Este ambiente de reflexão permanente sobre o ator e suas técnicas, este teatro onde confluem uma prática artística e uma postura ética são características, na atualidade, do denominado Teatro de Grupo. Esta noção que aparece fortemente desde a década de 1990 se contrapõe à de uma companhia tradicional. As características de individualismo e motivação comercial desta última entram em xeque diante dos valores do trabalho em coletivo. Encontramos nestes grupos um desejo comum que se concretiza em processos criativos

---

<sup>39</sup> El trabajo físico era muy fuerte. Había un entrenamiento común. Delante de la precaria situación del grupo, la actitud era más como guerrillera. En vez de sistematizar algo, teníamos que sobrevivir.

guiados pela pesquisa e investigação, colocando-o à margem dos cânones estéticos e formas de produção instituídas.

Nesta forma de agrupação, encontramos uma forte influência do que Odette Aslan denomina como teatro-laboratórios ou comunidades teatrais. Aqui podemos citar as experiências conhecidas de Jerzy Grotowski e Eugenio Barba, Peter Brook, do Living Theater e o Open Theater e, claro do próprio Constantin Stanislavski. Dentro da diversidade de criações destes grupos, Aslan (1994, p. 279) pontua duas exigências iguais: “[...] encontrar uma nova forma de expressão do ator e os critérios de formação correspondentes, fazer da ética uma referência prioritária e não mais acessória”.

No Teatro de Grupo, existe uma tendência para um projeto artístico a longo prazo, que precisa e procura uma estabilidade de elenco para pesquisar a arte do ator e refletir sobre suas práticas pedagógicas. (CARREIRA E OLIVEIRA, 2005, p.1). Quer dizer, as práticas do Teatro de Grupo são pensadas a partir da noção de coletivo. Sobre esta mudança no enfoque podemos constatar na ordem das palavras: de grupo de teatro para teatro de grupo. Se no primeiro caso, o fazer teatral caracteriza o grupo em questão, no segundo, a figura do grupo entra em primeiro plano ao propor um teatro que procura entender o que significa criar em coletivo.

Assim, o Teatro de Grupo se apresenta como uma noção funcional para poder identificar uma tendência dentro do teatro contemporâneo que não se caracteriza por uma proposta estética nem poética única ou singular. O Teatro de Grupo traz consigo um projeto artístico que visa aproximar arte e vida. Seus procedimentos e suas criações evidenciam a postura ética do coletivo. Aproximo-me assim às reflexões sobre o que significa criar em coletivo na atualidade. E, como resposta encontramos no Teatro de Grupo um berço de experimentações constituído pelas diversas formas, métodos, propostas que os grupos de teatro na contemporaneidade têm que recriar e inventar para dar continuidade a seu projeto artístico.

No caso do Brasil, na década dos anos de 1990 surgiu uma forma de criação chamada Processo Colaborativo. Inicialmente foi formalizada pelo Teatro da Vertigem, de São Paulo, dirigido por Antônio Araújo e, a Escola Livre de Teatro de Santo André. Esta prática amplamente divulgada foi desenvolvida em todo o Brasil por criadores como Tiche Vianna, Cacá Carvalho, Antônio Araújo, Luis Fernando Ramos, Luis Alberto de Abreu, Francisco Medeiros, entre outros. (ABREU, 2004, p.1).

Segundo Luis Alberto de Abreu<sup>40</sup> (2004, p.1), o processo colaborativo é um enfoque diante do trabalho de criação que “busca a horizontalidade nas relações entre os criadores do espetáculo teatral.” Araújo amplia esta busca direcionada à eliminação da hierarquia dentro das funções na criação, quando afirma que no trabalho grupal a contaminação das diferentes competências é estimulada, mas as funções dos artistas são preservadas. (Informação verbal).<sup>41</sup> Ou seja, o campo do ator se amplia para os outros âmbitos da criação do teatro para um diálogo, uma relação horizontal com o diretor, o iluminador, o cenógrafo etc., sem necessidade de eliminá-los.

Neste sentido o processo colaborativo privilegia procedimentos de criação polifônicos, ou seja, várias vozes que não são executadas ao uníssono (FERNANDES, 2010). Seus procedimentos procuram as melhores condições para gerar um intenso diálogo, um acordo entre criadores. Mas, este acordo, para Abreu é “[...] tenso, precário, sujeito, muitas vezes, a constantes reavaliações durante o percurso. Confrontação (de ideias e material criativo) e acordo são pedras angulares no processo colaborativo”. (2004, p.1, grifo do autor). Trata-se de procedimentos que privilegiam posturas autorais dos seus criadores e transformam a criação num território de fricções.

Esta tensão aprofunda-se no campo da criação porque a participação ativa dos artistas do grupo não implica numa sintonia total das diversas dramaturgias. Para Silvia Fernandes, o processo colaborativo se fundamenta, justamente, nas fricções, pois “abrem espaço às leituras inusitadas.” (2010, p.64). No caso particular do Teatro da Vertigem, esclarece:

O processo colaborativo do Teatro da Vertigem mantém a criação conjunta, mas preserva as diferenças, como se cada criador –ator, dramaturgo ou diretor- não precisasse abdicar de uma leitura própria do material experimental em conjunto. (FERNANDES, 2010, p.64).

Em consequência, estes processos buscam maximizar as potencialidades dos artistas envolvidos e não pretendem unificar, mas preservar as diferenças. Privilegiando assim o diálogo e confronto como matriz da criação e procedimentos polifônicos. Neste sentido, a criação nasce da relação dos artistas e nem o texto escrito nem a direção aparecem como um plano a seguir, ou seja, a escrita cênica é *a posteriori*.

---

<sup>40</sup> Dramaturgo, pesquisador e professor de teatro da Escola Livre de Teatro de Santo André.

<sup>41</sup> Palestra ministrada por Antonio Araújo no IV Ciclo de Caminho do Ator promovido pelo Studio das Artes no dia 17 de Novembro de 2003 em São Paulo.

Cada uma destas expressões, “criação coletiva” e ”processo colaborativo”, entrega um valor singular às formas de criação que vêm sendo experimentadas no teatro contemporâneo na América Latina e revela certas particularidades dentro de uma história comum. Para os fazedores de teatro no Brasil foi necessária esta distinção. Esta denominação, segundo Araújo, foi concebida para se afastar da conotação política e histórica que a noção de “criação coletiva” tem no Brasil. (Informação verbal)<sup>42</sup>. Ao mesmo tempo, Abreu distingue nas origens do processo colaborativo uma proveniência em linhagem direta da criação coletiva.

No caso do Malayerba, a noção de criação coletiva é preservada enquanto uma forma de apropriação da expressão mesma. Usar a mesma expressão revela o desejo de deixar explícitas as influências recebidas e seu lugar na história do teatro. Como vimos, não se tratava de delinear uma série de procedimentos, mas de experimentar o ato teatral a partir de uma prática coletiva e singular. Por tanto, esta forma de criação é uma pesquisa constante do grupo desde o ponto de vista de uma forma de se relacionar no coletivo.

Com o intuito de refletir sobre a práxis contemporânea do Teatro de Grupo, me aproximo das propostas do Grupo Malayerba e do Teatro da Vertigem e percebo um elemento que fragiliza as linhas divisórias constituindo-se apenas como imaginárias.

Os procedimentos que encontramos tanto no Malayerba com na Vertigem apresentam uma característica em comum: a noção do ator-criador. Os processos criativos trazem consigo um enfoque que procura os procedimentos para uma participação ativa das individualidades do coletivo. Desde o ponto de vista do ator, significa uma dilatação da função do ator tanto reflexivo como prático porque os procedimentos procuram desenvolver um olhar crítico e criativo sobre o próprio trabalho, as outras funções e o processo. O ator participa da construção do discurso espetacular enquanto artista e ser humano. Sua ingerência nos diversos âmbitos da criação não precisa ser decisiva, mas o grupo necessita ouvir sua voz porque é dela que se alimenta. As tensões e fricções são necessárias para a criação.

De forma geral, o sentido de coletividade que o Teatro de Grupo constrói não tenta chegar nem procura o consenso, mas enxergar nos acordos, por vezes, tensos e precários, pontos de mutação que geram a dinâmica da criação. Estes coletivos apresentam uma pesquisa sobre as formas de expressão, o conteúdo da representação e a técnica e formação do ator. Todo este âmbito de investigação responde a uma fazer artístico e uma ética como referência prioritária. O Teatro de Grupo na sua busca por entender o que significa criar em

---

<sup>42</sup> ARAÚJO, Antonio, loc. cit.

coletivo apresenta uma diversidade de procedimentos como a criação coletiva e o processo colaborativo. O primeiro usado pelo Grupo Malayerba do Equador e o segundo, iniciado pelo Grupo A Vertigem do Brasil, encontram uma tendência comum por dilatar a função do ator nas suas criações.

O Teatro de Grupo encontra suas influências nas experiências dos teatros-laboratório de ocidente no século XX (ASLAN, 1994) e nas reflexões sobre o fazer artístico dos grupos de teatro que na América Latina vivenciam a redemocratização das sociedades no início dos anos de 1980. Esta etapa reverbera no palco do nosso continente como uma tendência que a pesquisadora Magaly Muguercia (1991) denomina como, “viagem para a subjetividade”. Uma cena assinada por uma preocupação existencial, vivencial e humana.

Neste contexto, o Grupo Malayerba apresenta uma pesquisa no campo criador do ator e uma concepção do ator como núcleo da criação. Os fundadores do Malayerba eram atores e sua linguagem, a técnica. Diante da circunstância do exílio, o grupo de teatro significava uma forma de pertencer. Os fundadores encontraram na pesquisa da técnica do ator um espaço para dialogar. Este diálogo era uma luta. Luta diante da urgência de sobreviver no país desconhecido e da crise do pensamento de esquerda percebida como o fim da utopia. Por outro lado, a formação do ator era percebida como procedimentos que permitiam ao ator conformar-se como artista e ser humano. Neste sentido, não estou fazendo referência a um acordo pacífico nem a uma ilha de encantos, pelo contrário, algo estava sendo criado e como todo parto, doía. E, sobre este nascimento, vamos falar agora.

## 2.2 O *ESPERPENTO*, INDÍCIOS DE UMA IDENTIDADE

Somos as histórias que narramos e somos as histórias que nos narram. Esta história habita o país com nome da linha imaginária onde também moram seres imaginários. Histórias que nos conformam e narrações que nos revelam. O teatro fala de nós, mas já não diante de um espelho limpo e claro, pelo contrário, a imagem é distorcida, fragmentada e múltipla. Esta imagem é mais próxima ao território de nossa memória do que à realidade. Neste sentido, nos aproximamos da mudança que Magaly Muguercia denomina como viagem à subjetividade e que, desde os anos de 1980, direciona a cena contemporânea no continente. E, no caso do Grupo Malayerba, esta cena será invadida pelo *esperpento*.



A palavra *esperpento* denomina um tipo de ser que pelas suas ações, gestos e palavras é reduzido a boneco. Segundo o Dicionário da Real Academia da Língua Espanhola, *esperpento* significa um fato grotesco ou desatinado; desalinho, pessoa feia. Este termo define o estilo literário criado por Ramón del Valle Inclán (1866-1936), escritor do Modernismo Espanhol do século XIX, Geração do 98. O estilo usa a deformação grotesca da realidade inserida dentro de uma crítica política e social. Em sua peça de teatro **Luzes de Boemia** (1920), Valle Inclán, o define por meio da voz da personagem Max Estrella. Max, poeta cego a quem acompanhamos, através das suas reflexões, em seu passeio noturno e quase infernal pela cidade, define o *esperpento* como a única estética possível para falar da Espanha: “Os heróis clássicos deformados nos espelhos côncavos das ruas dão ao *Esperpento*. O sentido trágico da vida espanhola só pode dar-se com uma estética sistematicamente deformada.”<sup>43</sup> (1999, p. 54, grifo nosso).

A migração do *esperpento* para cena latino-americana, trouxe “uma imagem deformada da realidade ou uma imagem fiel da realidade deformada” (PÉREZ-LABORDE, 2004, p.171), à serviço de uma implícita intenção crítica da sociedade. Esta característica reflexiva do *esperpento* traz consigo qualidades de ironia. Nada mais coerente que a estética do *esperpento* para falar de um continente cheio de contrastes e nada melhor do que o riso para fazer do *esperpento* um ser latino-americano. “Deformemos a expressão para chegar à tragédia, pelo caminho do grotesco,”<sup>44</sup> anuncia o Grupo Malayerba por meio de suas montagens. (apud ARANAZ, 1994, p.2).

Junto a cena latino-americana dos anos de 1990 que privilegiava uma ótica subjetiva e existencial, o *esperpento* começa a ser percebido no palco do Malayerba na apresentação da sua montagem **A Fanesca** (1984), mencionada na introdução deste trabalho. Baseada no texto de María Escudero e sob direção de Susana Pautasso a peça trabalha com o riso e a tragédia, rompe com os gêneros puros e é invadida por um humor trágico.

Quando o *esperpento* aparece no território do teatro, as fronteiras de gêneros se fragilizam. O *esperpento* ávido pela hibridez mistura estilos e a linha imaginária que divide e classifica torna-se imaginária, apenas constitui um contorno ficcional. Com o *esperpento* os Malayerba conseguem construir fronteiras cada vez mais subjetivas nesse país imaginário.

---

<sup>43</sup> Los héroes clásicos deformados en los espejos cóncavos de las calles dan el Esperpento. El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada.

<sup>44</sup> Deformemos la expresión para llegar a la tragedia, por el camino de lo grotesco.

Esta montagem estava atrelada à pesquisa do grupo direcionada à tradição teatral de ocidente. A investigação procurava uma apropriação via a experimentação e construção cênica, ou seja, uma reflexão dentro da práxis. Tratava-se de encontrar uma maneira particular e coletiva de construir o ato teatral. O que significava longos processos de trabalho. Nas montagens da primeira década do Malayerba encontramos processos criativos com uma duração, em média, de ano e meio a dois anos.

Se pudéssemos pensar em fases de pesquisa, nesta época, as criações apresentariam um leque amplo de linguagem técnica e poética que procurava aproximar, apreender e se apropriar das teorias dos mestres do teatro no ocidente como podemos corroborar em Apêndice A. O estranhamento na peça **O Senhor Puntila e seu criado Matti** de Bertold Brecht, os princípios fundamentais do método das ações físicas de Stanislavski através da montagem de **Mulheres** de Dario Fo e Franca Rame e um estudo com a máscara e a Commedia dell'Arte na já mencionada **A Fanesca**, são exemplos deste exercício. Neste sentido, Charo Francés comentou: “Começamos a apostar em pesquisar, através das montagens, as diferentes formas que os mestres pensaram o teatro e nunca mais abandonamos nenhuma dessas formas.”<sup>45</sup> (2009, p. 10). O Grupo Malayerba visava conhecer as propostas dos mestres ocidentais para criar um teatro próprio, uma expressão própria nesse país que deixava pouco a pouco de ser desconhecido.

**A Fanesca** não é a primeira montagem do grupo, mas sua relevância radicou em ser concretização cênica de uma experiência que impregnou uma sensibilidade que acompanhará as criações do grupo: a viagem. Se Muguercia (1991) propõe que a cena latino-americana realiza uma “viagem para a subjetividade”, os Malayerba encontram nesta travessia ao *esperpento*.

No início dos anos de 1980 o Grupo realizou uma viagem pelo Equador. E, nesta experiência, o Malayerba se relacionou com as pessoas, entrou em contato com as contradições de um país onde existem 825 formas de fazer o amor e a mais difícil a 6000 metros de altura. Assim, o Grupo descobre que o Equador é um país frio e carinhoso, mas triste e desenvolve uma sensibilidade que conjuga tristeza e ironia nas suas criações.

Um ser humano em viagem implica num olhar estrangeiro constantemente surpreso pelo desconhecido. Os Malayerba compartilham com a dramaturga esta atitude de surpresa e estranheza diante do cotidiano no país estrangeiro que permite olhar a realidade de forma

---

<sup>45</sup> Empezamos a apostar en a través de las obras indagar las distintas formas que los maestros han pensado en teatro y ya nunca vamos a abandonar ninguna de esas formas.

diferente. Contudo, não se trata de um estado exclusivo de quem viaja, acredito que a travessia é uma forma de potencializá-lo. O estado de estranheza diante da realidade reside numa atitude reflexiva.

Como Bertold Brecht (1999, p.111) propõe é preciso que os acontecimentos de uma realidade dada deixem de aparecer como necessários, ou seja, enxergá-los com distância, como afastados de nós. Ao fazê-lo chegamos a enxergar uma nova dinâmica que se transforma num novo entendimento. Este olhar os Malayerba já haviam treinado desde o exílio e foi enriquecido pela viagem através do país desconhecido, se concretizando poeticamente na encenação do texto de María Escudero.

Lembremos como mencionado no início deste trabalho, que **A Fanesca**, a montagem e o prato de comida, reflete a pluralidade de culturas e a complexidade social que conformam o país. Para a preparação da *fanesca*, o prato, é necessário deixar os ingredientes ferver por várias horas até que os grãos se juntem, mas precisamos ter cuidado para que eles não percam sua personalidade e individualidade. A delicada forma de preparação desta sopa contrapõe-se a sua fatigadora e lenta digestão. Mas, é impossível resistir o prazer que radica na sua diversidade de sabores. A contradição própria da sopa está presente na montagem do Malayerba construída delicadamente desde esse olhar estranhado dos atores exilados.

A peça conta a história de um grupo de ambulantes que trabalham no mercado. A partir destas personagens o Grupo realiza um reconhecimento que, revisita fatos históricos e atuais do país trazendo um novo olhar. Visitamos, assim, a sangrenta celebração das mulheres que duzentos anos atrás, durante a colonização espanhola, tentaram salvar as vidas dos seus filhos ao impedir que fossem levados para os *telares e minas*<sup>46</sup>. Também narram a história da cidade dos motoristas, um paraíso para condutores de transporte interurbano onde os motoristas se escondem depois de serem responsáveis pelas mortes de passageiros em acidentes de trânsito.<sup>47</sup> A cidade imaginária dos motoristas também concretiza o sonho dos ambulantes porque, segundo dizem, não existem fiscais e podem trabalhar em paz.

Estes personagens são expressões da contradição. Por um lado, os ambulantes procuram um lugar para poder trabalhar, direito de todo cidadão, por outro, suas condições fazem com que a cidade imaginária dos motoristas assassinos constitua o lugar para conquistar seu direito. Revela-se assim, a democracia inexistente de um país, onde o direito ao trabalho, à

---

<sup>46</sup> Lugares de trabalho forçado onde eram levados os indígenas nos tempos da colônia.

<sup>47</sup> Fato muito comum no Equador até os dias de hoje, devido à imprudência dos motoristas e o precário estado das poucas estradas que interligam o país.

segurança etc., não existem. O cidadão sem direitos precisa se articular no sistema de propina que alimenta a máquina da corrupção. Estes direitos aparecem como objetos de consumo que precisam ser adquiridos ou roubados. O olhar distanciado diante dos acontecimentos permite observar as contradições deste país. E, a realidade tão paradoxal e cruel é atingível só por via da imaginação e constrói o espetáculo de **A Fanesca**.

Neste sentido, o Malayerba com sua sensibilidade entre riso e tristeza faz uso de recursos como sons de antigos rituais, alguns códigos do teatro indígena e a alegria das festas populares. Vemos como a variedade própria ao prato de comida, está também presente nesta cena. E, a costura lenta e delicada desta variedade de elementos provoca um ato reflexivo, razão pela qual, como público sentimos prazer, ainda que, tanto quanto a sopa, seja de difícil digestão.

Encontramos na montagem **A Fanesca** uma clara provocação ao espectador. Ela pede por um público atento e, sobretudo, disposto a escutar uma história que é a sua própria. Um relato que aventura sair do caminho da história oficial. História, esta última, construída de miragens que **A Fanesca** questiona. O espectador é convidado a uma reflexão via sua própria imaginação.

Continuando entre paradoxos e *esperpentos*, agora é o momento de conhecer outra criação relevante do Malayerba: **Galeria de sombras imaginárias** (1989). “Um fracasso”, comentou Charo Francés, “mas, é a obra que revelou uma forma de criação que determinou os trabalhos posteriores”<sup>48</sup> (2009, p.9). Foi a primeira vez que Arístides começou a intervir na textualidade já que, até então, o Grupo Malayerba havia trabalhado com texto de autor. Em **Galeria**, o Grupo decide criar a partir da obra **Fausto** de Goethe, **El Retablillo de Don Cristóbal** de Federico García Lorca e **Ubu Rei** de Alfred Jarry. Sendo, esta combinação, orquestrada por Arístides Vargas.

Por um lado, este fracasso foi vital para a continuação do projeto artístico do Malayerba. O viés experimental deste tipo de teatro encontra no fracasso, na crise, no desacerto os pontos de mutação que mostram novas possibilidades em favor da continuidade dos projetos artísticos. No caso do Malayerba, direcionou o percurso criativo para a busca de uma dramaturgia própria.

Por outro, na preocupação do Malayerba por entender a condição do ser humano, o grupo encontra, nestas peças de teatro, personagens que estão condenadas à solidão e

---

<sup>48</sup> Un fracaso. [...] pero es la obra que reveló una forma de creación que determinó los trabajos posteriores.

apresentam as fragilidades dos homens e mulheres diante do mundo contemporâneo. Segundo o Malayerba, nesta montagem existia um desejo de se aproximar a uma qualidade específica da condição humana contemporânea: a solidão. E, para isto usaram a linguagem do *esperpento*, ou seja, uma corporeidade exagerada própria de títeres e fantoches. Neste sentido, **Fausto** vem de uma tradição de cultura oral popular manifestada através da arte de bonecos e **O retablillo** foi originalmente concebida para títeres. E, **Ubu Rei** é uma personagem farsesca e astuta: uma representação grotesca de homem.

Personagens-limite desencarnados e violentos que precisam do recurso do boneco para se expressar. Personagem-limite que mora à beira do abismo onde a única forma possível de sobrevivência é assumir a distorção: se sustentar deixando que as extremidades cresçam e os narizes protuberantes consigam se agarrar das pedras do precipício. Seres, bonecos, *esperpentos* que habitam o continente cujo paradoxo tentou alguma vez ser exprimido por duas palavras contraditórias: realismo mágico.

Estes seres lançam um grito de alerta na peça de teatro **Francisco de Cariamanga** estreada em 1991. A montagem é uma versão livre da peça **Woyzeck** de Georg Büchner. O segundo exercício de aproximação do grupo para uma dramaturgia própria foi escrita, também, por Arístides. E, neste exercício de apropriação, o lugar dos acontecimentos é a linha imaginária que cria fronteiras entre os países. A história, que conta a vida do soldado Francisco, está situada na época da pré-guerra com vizinho país do Perú<sup>49</sup>. Francisco cuida da linha imaginária que divide de forma fictícia a dois países que compartilham a mesma história e cultura. O soldado questiona-se sobre o por que batalhar por algo que não é seu. Situado num espaço vazio e abandonado, qualidade de lugares de fronteira, Francisco sente o desarraigo da própria terra. É neste processo que a personagem se encontra avocado e “[...] tendo tão pouco... só resta morrer: tal vez o primeiro ato voluntário.”<sup>50</sup> (FRANCÉS apud EL COMERCIO, 1992, p.B2).

Desta vez, à temática da solidão é abordada desde um viés histórico, político e social porque Francisco não tem acesso a uma boa educação nem a uma moradia digna. Francisco encarna a solidão de não poder participar de seu próprio destino. Esta solidão do ser humano

---

<sup>49</sup> Em 1941 o Equador foi invadido por exércitos peruanos, mas o governo não teve o respaldo nem social nem econômico suficiente para responder ao ataque. Depois da derrota, em janeiro de 1942, o Equador assinou o Protocolo do Rio de Janeiro onde entregava metade do território que tinha reclamado como seu desde os inícios das republicas latino-americanas. (AYALA MORA, 1999, p.38)

<sup>50</sup> Teniendo tan poco... sólo queda morir: acaso el primer acto voluntario.

que não tem opção de agir diante da realidade leva à personagem se debater diante da morte como única opção que lhe foi permitida na vida.

Cada vez mais nos aproximamos a um Malayerba que procura refletir no teatro sobre o estado do ser humano contemporâneo desde a ótica antropológica que Muguercia propõe. Nessa empreitada a cena mostra a intimidade do sujeito pensante, não só a partir da temática, mas como categoria operativa da cena. Nesta montagem, o *esperpento* costura a cena com as imagens do seu espelho distorcido. Desta vez a narradora é uma velha que recria desde sua memória a história de Francisco a partir de fragmentos, diluindo uma lógica causal e priorizando uma ordem imagética. Neste sentido, o *esperpento* conjuga a visão do Malayerba sobre a condição do homem contemporâneo e um palco que privilegia uma lógica fragmentada.

Em 1992 o que começou como orquestração e versões livres de textos alheios se transformam no exercício de dramaturgia que dá origem a peça de teatro **Jardim de Polvos**, escrita por Arístides Vargas, mais conhecido como Negro.

Esta obra marca o início da incursão do Malayerba na dramaturgia própria e, especificamente, de Arístides como escritor de peças de teatro. Se pudermos pensar em fases de pesquisa, como podemos comprovar em Apêndice A as indagações iniciais estavam concentradas nas diversas concepções de teatro propostas pelos mestres ocidentais. Na necessidade destes atores em encontrar um caminho próprio de expressão e na procura de uma linguagem comum, geraram uma pesquisa focalizada na técnica do ator, mas sempre acompanhada de montagens, ou seja, que visavam uma proposta cênica. O teatro significou o lugar de encontro, um território ao qual pertencer, um espaço de pesquisa da própria expressão. E como desenvolvimento desta prática encontramos uma nova fase onde o Malayerba precisa falar com suas próprias palavras (APÊNDICE B). Assim, nasceu **Jardim de Polvos** (1992).

O Malayerba depois de quase dez anos da sua fundação podia se sentir mais próximo do Equador. Contudo, neste momento o Grupo entra em crise. Em 1992, Susana Pautasso, uma das fundadoras, havia deixado o Malayerba. Outro ator também saiu do grupo, Francisco Olmedo. Francisco fez parte do Malayerba desde a montagem de **A Fanesca**. Ou seja, durante mais de dez anos o Malayerba manteve uma base de quatro integrantes: Francisco, Susana, Charo e Arístides. Com a saída de Francisco e Susana, o Grupo precisou se adaptar às novas circunstâncias que o configuravam. Na tradição do trabalho coletivo, acrescenta Arístides

Vargas “as crises devem transcender em propostas estéticas.”<sup>51</sup> (1997, p. 14). E, é, justamente, neste lugar movediço que os Malayerba construíram a identidade de Jose em **Jardim de Polvos**.

E, é esta necessidade de sobrevivência que leva a José, personagem de **Jardim de Polvos**, a procurar sua memória perdida. A peça conta a história deste homem, que em palavras do Grupo Malayerba, habita um país que não sente como seu, pois não tem laços afetivos nem lembrança alguma que o ate à comunidade. Antonia, uma mulher aparentemente louca, leva José ao lugar onde antes se sonhava um sonho coletivo. José decide ir para este lugar onde recobrará sua capacidade de sonhar e assim recuperar sua identidade perdida. Neste relato tão imaginário como nós mesmos, a personagem José: “Compreende que sua família é muito mais que uma unidade doméstica, é um núcleo social onde se representam os mitos de uma sociedade ainda por se edificar.”<sup>52</sup> (MALAYERBA, 1992, p.1).

A referência constante de algo criado, construído, novo, jovem, um ser humano, uma sociedade, um país, traz consigo a imagem do Grupo Malayerba construindo sua identidade no teatro. Durante treze anos o Malayerba havia experimentado as propostas dos mestres ocidentais e havia pesquisado a técnica do ator. Chegava o momento de consolidar na dramaturgia a sua própria expressão teatral.

Estamos diante de um Malayerba que com seu olhar “estranhado” sente que seu país, da linha imaginária, não está determinado pelos limites geográficos politicamente estipulados nem pela história oficial em consequência sai em busca dos seus próprios mitos. Nesta busca, José e o Grupo Malayerba procuram nas suas memórias os vínculos e relações que lhes dão sentido. Suas memórias que costuram o passado e o presente. Suas lembranças e seus esquecimentos recriam os mitos que os configuram.

Rosa Ileana Boudet reflete sobre a tendência no continente que denomina Teatro da Memória. Este teatro é um lugar de resistência para os artistas que vivenciam a redemocratização das sociedades latino-americanas. Boudet aponta que o Teatro da Memória revisa a história recente do continente com suas ditaduras, mas esta caracterizada por uma cena imaginativa, parabólica e estranhada. (2000, p.23). Neste sentido, outros meios, estratégias e procedimentos criativos e estilísticos, diferenciados do teatro político e didático, são usados pelos artistas. Ampliando assim, as reflexões de Magaly Muguercia (1991, p. 88)

---

<sup>51</sup> [...] las crisis deben trascender en propuestas estéticas.

<sup>52</sup> Comprende que su familia es mucho más que una unidad doméstica, es un núcleo social donde están representados los mitos de una sociedad por edificar.

que apontam na cena latino-americana dos anos de 1980, uma ótica antropológica com novas perspectivas para a abordagem do tema da identidade e para a relação do homem com sua história.

Sobre os elementos do Teatro da Memória que o Grupo Malayerba trabalha, percebemos que a história revisada em **A Fanesca** continuou sendo questionada. Não obstante, revisitar a história a partir da memória significa colocar em xeque o sentido absoluto da objetividade e da realidade. Se o questionamento sobre o que é real usa a memória como aliada, significa que a realidade ou verdade, como conceitos absolutos, desmoronam-se para dar passo a uma flexibilização do limite entre realidade e ficção, onde a subjetividade exerce uma função primordial. Onde existiam linhas divisórias o Grupo Malayerba insiste em recriá-las imaginárias.

Refletir sobre teatro como lugar de subjetivação implica pensá-lo como um lugar de resistência diante da tendência de dissolução de valores na contemporaneidade. E, é neste sentido que Boudet propõe que o Teatro da Memória rejeita estereótipos e procura uma identidade em estado de defesa constante diante das “[...] políticas neoliberais, a marginalização de amplos setores da sociedade e a homogeneização e difusão a ‘escala planetária’ de produtos culturais.”<sup>53</sup> (BOUDET, 2000, p.21, grifo da autora). Ou seja, estamos diante de um grupo de pessoas que procuram a fonte dos seus mitos nas suas subjetividades, se afastando radicalmente dos valores massivos provenientes de uma sociedade de consumo.

A formação de identidade em **Jardim de Polvos** propõe metaforicamente acolher os sonhos vividos e sonhados. Dado que, nossa memória constitui um tecido frágil, sua costura apresenta aberturas, cavidades vazias e buracos negros. **Jardim** propõe uma identidade coletiva onde as subjetividades exercem uma função primordial. Os Malayerba propõem uma identidade movediça, instável e incerta, quer dizer, uma identidade *esperpéntica*. E, esta identidade encontraremos nas seguintes montagens que podemos considerar a segunda etapa de pesquisa (APÊNDICE B).

O *esperpento* encontra na memória um território fértil para sua proliferação. A cena teatral latino-americana é seu palco predileto para refletir suas imagens distorcidas. Entre imagens e espaços vazios se apresenta como fragmentado e instável. E, talvez, a memória de

---

<sup>53</sup> [...] políticas neoliberales, la marginalización de amplios sectores de la sociedad y la homogeneización y difusión a ‘escala planetaria’ de productos culturales.



um país de paisagens distorcidas, fragmentadas e cheias de lacunas configure a geografia onde só os *esperpentos* podem sobreviver.

Contudo, não é só na temática, o âmbito onde a memória encontra seu lugar, mas nos próprios procedimentos de criação. Malayerba procura nos sonhos, o lugar mais íntimo e subjetivo do ator, uma resposta. No processo criativo de **Jardim de Polvos**, sonhos e memória se transformam em molas propulsoras para as improvisações. Ou seja, significou um mergulho dentro das memórias dos atores. E, foi esta viagem para a subjetividade que originou a dramaturgia de **Jardim**.

E, aqui podemos começar a perceber as transformações que caracterizam o Teatro de Grupo da década de 1990. Neste sentido, no Malayerba, a pesquisa da técnica do ator passa a apresentar uma dilatação da sua função dentro da criação. Também encontramos estes tipos de procedimentos no Teatro da Vertigem, especificamente, em um mecanismo usado ao longo da sua trajetória artística: o depoimento pessoal. Segundo Antônio Araújo (2002, p.84), o diretor, trata-se de um depoimento artístico autoral que amplia a participação individual e subjetiva dos atores visando propostas que contenham a visão pessoal e o posicionamento de cada um dos atores frente tal assunto. Se por um lado encontramos uma postura crítica diante da temática por parte do ator, este questionamento está baseado na história pessoal. Neste sentido, provoca no ator um estado de abertura e desprendimentos que Araújo (2002, p.84) denomina como desvelamento. De uma e outra forma, encontramos um procedimento que provoca uma atitude crítica e autoral diante da construção da cena.

Por outro lado, a linguagem híbrida que caracteriza ao Teatro de Grupo é privilegiada na seguinte montagem do Malayerba. O Grupo convida Wilson Pico, dançarino e coreógrafo equatoriano e a encenação traz consigo uma mistura de linguagens entre dança e teatro. Nesta ocasião a montagem está baseada na peça **Luzes de boemia** (1993) de Ramón del Valle-Inclán. Justamente a peça de teatro que deu origem ao *esperpento*. Estes seres invadiram de tal forma o palco do Malayerba que o grupo não teve outra opção senão montar a peça do *esperpento*.

As criações do Teatro de Grupo e o *esperpento* estão dirigidos a fragilizar as linhas divisórias. Neste sentido, cabe mencionar o teatro mestiço e coletivo que Antônio Araújo (2003, p.1) propõe. Este teatro privilegia a hibridez já que a considera qualidade da natureza impura própria ao teatro. Este teatro bastardo, segundo Araújo, procura “remapear, expandir e potencializar o que há de mais genuinamente teatral,” (2003, p.1), ou seja, a mistura de gêneros, estilo e expressões artísticas.

Esta mistura de linguagens artísticas, na atualidade, faz parte do que Silvia Fernandes denomina com nova teatralidade contemporânea. Cabe especificar o sentido que teatralidade traz para a cena atual. Silvia Fernandes, no seu livro intitulado *Teatralidades Contemporâneas*, pontua que esta noção é uma categoria de análise que se mostra eficaz no momento de levar em consideração a abundante variedade de discursos cênicos que contém múltiplos enunciadores. (2010, p.113). Maurice Maeterlink e Edward Gordon Craig podem ser considerados, segundo a pesquisadora, precursores desta pluralidade semântica no discurso cênico ao propor um teatro “não mais baseado na interpretação de um texto dramático por atores, mas na mobilização de recursos de espaço, luz e movimento, ou da palavra concreta e poética [...]” (2010, p.118). Neste sentido, o espaço de experimentação da performance subverte a posição central do texto, trazendo a tona processos criativos descentrados. Na atualidade, a teatralidade significa contemplar a noção de textualidade de cena como uma escrita de elementos de diversas naturezas que constroem o discurso espetacular.

Esta cena, que o Grupo Malayerba começa explorar, acentua um discurso espacial e privilegia uma dramaturgia em que o espaço transfoma-se em narrador. Neste sentido, o recurso imagético continua sendo investigado e o *esperpento* revela suas predileções por uma composição distorcida e uma expressividade baseada no corpo, pela mobilização de elementos como luz, imagem e som, em fim, uma cena híbrida.

Esta pesquisa iniciada pelo Malayerba em **Luzes de Boemia** continua seu desenvolvimento na seguinte montagem **Pluma e a tempestade** (1995) escrita e dirigida por Arístides Vargas. Desta vez, o texto já estava pronto e, as improvisações do atores estavam dirigidas para o espaço. À diferença de **Jardim de Polvos**, onde o texto foi construído a partir das improvisações dos atores, **Pluma** continuou o campo de pesquisa aberto em **Luzes de Boemia** e direcionou o olhar do ator para sua relação com o espaço. A investigação sobre movimento e ritmo dentro do espaço iniciada com Wilson Pico, ganha um novo plano: a perspectiva aérea.

Em **Pluma**, o espaço está caracterizado como um lugar vazio apenas construído por cordas. Estes elementos permitem que os atores se desloquem pelo ar e também configurem o mundo marginal, o esconderijo, a via de escape da personagem Pluma.

Pluma, a personagem, nasce num mundo cheio de seres com qualidade de fantoches. Estes personagens colocados no limite, à beira do abismo só conseguem sobreviver como

marionetes. Segundo Genoveva Mora<sup>54</sup> (2004, p.52) as personagens constroem uma imagem “normal” com seus figurinos, mas apenas começam a falar aparecem como seres diferentes, irreais. Estes personagens, Mora acrescenta, aparecem como manipulados, marionetes. Lembremos que, esta qualidade de personagens fantoches está presente nos universos ficcionais do Malayerba desde a montagem de **Galeria de sombras imaginárias**.

Pluma precisa fugir desta qualidade de ser fantoche. Ela/ele nega esta identidade de marionete que a/o prenda a alguém, a algo ou a alguma circunstância. Nega-se a usar máscara, a atuar diante da sociedade, mas adverte que não tem escapatória diante da ordem estabelecida, senão sua leveza. Diante a esta descoberta, Pluma opta por viver na tempestade dos tempos atuais, desdobrada/o porque é dupla/o. **Pluma** é interpretada por dois atores, é homem e mulher. Um permanece na terra e o outro flutua.

Com a personagem de José da peça **Jardim de Povos**, o Grupo Malayerba procura uma identidade pelos territórios frágeis e moveções da memória e como Pluma nega-se a uma identidade que o enrijeça e foge das definições pelo ar amparado na sua leveza. O que resta são as transformações, é a diferença, aquilo que não sou, que desconheço, que não está, mas pode vir a ser. E, neste instante volta com toda intensidade a imagem do nascimento de Pluma: um ser leve e duplo. Pluma são dois: homem e mulher. O outro encarnado em sua total diferença. Pluma não chora, grita e passa a existir.

### 2.3 A DIFERENÇA COMO FUNDAMENTO DA CRIAÇÃO COLETIVA DO GRUPO

Segundo Luigi Pareyson a poética constitui um “[...] determinado gosto convertido em programa de arte, onde por gosto se entende toda a espiritualidade de uma época ou de uma pessoa tornada expectativa de arte.” (1997, p.17) Se a poética é um conjunto de normas ou modos operativos que está implícita ou explícita no ideal de arte do todo artista, a poética no Teatro de Grupo está configurada por suas criações e atrelada as suas atividades de investigação, a atividade pedagógica e ao sentido de ser/estar no coletivo. Portanto, neste estudo a poética da diferença transforma-se numa categoria operativa, junta, costura, inventa, revisita, e serve para refletir sobre os procedimentos de criação, a pesquisa técnica e a forma

---

<sup>54</sup> Pesquisadora e crítica de teatro equatoriano. Fundadora e diretora da revista de artes cênicas El Apuntador.

de se relacionar no coletivo. Neste sentido, na Poética da Diferença vamos encontrar a concepção técnica, pedagógica e ética do Grupo Malayerba.

Mas estas não são minhas palavras, sobre a Poética da Diferença, foi Arístides que me contou. Para o diretor, Arístides Vargas: “O grupo relaciona-se com a forma na qual criamos [...]. Estamos no caminho das diferenças, como potencializar a *poética das diferenças*, esses diferentes olhares que existem num grupo.”<sup>55</sup> (VARGAS e FRANCÉS, 2001, p. 9, grifo nosso). No Malayerba, as diferenças estiveram sempre presentes. Se somarmos as distintas procedências e as diversas trajetórias técnicas dos três fundadores do Malayerba: Susana Pautasso, Arístides Vargas –Negro- e Charo Francés, e as diferenças culturais com o Equador – o país imaginário-, percebemos que o grupo construiu-se na diferença. A diferença esteve presente no dia a dia e eles não puderam recusá-la. María del Rosario Francés -Charo- explica que o reconhecimento da diferença acentua-se, chega de uma forma consciente, é aceito e é usado aos poucos. (FRANCÉS, 2009, p.10). E, esta consciência da diferença gera uma dinâmica de transformação tanto nas suas criações como no significado de ser/estar e criar no coletivo. O Malayerba, na sua procura de potencializar as diferenças, transforma o grupo em um continente elástico que busca conter a todos.

O termo diferença está definido no Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa (1986, p.588) como aquilo que distingue uma coisa de outra, separa e apresenta uma modificação, alteração, desconforto e desarmonia. Considerando que o Grupo Malayerba estruturou nos seus inícios uma linguagem comum que precisava ser preservada e cuidada e apresentava o Grupo como uma entidade impenetrável e rígida; podemos encontrar nos últimos quinze anos uma mudança de postura, uma postura aberta às transformações que traz consigo o risco do desconforto e da desarmonia. Esta dinâmica criativa que buscou na diferença trazida por cada integrante do grupo e o intercâmbio entre os artistas as molas propulsoras para a criação foi uma nova forma de sobreviver e continuar seu projeto artístico.

No item anterior nos aproximamos das criações do Malayerba a partir do olhar do *esperpento*. Acompanhado deste ser, o Malayerba pesquisou os diversos estilos de teatro e técnicas do ator propostos pelos mestres ocidentais e, também, direcionou sua pesquisa para a técnica do ator. Na montagem **Jardim de Polvos**, o Malayerba encontra sua própria dramaturgia construída a partir de procedimentos criativos que buscam potencializar as diferenças entre seus integrantes.

---

<sup>55</sup> El grupo se relaciona con la manera en que estás creando [...]. Estamos en el camino de las diferencias, cómo potenciar la poética de las diferencias, esas diferentes miradas que existen en un grupo.

Entrando no âmbito da dramaturgia, **Jardim de Povos** trouxe maior consciência das diferenças ao torná-las concretas. Elas, as diferenças, passaram a existir no papel. Conseqüentemente, esses atores provocaram e encarnaram personagens que apresentaram qualidades diferenciadas enquanto a sua lógica de ser.

Para refletir sobre esta qualidade diferenciada de seres, vamos trazer como exemplo a construção das personagens de José e da Mãe da peça **Jardim de Polvos**. Com vimos, **Jardim** conta a história de José na procura da sua identidade perdida. Ele encontra Antonia, uma mulher aparentemente louca, quem o leva para o lugar onde ainda é possível sonhar. Nesse lugar de realidade sonhada José encontra sua mãe. Enquanto, a mãe narra a José a história da sua família, régua seus mortos e manda a calar a boca aos defuntos que ousam contrariar suas narrações. A mãe precisa evitar que a situação se torne uma típica reunião de família, onde todos falam ao mesmo tempo. Ela tem medo que na confusão José perda o interesse, durma e confunda o sonho efêmero com o sonho eterno. Contudo, José no exercício de recuperar sua identidade, escuta as histórias e interage com sua mãe, às vezes, como se fosse uma criança, mas nunca perde o assombro e a surpresa de estar na descoberta das suas origens. A sua circunstância de desmemoriado e o contexto de sonho permitem que dialogue com o universo absurdo que a Mãe constrói. O espectador admite estas quebras, rupturas e diferenças pelas mesmas razões que José: estas personagens que José encontra estão fundamentadas nos territórios da memória, configuram a sua vida psíquica.

Existe na atmosfera desta peça uma mistura de tragédia e comédia que a pesquisadora Patrícia Cardona denomina como o olhar extra-cotidiano do cotidiano. Esta atmosfera está construída a partir da costura de momentos de ironia e reflexão. (CARDONA apud RISK, 2001, p. 50). Por exemplo, a mãe, durante seu relato cheio de ações absurdas como o ato de regar seus mortos, reclama o fato de ter ficado sozinha e não ter onde colocar seu amor. Parece-me que os *esperpentos* agem de forma direta na dramaturgia de Arístides, mostram suas protuberâncias e distorcem as imagens da realidade que o espelho reflete. Estas personagens, alimentadas pelas individualidades dos atores, mantiveram sua particularidade tanto quanto os grãos do prato equatoriano a *fanesca*. Elas não se misturaram, mas convergiram para contar as histórias do Malayerba.

Enquanto à pesquisa da arte do ator, a partir de **Jardim de Polvos**, encontramos também uma tendência dos procedimentos criativos do Malayerba direcionada ao interno e particular de cada ator, às suas subjetividades. Da busca de técnicas nas propostas de mestres de teatro ocidentais, que poderíamos caracterizar como periférica nos inícios dos trabalhos do

Grupo; percebemos um redirecionamento do percurso que volta para o centro, o íntimo de cada ator.

O Malayerba ao perceber a diferença desenvolve procedimentos criativos que derivam numa dramaturgia e também se inserem dentro do campo da pesquisa técnica. O comportamento das personagens evidencia um trabalho do ator em tensão constante do estado mental e a corporeidade. Este distanciamento não nos afasta totalmente, mas estabelece-se uma forma de contato entre personagens e público que permite observar e nos observar. Segundo, Alfredo Breilh<sup>56</sup>, reflete sobre esta proposta de personagens-atores, da seguinte forma:

[...] isto é atuação: re-encontrar a pessoa na personagem. É o jogo do ator, jogo de fogo com sua própria psicologia que é seu instrumento tanto quanto seu corpo. A atuação não consiste em que o ator se disfarce do outro, mas em deixar sair as facetas de si mesmo, e assim desenvolver uma personagem que não anula a pessoa, mas pelo contrário permite ao ator recuperar seu ser profundo e todas sua virtualidades humanas para entregá-las no palco.<sup>57</sup>(1996, p.3).

A duplicidade apresentada revela a própria natureza do trabalho do ator. O desenvolvimento da pesquisa do grupo voltada para a técnica revelou esta relação entre personagem e ator.

Assim, na pesquisa da técnica do ator, acontece um deslocamento do questionamento de forma geral para uma pergunta individual. A pesquisa ampliou os caminhos técnicos e ao invés de reforçar um método específico, diversificou as práticas e funcionou como “processo de individuação” dos atores.

O psicólogo, Carl Gustav Jung, desenvolveu a noção de “processo de individuação” como uma dinâmica inerente ao ser humano na realização da sua potencialidade imanente. O objetivo deste processo no indivíduo é a unidade e “significa tornar-se um ser único na medida em que por individualidade entendermos nossa singularidade mais íntima, última e incomparável, significando também que nos tornamos nosso próprio si-mesmo” (JUNG,

---

<sup>56</sup> Crítico de teatro e jornalista equatoriano. Professor da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Católica do Equador.

<sup>57</sup> [...] esto es actuación: reencontrar a la persona en el personaje. Es el juego del actor, juego de fuego con su propia psicología que es su instrumento, tanto como su cuerpo. La actuación no consiste pues en que el actor se disfrace de otro, sino en dejar salir las facetas de sí mismo, y así desarrollar un personaje que no anula a la persona, sino más bien permite al actor recuperar su ser profundo y todas su virtudes humanas para brindarlas en el escenario.

2008, p. 49, grifo do autor). O objetivo deste processo visa a unidade e implica numa experiência de autoconhecimento na medida que a pessoa reconhece no seu comportamento as máscaras sociais, assim como o poder sugestivo dos arquétipos<sup>58</sup>. E, justamente, é neste sentido que o trabalho do ator do Malayerba constitui um “processo de individuação”, ou seja, enquanto caminho de autoconhecimento.

Neste sentido, estamos falando de uma atitude diante do trabalho do ator mais do que uma técnica em si mesma. O ator que entra no processo de autoconhecimento, o faz a partir de uma opção individual que nasce do desejo pessoal. O ator está disposto a pesquisar e reconhecer seus desejos, necessidades, barreiras e medos, em fim, seu desconhecido. No Malayerba, antes de toda técnica, exercício ou improvisação, o ator tem uma atitude de pesquisa diante de si mesmo, quer dizer, uma disposição para o questionamento.

O ator do Malayerba se treina no questionamento a partir de um mecanismo de pergunta: “o por quê?” Este mecanismo deriva da experiência de Charo Francés com William Layton que tem forte influência nas pesquisas de Stanislavski. Layton, dentro da técnica da “improvisação como aproximação à interpretação”<sup>59</sup>, usa a pergunta: “Por quê?”. Quer dizer, o ator se prepara para improvisar a partir de uma compreensão dos porquês da personagem, faz-se necessário entender desde seus desejos mais concretos até os mais íntimos. A compreensão do “por quê” da personagem é considerada por Layton como o trampolim do ator para improvisar.

No caso do Malayerba, o ator se treina com este questionamento em todos os âmbitos da criação, desde uma fase pré-expressiva ou de treinamento até a etapa de construção de personagens. Assim, o ator mergulha, em primeira instância, nos seus próprios “por quês”. Desde o início, no laboratório, o aluno é interpelado para se perguntar por que está aí, por que ocupou esse espaço da sala vazia, por que acionou... Quer dizer, o aluno usa essa ferramenta para entrar no espaço de trabalho e começa a realizar um exercício ou improvisar. Estes questionamentos visam o reconhecimento dos seus desejos e necessidades. E, a partir deste reconhecimento o ator age, aciona, responde.

O “por quê” é uma forma de agir que por individual é única. O ator usa o “por quê” como mola propulsora para entrar em ação e criar. Diante do “por quê” o ator usa a técnica

---

<sup>58</sup> São os traços funcionais do inconsciente coletivo, comum a todo ser humano e apenas perceptíveis como imagens. Neste sentido, o poder sugestivo destas imagens primordiais estão prontas para atuar no ser humano através das experiências reais.

<sup>59</sup> A descrição e a reflexão sobre esta técnica encontra-se no livro: LAYTON, William. Por quê? Trampolim do Ator. 2. ed. Madrid: Ed. Fundamentos, 2002.

para reconhecer suas potencialidades individuais de “ser/estar em cena”. Vamos pensar em potencialidade como as qualidades que podem vir a ser de algo ou alguém. Ou seja, uma força da qual pode se dispor, portanto, trata-se de uma força que já existe nesse alguém. Assim as técnicas são o caminho do ator para a apreensão/compreensão das suas possibilidades expressivas, únicas e individuais. Segundo Charo Francés, a técnica “[...] é uma ginástica que não garante o que o ator pode fazer, mas enriquece suas possibilidades criativas.”<sup>60</sup> (FRANCÉS, 2009, p. 7). Assim, o ator usa o “por quê” como um mecanismo racional que visa a ativação consciente da sua própria unicidade de desempenho no palco.

Sabemos que o material do ator é ele mesmo e está constituído pelo seu “corpo-mente”. Um território onde convivem elementos de diversas naturezas: sensações, emoções, lembranças, etc., todas elas convergem e criam. Este mecanismo do questionamento que é acionado de forma volitiva e racional, por sua vez dispara respostas de todas as índoles e de forma simultânea: intuitivas, sensoriais e que muitas vezes não podem ser expressadas em palavras. E, é sobre esta simultaneidade de resposta que o ator trabalha, ou seja, todas elas convergem e criam a individualidade consciente e inconsciente, camadas que trabalham de uma forma compensatória e complementar. E, sobre este tecido firme e elástico, preenchido e vazio, tangível e invisível, o ator procura sua unicidade de desempenho no palco. Neste sentido, a força que segundo Jung (2008) é própria à natureza humana e visa sua unidade, também é própria do ator, quem procura esta integração no palco.

As técnicas constituem lugares de pesquisa para que o ator olhe a si mesmo e aja desde si mesmo como um ser integral. Jerzy Grotowski (2007, p.175), esclarece que o treinamento do ator não se fundamenta na série de exercícios pelos quais está configurado, mas trata-se de um espaço para procurar a integração. Da mesma forma, para Charo Francés, o teatro é um ato de comunhão e precisa de um ator que “esteja sempre consigo mesmo para poder estar com o outro [...]”. (2009, p.8). Na visão destes dois diretores, o ator precisa agir desde si mesmo, ou seja, como um ser integral no palco, procurar sua unicidade de desempenho. Para este ator que entra num “processo de individuação” e visa sua unicidade de desempenho no palco existe uma atitude fundamental aliada à predisposição à pesquisa: a sinceridade. Neste treinamento do ator, a sinceridade consigo mesmo torna-se a única forma de se aproximar à técnica.

---

<sup>60</sup> ...es una gimnasia que no garantiza y de la que no depende lo que vaya a ser el actor pero enriquece sus posibilidades creativas.



Se, como vimos, as potencialidades expressivas do ator vão estar atreladas ao material do qual ele dispõe, o processo de criação parte de uma compreensão individual. Quer dizer, é o ator quem vai decidir quando agir, o que arriscar e como fazê-lo. Viver o processo é uma opção individual. Desta forma, a formação do ator é vista desde uma perspectiva processual e sua sinceridade é uma necessidade vital para poder levar adiante o treinamento.

Viver o processo significa que o ator procura vias para as indagações pessoais sem esperar respostas prontas. Ou seja, não existem fórmulas a seguir nem maneiras certas para fazer. Isto implica um risco que o Malayerba assumiu. Neste sentido, Charo Francés aponta que: “O Grupo, neste momento, não é um coletivo de grandes atores e grandes atrizes”. (FRANCÉS 2009, p.9). Quer dizer, esse objetivo grupal ou pedagógico não existe. E, para exemplificar, vou abrir um parêntese e contar uma anedota:

Quando entrei no Laboratório do Malayerba queria ser uma grande atriz, depois de um ano, meu ego e eu decidimos falar com Charo. Éramos cinco mulheres *teatreras*<sup>61</sup> e meu ego tomando um café, fumando e conversando. Fiz explícita minha dúvida com respeito à metodologia empregada nas aulas. Eu procurava a fórmula para me tornar uma grande atriz e o Malayerba devolvia meu interesse com perguntas. Charo, com um esboço de sorriso nos lábios e me olhando direto nos olhos, me disse: “A gente enganou você. Nós não formamos atores, e sim seres humanos. Nós não ensinamos o ofício do ator, mas a aprender a aprender”.<sup>62</sup> De fato, estudar no Malayerba não significou me tornar uma grande atriz, Peter Brook não me descobriu e Ingmar Bergman morreu antes de me conhecer. Quando terminei o Laboratório sabia que tipo de teatro eu queria fazer e, o mais interessante é que não sabia como fazê-lo.

Neste risco que o Malayerba criou para si, nesta atitude de não homogeneizar radica também sua riqueza. Quer dizer, os integrantes do Malayerba vivem distintos momentos artísticos e de pesquisa e eles coexistem, as diferenças se fazem presentes. O Grupo como um continente carregado de diferença sobrevive, justamente, na medida em que não existe uma via única ou uma forma só para criar. Não existe uma proposta única.

Um dos momentos mais significativos desta mudança foi a montagem **Nuestra Señora das Nuvens** (1999) que vamos considerar a terceira etapa de pesquisa do Grupo Malayerba (APÊNDICE C). Esta montagem contou com a participação de Arístides e Charo e

---

<sup>61</sup> Uma forma usada em espanhol para falar pejorativamente de quem faz teatro e que foi incorporada pelos artistas.

<sup>62</sup> Fragmento do meu diário de trabalho elaborado na época como aluna do Laboratório Malayerba.

nasceu de uma necessidade dos fundadores de falar de si mesmos como exilados. Nas palavras de Charo Francés: “Foi a primeira vez que nós pesquisamos a nós mesmos. [...] Foi a primeira vez que fomos no palco para dizer: licença, isto aconteceu com nossas vidas e agora não queremos um julgamento, só queremos contá-lo.”<sup>63</sup> (apud VERDESOTO, 2005, p.264).

**Nuestra Señora das Nuvens** está baseada na dinâmica da memória desenhada por lembranças e os esquecimentos, a peça apresenta dois seres humanos que, desde o exílio reinventam seu país ao lembrá-lo. Um dos objetivos, como Charo aponta, foi dizer ao grupo, que eles, Charo e Arístides, eram o que o grupo conhecia e também aquilo que esta peça apresentava.

O programa de mão de **Nossa Senhora das Nuvens** é um passaporte. O mesmo documento que a polícia equatoriana retirou de Arístides quando ele chegou ao país. Essa relação que a sociedade instituiu entre o documento e direito de um ser humano a ser tratado com dignidade foi retratada na peça. Nas palavras de Bruna, personagem interpretada por Charo:

Senhores, somos exilados e lhes damos cinco minutos para que nos dêem um lugar em suas casas e nos convidem para almoçar. Não temos papéis nem passaportes, suas leis não nos interessam, o mundo é de todos os seres humanos. Estamos fartos de que nos tratem com patadas e estamos fartos de nos pedirem documentos em cada esquina, como se um documento fosse mais importante que um sentimento.<sup>64</sup> (VARGAS, 2000, p.48).

Encontramos uma nova linha imaginária. Charo e Arístides apresentavam histórias diferenciadas e **Nossa Senhora das Nuvens** as encarnava. Curiosamente, esta montagem tem uma repercussão internacional enorme, as viagens e os compromissos do Malayerba aumentam e a linha imaginária se reforça.

Se, desde 1995, o Grupo participa em, aproximadamente, três festivais internacionais por ano, a partir do ano 2000, o Grupo organiza sua agenda contando com ao redor de oito participações em este tipo de encontros. Entre os países mais visitados estão: Argentina,

---

<sup>63</sup> Fue la primera vez que nos investigamos a nosotros mismos. [...] Fue la primera vez que fuimos al escenario para decir: perdonen, pero esto es lo que ha pasado en nuestras vidas y ya no queremos un juicio, solo lo queremos contar.

<sup>64</sup> Señores, somos exiliados, y les damos cinco minutos para que nos dejen un lugar en sus casas y nos inviten a almorzar, no tenemos papeles ni pasaportes y sus leyes no nos interesan, el mundo es de todos los seres humanos, estamos hartos de que se nos trate a las patadas y estamos hartos de que se nos pidan documentos en cada esquina, como si un documento fuera más importante que un sentimiento.

Brasil, Chile, Colômbia, Cuba, El Salvador, Espanha, Estados Unidos, França, Nicarágua, Portugal e Venezuela, como podemos comprovar nas participações do grupo em festivais internacionais (ANEXO A). Charo e Arístides fizeram parte de intercâmbios como diretores, por exemplo, com o Grupo Justo Rufino Garay de Nicaragua. Com este coletivo foram realizados duas montagens que trabalharam a dramaturgia de Vargas **La casa de Rigoberta mira al sur** em 2000, e de **Danzon Park**, em 2003. Por outro lado, desde 1997 a dramaturgia de Arístides Vargas passou a ser publicada como podemos constatar em Anexo B. E, desde 1994, suas peças remontadas por outros grupos da América Latina, como por exemplo: **Jardim de Polvos**, em 1994 trabalhada pelo Grupo Sótano<sup>65</sup> de México e, em 1996, pelo Grupo Teatro Rodante da Universidade de Porto Rico dirigido por Rosa Luisa Márquez, quem mais tarde trabalhará junto a Charo Francés na montagem de **Onde o vento faz sonhos**<sup>66</sup>, escrita por Arístides Vargas e estreada no Festival Internacional de Teatro Latino dos Angeles 2003 – FITLA.

Justamente, um ano após **Nossa Senhora das Nuvens**, um dos objetivos do grupo foi diversificar, ou seja, promover o intercâmbio e fomentar as pesquisas artísticas individuais. A dinâmica de criação do grupo que passa por várias metamorfoses. Desde **Nossa Senhora** as montagens do Malayerba não estiveram atreladas ao coletivo como um todo. Existem montagens que passaram a ter um ou dois atores e Gerson Guerra e Santiago Villacís começaram a dirigir peças de teatro dentro e fora do grupo. Assim, os tempos para a criação eram outros. Se em **Pluma e a Tempestade** (1995) encontramos dez meses de trabalho, a nova configuração grupal, em 2004, cria **De como morria e ressuscitava Lázaro ou o Lazarillo** em um mês.

Neste momento, nos deparamos com uma nova configuração grupal e os atores foram agora os exilados. Diante do “abandono dos pais”, ou seja, dos fundadores, os atores precisaram se olhar de novo e questionar o que significava o grupo. O *esperpento* trouxe seu espelho e refletiu o rosto de cada um destes atores mostrando suas diferenças. É, nesta época, que existe uma mudança no treinamento do ator dentro do Malayerba, a prática do ator começa a ser assumida individualmente e os diversos projetos são propostos desde este campo de pesquisa.

---

<sup>65</sup> Em 1993, José Acosta, diretor do grupo, conhece o trabalho do Malayerba e decide convidar seus diretores para uma experiência de intercâmbio com seu grupo, remontando a peça Jardim de Polvos com direção de Arístides Vargas e Charo Francés e a participação dos atores do coletivo mexicano.

<sup>66</sup> No original ‘buñuelos’, que é um típico doce de semana santa feito de massa de farinha frita e recheado com creme, portanto, a palavra sonho faz referência ao bolinho doce.

As pesquisas individuais dos atores e suas práticas pedagógicas foram enriquecidas por outra circunstância fruto também deste reconhecimento internacional. Trata-se de um elemento estabilizador que, paradoxalmente, permitiu que o grupo investisse nas transformações. Veio finalmente uma Casa Malayerba, um lugar próprio e estável para o Grupo e o Laboratório de Teatro.

A casa está localizada no centro da cidade de Quito e foi adquirida em 1995 com o dinheiro obtido numa turnê pela França. Mas esta casa precisou ser restaurada e foi sendo adequada aos poucos com o trabalho dos integrantes do grupo, estagiários e alunos voluntários. Até que, em 1999, finalmente, com ajuda da Fundação HIVOS<sup>67</sup>, o Grupo conseguiu inaugurar a Sala de Teatro da Casa Malayerba.

Com a aquisição da casa, o Laboratório de Teatro Malayerba<sup>68</sup>, dirigido para a formação do ator, criou uma estrutura curricular estável de aproximadamente três anos que inclui os campos da pré-expressividade, interpretação, improvisação, semiótica e montagem. Mas não se trata de uma configuração rígida porque as disciplinas respondem também aos desejos e interesses dos integrantes. Por exemplo, existiu uma oficina de máscaras ministrada por Carmen Vicente, que foi interrompido uma vez que a atriz saiu do grupo.

A aquisição da casa permitiu uma maior organização, possibilitou acolher alunos de forma mais continuada e sistematizar as práticas dos próprios atores-professores. O vínculo entre a pesquisa da arte do ator e a prática pedagógica foi reforçado e a técnica como processo de individuação, aprofundada. Ou seja, o aprender a aprender e o aprender a ensinar criaram novas interseções que ampliaram as pesquisas da arte do ator. Os atores do Malayerba encontram no espaço da casa e na atividade do ensino um tempo e lugar propícios para aprofundar nas suas pesquisas técnicas.

A casa também organizou o campo de reflexão sobre a pesquisa prática através da criação da Revista Hoja de Teatro, em 2001. Um projeto em conjunto com o grupo equatoriano Teatro Ojo de Agua dirigido por Roberto Sánchez. No início, foi concebida como um espaço que visava criar vínculos entre o Laboratório e o Grupo. Nos seus doze números, a

---

<sup>67</sup> HIVOS - Instituto Humanista de Cooperação para o Desenvolvimento. Junto a organizações sociais locais nos países em desenvolvimento, Hivos trabalha para que os cidadãos do mundo, mulheres e homens, tenham o mesmo acesso aos meios e oportunidades de desenvolvimento. Informação disponível em: <http://www.hivos.nl/esl>. Acesso em: julho, 2010.

<sup>68</sup> O Laboratório do Grupo Malayerba não está reconhecido pelo Ministério de Educação do Equador. Isto significa que o grupo não pode expedir diplomas oficiais para seus alunos. Ainda assim, o Laboratório nos seus vinte anos de existência, não deixou de ter uma grande demanda não só de pessoas equatorianas mas também estrangeiras. Atualmente, o Malayerba também organiza todo ano um encontro com duração de um mês voltado principalmente para alunos estrangeiros.

revista ampliou seu âmbito de análise e se apresenta como uma revista de teorização, crítica e difusão das práticas teatrais no Equador. Até a atualidade e por depender de auspícios, a revista conta com doze números e a publicação de um livro sobre dramaturgia equatoriana.

Assim, os atores exilados encontraram novas formas de pertencer ao grupo e resignificar o sentido do coletivo. Na estabilidade da casa que permite abrigar e ampliar as diversas pesquisas dos atores-professores, a técnica do ator do Malayerba constrói-se sobre a ponte da técnica às técnicas.

### 2.3.1 AS TÉCNICAS DOS ATORES: RESPOSTAS PARA OUTRA FORMA DE EXÍLIO

Agora é momento de apresentar os atores que formam parte do grupo na atualidade desde a perspectiva de suas técnicas e suas práticas pedagógicas. Com podemos constatar na relação dos integrantes do Grupo Malayerba em Anexo C, eles são: Gerson Guerra, Cristina Marchán, Santiago Villacís, José Rosales – o Pepe -, Daysi Sánchez, Manuela Romoleroux e Joselino Suntaxi.

Gerson Guerra faz parte do Malayerba desde 1991. É um dos atores mais antigos sem considerar os fundadores. Gerson leva adiante uma pesquisa voltada para a expressividade a partir de técnicas corporais. Esta pesquisa está em relação com o caminho de formação que ele teve dentro e fora do Grupo. Paralelamente ao Laboratório Malayerba, cursou a escola de pantomima de José Vacas e Mónica Caba.

No Grupo, Gerson começou fazendo personagens que não falavam e, gradualmente, foi se aproximando à palavra. Segundo ele, a oportunidade de construir personagens desde diversos pontos de vista e de forma progressiva construiu o caminho da sua técnica. Gerson reconhece no seu percurso técnico dois momentos, o primeiro o denomina de explosivo. Um treinamento forte, impulsivo e de muita resistência, época em que também praticou karate. O segundo momento, ele caracteriza como suave e circular. Um caminho que procura uma resistência com qualidade diferenciada, uma flexibilidade que permite alongar o tempo de permanência abrindo caminho para a interiorização. Nessa fase, Gerson explorou o ioga e a dança contemporânea. Esta mudança deveu-se à sua necessidade de não se reafirmar naquilo que conhece e procurar novos caminhos.

Depois da montagem **Pluma e a Tempestade**, Gerson quis experimentar com a direção e criou um grupo de estudo. Mas o coletivo diluiu-se e o projeto transformou-se no seu primeiro monólogo. Este projeto esteve fundamentado na pesquisa da dinâmica do dentro e do fora nos diversos âmbitos: sociais, pessoais e artísticos. Tecnicamente, Gerson desenvolveu uma partitura de ações a partir de leis físicas: as articulações como molas propulsoras e as tensões corporais como forças para o deslocamento. Mais tarde, juntaram-se ao projeto dois músicos, Mario e Francisco Porras, e o escritor Fabian Patiño, para trabalhar com a música e o texto. Depois de oito meses de ensaio, Gerson pediu para Arístides assumir a direção e a peça **O agitado passeio do Senhor Lucas** foi estreada em 1997.

Enquanto à direção, foi uma atividade que chegou aos poucos. Primeiro, com algumas peças da montagem do Laboratório. E, mais tarde, com convites de outros artistas, como no caso das montagens **Macário** (2002) e **Plush** (2007), dois monólogos do ator Carlos Gallegos, ex-aluno do Laboratório. Por outro lado, Gerson trabalha com o desenho de luzes das peças do grupo e sua montagem. Encarregado da área técnica do teatro, ele está constantemente trabalhando junto aos grupos que vão apresentar na Sala de Teatro da Casa Malayerba. Esta área também configura um dos seus interesses de estudo.

Na atualidade, Gerson desenvolve uma pesquisa baseada na técnica de Frederick Matthias Alexander (1869-1955) e no método de consciência pelo movimento desenvolvido por Moshe Feldenkrais (1904-1984). Neste sentido, trabalha com a concepção do pensamento como movimento. O pensamento afeta o movimento e também guia o corpo fisiológico desde o cérebro. Em consequência, se a partir da compreensão do funcionamento fisiológico o ator pode criar um mapa dele mesmo, a técnica amplia esse mapa ou, nas palavras do Gerson Guerra, pode lhe reinventar (GUERRA, 2009, p.3).

Como professor do Laboratório, Gerson ministra as disciplinas de treinamento psicofísico e improvisação. Ele está encarregado do primeiro nível que o Malayerba denomina nível zero. O nível zero está antes do primeiro passo, antes de improvisar ou interpretar. É um lugar de quietude, de silêncio e preparação. E, justamente, é neste espaço que o aluno começa a se questionar. Esta iniciação visa gerar uma nova atitude no aluno. Neste nível o aluno precisa compreender o viés processual com o que o Laboratório concebe a técnica do ator. Ou seja, mais do que fazer um exercício “de forma correta” deve aprender a viver o processo.

Acompanhando a linha de pesquisa do Gerson, encontramos a Cristina Marchán. Cristina, também conhecida como Cris, entrou no grupo como estagiara em 2003. Segundo

Cris, o domínio sobre o ritmo e as qualidades do movimento para a improvisação são suas ferramentas de construção de personagem. Paralelamente, desenvolve um treinamento de karate. Neste sentido, até hoje, seu trabalho de criação de personagens esteve atrelada a tipos histriônicos<sup>69</sup>.

A atriz-professora está encarregada da disciplina de improvisação no Laboratório. Seu interesse pela improvisação estruturou o projeto **Tírenle Tierra** (2005). Visando uma pesquisa sobre teatro de rua e com o desejo de experimentar a criação coletiva, parte dos atores decidiu entrar num processo que terminou contando com a participação só de atrizes. Assim, Daysi Sánchez, Manuela Romoleroux, Paulina Tapia<sup>70</sup> e Cristina trabalharam com a temática da violência sofrida por mulheres nas relações conjugais e domésticas. Uma viagem de volta para a máscara e uma teatralidade baseada na expressividade do corpo, um retorno a **A Fanesca**. Para finalizar o processo que durou quase um ano, Charo assinou a direção da montagem.

Por outro lado, Cristina acredita ter uma predisposição para observar, consequência do fato de ter morado em diversos países quando era criança desenvolvendo nela uma tendência para a quietude. Segundo a atriz, no Malayerba encontrou um lugar onde aprendeu a viver mais do que observar ou, talvez, a agir desde essa capacidade de se colocar em novas perspectivas. Ela considera o Laboratório como lugar da sua formação técnica. E, neste sentido, Santiago, professor do Laboratório, também constitui uma forte influência.

Santiago, por sua vez, encontra-se no outro lado da tríade do ator: o texto, a palavra como material do ator. Ele entrou no Malayerba em 1995 e faz parte do grupo de atores mais antigos do Malayerba, além dos fundadores. Ministra as aulas de interpretação, semiótica, análise de texto e encenação e tem uma ampla experiência de montagens no laboratório e fora do grupo. Agora, está cursando curso de Comunicação na Pontifícia Universidade Católica do Equador.

Sua formação como ator, da mesma forma que a de Cristina, está atrelada ao Laboratório Malayerba, mas na época em que existia uma atitude mais rigorosa enquanto a um treinamento coletivo. Agora, Santiago está interessado por uma pesquisa que visa explorar o mundo das emoções aliado ao reconhecimento do pensamento e a palavra como matriz da sua criatividade. Considera o trabalho de treinamento como fundamental para o ator, mas na

---

<sup>69</sup> No sentido de personagens com forte base na construção corporal, portanto, geralmente aparecem como exagerados e grotescos. Primos irmãos dos *esperpentos*.

<sup>70</sup> Na atualidade, Paulina Tapia não faz parte do Grupo.

atualidade compreende que sua natureza trabalha a partir das ideias e é esse mundo que gostaria de priorizar. Ele afirma que consegue ver as ideias e são sobre elas que quer indagar, expressar a ideia verbalmente é uma forma muito concreta de aprofundar nela.

Dentro da sua pesquisa, Santiago realizou três montagens de textos de Samuel Beckett. Pensado também como um exercício com seus companheiros de grupo, ele dirigiu **Ato sem Palavras** com Gerson, **Não Eu** com Daysi Sánchez e **A última cinta de Krapp** com José Rosales. Estas montagens, apresentadas em conjunto em 2007, fecharam o ciclo de estudo sobre a dramaturgia de Beckett iniciado em 1998 com a análise da peça **Primeiro Amor** dentro do Laboratório. Cabe destacar que o último trabalho da trilogia de Beckett levou para o palco o primeiro monólogo do ator, cenógrafo e figurinista José Rosales.

E, aqui, vou trazer a história de José Rosales. O Pepe é exilado chileno. No Chile, ele foi ajudante de professor na Universidade do Chile em Santiago. Com a chegada do Golpe de Estado em 1973, Pepe perdeu o trabalho e foi perseguido. Entrou para a clandestinidade onde realizou várias atividades. Foi encarregado da edição, impressão e repartição do jornal e era coordenador da instância logística do partido Movimento de Esquerda Revolucionaria -MIR, ou seja, levava mensagens e organizava reuniões. Também fez parte do núcleo que se especializava na fabricação de explosivos. Quando chegou ao Equador acompanhou o jovem Grupo Malayerba como figurinista e cenógrafo. Pepe faz parte do grupo desde seu início. Ele se define com trabalhador do teatro, uma pessoa que exerce esta atividade por mais de 50 anos. “Acredito que ser um trabalhador é ter um ofício, o ofício é o que aperfeiçoa, forma, é o que realmente nós mantém vivos.”<sup>71</sup> (apud HOJA DE TEATRO, 2004, p.36). Para Pepe, se o teatro é um ofício, a sua técnica é ser testemunha:

Meu ofício nesta terra, me levou a trasegar testemunhos, encontrar artesãos, mestres e costureiras, ser amigo/cliente de antiquários ou de fêrias escondidas. Caminho por bairros inteiros, daqui para lá, para com eles terminar de vestir sonhos, aparências que depois serão elemento ou signo de um ritual laico e efêmero que dura, enquanto a cortina não cair.<sup>72</sup> (MALAYERBA, 1994, p.12)

---

<sup>71</sup> Creo que ser un trabajador es tener un oficio, el oficio es el que te va perfeccionando, formando, es lo que realmente te mantiene vivo.

<sup>72</sup> Mi oficio en esta tierra, me llevó a trasegar testimonios, encontrar artesanos, maestros y costureras, ser amigo/cliente de rancias casas o de mercados de pulgas secretos. Ando barrios enteros de allá para acá, para con ellos, acabar de vestir sueños, apariencias que luego serán elementos o signo en el ritual laico y efímero que dura, mientras no caiga el telón.



Pepe começou a atuar aos 60 anos, em 1995 quando estreou na montagem de **Pluma e a Tempestade**. Ele, sempre quis ser ator, mas entrou no teatro como figurinista e cenógrafo porque era gago. Diante da variedade de ofícios e habilidades que Pepe desenvolveu durante sua vida a palavra foi um empecilho. Quando jovem Pepe quis ser sacerdote e professor. Como ator, o ofício de testemunha lhe transformou. A experiência de ser ator permitiu desfrutar de um universo que não conhecia: a palavra.

Pepe é um ser silêncio, mas com o sorriso enorme. Hipnotizada pelo seu sorriso, eu não consegui obter uma entrevista com ele. O constante “depois” de Pepe, me levou a acreditar que na minha segunda visita ao Equador conseguiria a tal ansiada entrevista. Mas em julho de 2009, quando voltei para Quito, não era momento de entrevistas, mas de homenagem. O Grupo Malayerba estava organizando a homenagem para Pepe Rosales. Dentro da Celebração dos 30 anos do Grupo Malayerba, durante o mês de agosto desse ano. O evento apresentou uma instalação plástica denominada “Rosales” que contava com desenhos, artefatos e figurinos criados pelo artista durante seus mais de 30 anos de trabalho no teatro equatoriano.

Continuando com as apresentações dos atores, vamos conhecer a outra atriz dirigida por Santiago dentro do seu projeto sobre a dramaturgia de Beckett: Daysi Sánchez. A atriz foi editora geral da revista Hoja de Teatro e agora é coordenadora administrativa da mesma. Tem um interesse no teatro de rua e nas expressões das tradições populares. Esta inquietude está atrelada ao seu início no teatro. Com 18 anos já fazia parte das oficinas para jovens que o Município de Quito ofertava com a finalidade de aproximar a nova geração às tradições da cidade. Nesta época, conheceu o Malayerba e, em 1999, passou a formar parte do grupo.

Para Daysi, sua vida está atrelada às personagens que cria. Na montagem **O Desejo mais canalha** (2002), interpreta à Criança. Esta personagem requereu de imobilidade e para poder manter esta postura foi preciso se questionar sobre o significado de presença cênica. Nessa época, Daysi mantinha um trabalho físico muito esforçado e constante, investindo numa presença cênica forte. Mas, na criação desta personagem, ela compreendeu que o corpo dilatado é principalmente um corpo aberto: construído desde as tensões mínimas necessárias e direcionado para o exterior. Esta compreensão agiu também na sua forma de perceber o próprio treinamento como lugar para encontrar o mínimo do esforço vital e necessário.

Mais tarde, Daysi entra no processo de **A moça dos livros usados** (2003), onde interpreta à personagem principal: a Moça. A personagem relata seus anos em família e como foi praticamente comprada por um militar para ser sua esposa. É a única personagem que

leva seu rosto descoberto a diferença do resto. Desta vez, o Malayerba explora o mundo da violência, a repressão, o abuso e degradação do ser humano que se esconde detrás desses rostos vendados.

Esta montagem significou para Daysi um momento de ruptura. No âmbito do treinamento do ator, ela era uma das atrizes com forte pesquisa no campo do corpo, e depois desta montagem passou a deixá-lo por completo. Mais do que explicar os desdobramentos pessoais, o que interessa aqui é que nos últimos quatro anos Daysi retoma seus estudos de Comunicação Social para o Desenvolvimento na Faculdade de Comunicação da Universidade Central do Equador que foram abandonados quando entrou no grupo em 1999. Sua concepção de treinamento para o ator ampliou-se para a busca de outros mecanismos. Esta experiência entre a arte e a vida levou Daysi a olhar para suas práticas, entender seus mecanismos de adaptação e, como atriz, procurar outras formas de seguir afinando sua técnica. Ela se reconhece agora num momento de reconstrução. Sua prática é sistematizar e organizar todos seus diários de trabalho levados desde que cursou o Laboratório Malayerba. Seus escritos e suas imagens a levam para uma compreensão maior de si mesma. Segundo Daysi Sánchez (2009, p.7), este exercício é cotidiano e sutil, pode se encontrar na prática de olhar uma fotografia antiga e perceber as diferenças, as transformações que a postura, o corpo, o olhar denunciam.

Como a percepção de Daysi, o olhar de todos os atores do Malayerba se afina e procura aquilo que não conseguiu enxergar pela primeira vez. O olhar se treina na diferença e vê no risco uma possibilidade para a compreensão maior da realidade. Agora é o momento de convidar dois atores do Malayerba: Manuela Romoleroux e Joselino Suntaxi. O viés da pesquisa sobre a técnica destes dois atores está baseado no sistema stanislavskiano. Seus interesses e intuições estão acompanhados de questionamentos sobre a relação do ator e seu do mundo emocional.

Manuela faz parte, junto a Cristina, da nova geração de atores formados na estabilidade da Casa Malayerba. Ela descobriu no teatro um lugar onde suas inseguranças podem existir. Ao mesmo tempo em que se deparou com dificuldades no trabalho corporal, por não acreditar que podia realizá-lo, descobriu sua capacidade de concentração que lhe permitiu insistir em suas fragilidades. Para Manuela, esta capacidade está aliada à sua vontade e suas emoções. Nas palavras e gestos de Manuela: “como atriz, estou descobrindo que a minha criação vem daqui, [gesto tocando seu peito e coração] mas do que de uma estrutura mental ou de

invenções [gesto tocando a cabeça].”<sup>73</sup> (ROMOLEROUX, p.4, 2009). Esta criação que nasce de um ponto específico abre as portas para a compreensão: “À personagem Penélope, eu a encontrei no espaço. Ela está no quarto da sua casa. Trancada porque tem medo de sair.”<sup>74</sup> (ROMOLEROUX, p.4, 2009). Manuel interpreta esta personagem na montagem de **Bicicleta Leroux – notas sobre a intimidade dos heróis** (2007).

Para Manuela, o mundo emocional se apresenta como o âmbito do seu maior interesse, mas também existe uma atitude para o risco necessário para abordar suas próprias dificuldades. Ou seja, o terreno da emoção não aparece como confortável, é arriscado e não existe uma forma ou método de aproximação. Manuela não faz referência a uma técnica, mas a uma atitude que está descobrindo nela. A atriz sente uma força e vontade enorme para decidir: “Sinto, claramente, meu instinto me levando, estou aberta, olho, sinto, consigo escutar os outros.”<sup>75</sup> (ROMOLEROUX, 2009, p. 4). Neste sentido, a pergunta como base para a criação do ator revela uma técnica como ferramenta para elaboração de questionamentos e uma atitude voltada para o desconhecido, à surpresa e o risco. As perguntas e os olhares dos atores em permanente estado de alerta são dirigidos para si mesmos e para a realidade, que por sua vez, se reconfigura.

Para Joselino Suintaxi, o risco o acompanhou desde que decidiu entrar no mundo do teatro. Para sua família, o teatro é algo subversivo. Ainda assim, cursou a Escola de Teatro da Universidade Central do Equador e entrou no Laboratório Malayerba, onde iniciou seu trabalho com o grupo como estagiário em 1998.

Joselino entrou à universidade para estudar jornalismo, mas logo entrou no teatro. Tentou cursar as duas faculdades simultaneamente, contudo antes do primeiro ano acabar, decidiu se dedicar exclusivamente ao teatro. Joselino relatou a forma como sua família soube que ele estudava teatro e não jornalismo:

No último ano, eu disse para minha família que ia me formar e lhes convidei para a cerimônia. No caso, tratava-se da apresentação da montagem final. Eles chegaram, assistiram a peça e quando acabou, não disseram nada. Eles

---

<sup>73</sup> Como atriz, he ido descubriendo que mi creación viene más de aquí (gesto tocando su pecho y corazón) que de una estructura mental o de invenciones (gesto tocando su cabeza).

<sup>74</sup> Al personaje Penélope, la encontré en un espacio. Ella está en el cuarto de su casa. Encerrada porque tiene miedo a salir.

<sup>75</sup> Siento, claramente, mi instinto llevándome, estoy abierta, miro, siento, consigo escuchar a los otros.

me deram os parabéns e foram embora. E, nunca mais falamos sobre o assunto.<sup>76</sup> (SUNTAXI, 2009, p.4).

Esta atitude rebelde constitui sua técnica e tem reverberado na sua postura artística e ética. Por um lado, é o único ator que criou outro grupo de teatro Huella De-Mente. Junto a Marco Vinício Romero, companheiro da faculdade; formam a base do grupo e assinam o trabalho de dramaturgia e direção.

O Grupo realizou duas montagens, uma das quais foi ganhadora, em 2006, do prêmio da Municipalidade de Quito outorgado como o melhor espetáculo estreado na cidade. Esta montagem foi **À Sombra do Pai**. É interessante reparar que o nome desta peça revela justamente o que Joselino pontua: “Quando você quer entrar no Grupo Malayerba, você tem que explicar o por quê. E, eu expliquei que queria aprender e fazer um grupo melhor do que o Malayerba porque era preciso matar nossos pais.”<sup>77</sup> (SUNTAXI, 2009, p.4).

E, foi com esta atitude de sobrevivência que os atores do Malayerba desenvolveram suas pesquisas diante do “abandono dos seus pais”, ou seja os fundadores. Assim, a técnica do ator no Malayerba amplia-se para todos os âmbitos nos quais os seus integrantes se desenvolvem. O ator encontra na técnica e seu treinamento um “processo de individuação” que visa agir no palco/vida desde si mesmo/personagem. Para Gerson Guerra a atitude processual dentro do trabalho criativo precisa procurar o desconforto do “novo”. E, esta postura é a mesma usada no âmbito pedagógico. O risco está na predisposição para viver o processo aconteça o que acontecer. (GUERRA, 2009, p.3). Santiago procura a unicidade de desempenho no palco a partir do aprofundamento que a própria palavra pode fornecer. Daysi, neste momento, está na re-construção de si mesma e revê sua vida em seus cadernos de trabalho. Manuela trilha o caminho da intuição e sente essa força acionar na suas criações enquanto Cristina compreende que observar é também agir. E, Joselino encontrou na sua rebeldia uma inspiração para suas criações. Diante do “abandono dos pais”, as mulheres do grupo decidem entrar no processo de **Tírenle Tierra**, Joselino cria seu próprio grupo enquanto Santiago e Daysi finalizam seus estudos universitários.

A compreensão da técnica de cada ator do Grupo Malayerba não pode estar desassociada da sua vida. O ator no Malayerba não tenta imitar uma realidade já existente,

---

<sup>76</sup> En el último año, yo le dije a mi familia que me iba a graduar y les invité a la ceremonia. Se trataba de la presentación del montaje final. Ellos llegaron, vieron la obra y cuando acabó, no dijeron nada. Me felicitaron y se fueron. Nunca más hablamos del tema.

<sup>77</sup> Cuando entras en el Grupo Malayerba, tienes que explicar por qué. Yo dije que quería aprender a hacer un grupo mejor que el Malayerba porque necesitábamos matar a nuestro padres.

mas criar, ensaiar a vida, preenchê-la de subjetividade e desenvolver uma sensibilidade consciente. O ator se treina na pergunta, que significa um constante questionamento sobre si mesmo e direciona seu olhar para o desconhecido, para aquilo que não sabe, aquilo que lhe surpreende. Com suas pesquisas técnicas e com suas criações procuram ensaiar a liberdade no coletivo. Os atores aproximam assim o teatro da vida, o ator do ser humano, e constroem um palco como ensaio onde a vida tenha sua justa coerência.

Nos seus inícios, o Grupo Malayerba precisou se reconhecer no país desconhecido. Na urgência por sobreviver o acordo era fazer teatro e encontrar uma linguagem comum. Nesta trajetória os fundadores encontram o *esperpento*. Este ser leva o Grupo pelos frágeis caminhos das memórias e subjetividade dos seus integrantes para procurar a sua identidade. E, o Grupo se depara com suas identidades. A(s) identidade(s) do Grupo Malayerba construída(s) das subjetividades, motivações e visões dos seus integrantes conformam as molas propulsoras para a criação e transformam as dinâmicas dos seus processos criativos. Desde **Jardim de Polvos**, o Malayerba dilata a função do ator, ao fazer dos seus sonhos matrizes para a criação cênica. Esta tendência está presente nos procedimentos de criação do Teatro de Grupo, como podemos constatar com *A Vertigem do Brasil* e o seu procedimento denominado depoimento pessoal. As criações do Teatro de Grupo encontram seu eixo nas relações, acordos e fricções dos artistas durante o processo e, conseqüentemente, usam uma escrita cênica *a posteriori*.

Esta tendência na cena latino-americana inicia-se nos anos de 1980 como “uma viagem para a subjetividade” (MUGUERCIA, 1991). E, os Malayerba acompanham esta viagem realizando uma travessia pelo país da linha imaginária. E, a partir desta experiência as criações do grupo refletiram uma imagem fiel da realidade deformada: uma tristeza no riso e uma ironia na tragédia. Assim, o Malayerba é invadido pelo *esperpento* um ser grotesco que vive à beira do abismo e que conseguiu sobreviver agarrando-se das pedras com as protuberâncias que nascem das suas extremidades. O Malayerba reflete sobre a condição do homem contemporâneo e, junto ao *esperpento*, entra nos territórios da memória e das subjetividades dos seus integrantes para buscar os mitos que lhe conformam e lhe dão sentido.

Assim nasce **Jardim de Polvos** uma montagem que configura o início de uma dramaturgia própria e consolida sua pesquisa por uma expressão teatral. E, nasce como resposta estética a um momento de crise grupal, onde o Malayerba está fragilizado diante da saída de dois dos seus integrantes. O grupo passa de ser uma entidade única, fixa e impenetrável a existir nas transformações.

Nesta Poética da Diferença, o Grupo Malayerba concebe a fragilidade humana como ponto de partida para suas criações o que significa um risco, uma inevitável exposição ao fracasso e ao desencontro. Suas criações em teatro são territórios feitos de acordo precários e tensos e os procedimentos procuram preservar as diferenças das individualidades dos artistas que entram no processo. Nesta tentativa de criar um exercício de liberdade no coletivo, o teatro se mostra como o território da utopia. O teatro do Grupo Malayerba não está direcionado para a perfeição, mas para abrir zonas do espírito, da memória e do entendimento. Sua ética procura a potencialidade na fragilidade dos seres humanos. E, justamente, no capítulo a seguir, veremos como esta concepção de teatro é construída na práxis durante o processo de criação da montagem **De uma suave cor branca**.

### 3. TERCEIRO EXERCÍCIO DO EXÍLIO: PROCESSO CRIATIVO DA MONTAGEM DE UMA SUAVE COR BRANCA DO GRUPO MALAYERBA

Uma vez um cara... Como se chamava? Morava... Bom, o assunto foi que se fez uma ferida no braço direito, gangrenou-se. Não havia médico, não havia hospital; decidiu ele aplicar-se uma autocirurgia. Pegou um machado e começou o dilema. Como amputar o braço direito com o braço direito? Conclusão: necessitamos de outro para nos mutilar, necessitamos de outro para nos ajudar, sempre necessitamos de outro.<sup>78</sup>

Personagem Oscar da peça **Nossa Senhora das Nuvens** de Arístides Vargas

---

<sup>78</sup> Una vez un tipo... ¿cómo se llamaba? Vivía.. bueno, el asunto fue que se hizo una herida en el brazo derecho, se le gangrenó. No había médico, no había hospital; decidió autointervenirse quirúrgicamente. Tomó un hacha y comenzó el dilema ¿cómo cercenarse el brazo derecho con el brazo derecho? Conclusión: necesitamos de otro para mutilarnos, necesitamos de otro para sostenernos, siempre necesitamos de otro.

O Teatro de Grupo apresenta uma infinidade de procedimentos de criação. Dentro dessa gama existe de forma implícita, uma reflexão sobre o que significa criar em coletivo. E, na atualidade encontramos variadas respostas, entre estas estão o processo colaborativo e a própria criação coletiva. O Grupo Malayerba, dentro desta última tendência, define sua criação como uma experiência ampla e democrática como veremos a seguir, nas palavras do diretor Arístides Vargas no primeiro ensaio aberto da peça **De uma suave cor branca**:

Este é um exercício de muitos anos de trabalho. Exatamente de 30, quando nós, no Malayerba, propusemos trabalhar com a criação coletiva. De alguma forma é retornar a um tipo de criação coletiva [...] É uma experiência ampla, coletiva e democrática.<sup>79</sup> (2009, p.1).

A experiência ampla denota um desejo do grupo de abranger, de conter a todos aqueles que o conformam. Por outro lado, o exercício democrático para o Malayerba significa conceber o grupo como um território para exercer a liberdade em coletivo. A tendência à expansão procura conter a todos e, simultaneamente, é uma força direcionada para os desejos e necessidades dos integrantes. Desta forma, as diferentes subjetividades estão no grupo em estado de fricção constante. E assim a criação é um processo onde o diálogo mostra-se com acordos tensos e precários, sujeitos muitas vezes, a constantes reavaliações durante o percurso. (ABREU, 2004).

Deparamos-nos com artistas dispostos a um diálogo constante e que veem na confrontação e acordo como pedras angulares do processo de criação. Os questionamentos que norteiam os processos criativos configuram pontos de encontro para estas individualidades em fricção. As perguntas abrem caminho para territórios desconhecidos, dos quais não podemos esperar soluções concretas ou determinações pré-estabelecidas, quer dizer, funcionam como pivôs de novas interseções.

Assim, para o Malayerba, o grupo é um território de fricções produzidas pelas individualidades dos integrantes, e, a criação está fundamentada nestas diferenças. Quer dizer, as diferenças são vistas como motor da criação e se não forem percebidas, serão provocadas como veremos na continuação. O processo criativo **De uma suave cor branca** do Grupo Malayerba fundamentou-se em três perguntas. O primeiro questionamento que norteou foi o

---

<sup>79</sup> Este es un ejercicio de muchos años de trabajo. Exactamente de 30 años, cuando nosotros nos planteábamos en Malayerba hacer creación colectiva. De alguna forma es retornar hacia un tipo de creación colectiva [...]Es una experiencia amplia, colectiva y democrática.



que significa ser ator-criador. Esta pergunta está atrelada a uma necessidade particular do grupo.

**De uma suave cor branca** trouxe as pesquisas individuais dos atores para a criação grupal. Como vimos, no capítulo anterior, nos últimos anos o Malayerba trabalhou com uma dinâmica de diversificação. Este direcionamento grupal para a diferença foi proposto, justamente dentro da estabilidade alcançada com a compra da casa, que por sua vez foi possível a partir do reconhecimento internacional que o grupo obteve.

Por outro lado, o processo significou um mergulho em áreas antes nunca confrontadas pelos atores. O ator deparou-se diante de dois campos de criação, além da interpretação, a dramaturgia e a direção. Em outras palavras, o grupo provocou uma mudança nas funções estáveis que os atores haviam alcançado durante os anos de trabalho. De alguma forma, os atores haviam assegurado para si mesmos uma posição confortável. Dentro desta chamada “estabilidade”, percebo nas intenções do Grupo uma forte tendência a desestruturar esta estabilidade, procurar e provocar o desequilíbrio necessário para a criação.

Neste momento, cabe refletir sobre o que significa o ator-criador. Podemos encontrar esta tendência desde as produções dos grupos na década de 1970 na América Latina. Lembremos Enrique Buenaventura quando afirma que o único que a criação coletiva reivindica é o campo de ação do ator, quem de ser uma pessoa que executa um plano prévio da direção ou do dramaturgo, passa a assinar a montagem como co-autor. (1985, p.2) Da mesma forma que o estudo de Silvia Fernandes sobre grupos cooperativados da década de 1970 no Brasil, aponta para um ator que adquire novas competências além da arte de interpretar, também escreve textos, propõe cenas, constrói cenários e figurinos etc. (2000, p.235).

Na atualidade, o ator-criador está presente, no Teatro de Grupo, interferindo de formas variadas tanto em outros âmbitos da criação, além da interpretação, quanto na produção e manutenção dos projetos artísticos do grupo. De forma geral, esta noção apresenta uma função dilatada do ofício do ator. Em consequência, o ator amplia sua percepção e se apropria da criação e produção teatral gerando a reflexão necessária para a continuidade do projeto artístico do grupo.

Os atores do Grupo Malayerba na busca desta dilatação do ofício do ator, tanto criativa como reflexiva estabeleceram duas premissas para seus procedimentos no processo **De uma suave cor branca**: ampliar o olhar do ator em direção a territórios desconhecidos e reduzir o

tempo de criação ao mínimo possível. O grupo estipulou que os atores trabalhariam nos campos da dramaturgia e direção num processo criativo com duração de três meses. Neste sentido, o grupo não procurava formar diretores ou dramaturgos durante este tempo, mas gerar por necessidade uma apropriação da cena a partir de uma narrativa individual e subjetiva.

No âmbito do Teatro de Grupo, se, como vimos, as fricções entre as diferentes individualidades dos atores são vistas como motores da criação, o ator realiza o exercício de apropriação da técnica e dos procedimentos a partir de uma participação mais ativa e desde uma postura autoral diante da cena. Neste sentido, estes processos criativos abrem espaço à diversidade de leituras, reflexões e propostas individuais e privilegiam procedimentos que potencializam a perspectiva subjetiva do ator.

No caso do processo de criação **De uma suave cor branca**, os atores precisaram se apropriar das novas técnicas e gerar respostas em um curto espaço de tempo. Esta demanda trouxe para os atores do Malayerba uma urgência de se voltar para si mesmos. Quer dizer, uma compreensão rápida por parte do ator só poderia estar ancorada em sua própria subjetividade e desde sua intuição. Estas determinações que estiveram na base do processo criativo geraram no ator uma atitude que vou denominar de síntese intuitiva.

A redução do tempo de criação trouxe a qualidade de rapidez para o processo. Esta rapidez se apresenta como o segundo questionamento: O que significa criar em três meses para o Malayerba, um grupo como estabilidade de elenco e pesquisas continuadas dos seus integrantes? Vamos considerar o fato de que os integrantes com menos de dez anos no grupo, cursaram o Laboratório na Casa Malayerba. Ou seja, quem não fazia parte do Malayerba até 2000, teve a experiência de aproximadamente três anos de formação, além do tempo necessário como estagiários para ingressar no grupo. A característica de rapidez deste processo de criação está relacionada com uma tendência que o grupo apresentava devido a trinta anos de trabalho contínuos e a maturidade alcançada. Assim, Santiago Villacís pontuou: “Somos um grupo com mais maturidade. Antigamente, o grupo, procurava uma técnica do ator. Agora, ela existe e Negro depurou o seu olhar como diretor.”<sup>80</sup> (VILLACÍS, 2009, p.2).

Nesta decisão o grupo radicalizou uma tendência que se apresentava nas montagens anteriores. Desde 2000, o Malayerba experimentou diversos tempos de criação, como em **De como morria e ressuscitava Lázaro ou o Lazarillo** e em **A razão blindada** (2005), que

---

<sup>80</sup> Antes el grupo buscaba una técnica del actor. Ahora, está ahí y el Negro afino su mano en la dirección.

duraram um mês. É importante esclarecer que estes processos contavam com a participação de dois ou no máximo três atores. As criações grupais sob direção geral e dramaturgia de Negro e direção de atores de Charo Francés levavam mais tempo de trabalho. As últimas destas, **Bicicleta Lerux – notas sobre a intimidade dos heróis** (2007) teve um processo de criação que durou seis meses. O que é particular à **De uma suave cor branca** é o fato de contar com a participação de quase todos os atores e ainda assim ter um tempo de criação limitado. Ou seja, a dinâmica da rapidez que estava sendo usada com um número menor de atores foi ampliada para este projeto que abarcava o grupo todo.

Abro um parêntese para apresentar as participações dos integrantes do Grupo Malayerba neste processo. Cristina Marchán, Daysi Sánchez, Gerson Guerra, Joselino, Manuela Romoleroux e Santiago Villacís foram os atores. Na direção estava Arístides Vargas. Charo Francés e Pepe Rosales incorporaram-se mais tarde. Pepe trabalhou como figurinista e cenógrafo e Charo como diretora de atores, atividade que desenvolveu em conjunto com Santiago. A ficha técnica completa da peça **De uma suave cor branca** consta em Anexo D.

Com esta qualidade de rapidez, os ensaios foram estipulados de segunda a sexta-feira e tinham quatro horas de duração. O processo criativo foi fundamentado em improvisações, não havia tempo de aquecimento coletivo ninguém dirigiu um exercício de preparação para improvisar, os atores improvisavam diariamente. A organização levava de dez a vinte minutos e existia uma atitude de prontidão dos atores: eram improvisadores de profissão. A rapidez reduziu distâncias entre pergunta e resposta, entre premissa e improvisação.

Nesta atitude quase de produtividade, eficácia e velocidade existia uma atmosfera distendida, calma e familiaridade. O primeiro dia cheguei à Casa Malayerba para assistir os ensaios às 9 horas como fora o combinado. Os integrantes do grupo não estavam no teatro, mas no quarto da casa que abriga uma sala-cozinha. Ficamos neste lugar durante meia hora conversando informalmente sobre o trabalho. Comentários e algumas perguntas foram feitas, mas também a conversa estava impregnada pelo cotidiano: notícias do jornal do dia, questões pessoais etc. O café e o cigarro ajudavam a criar este ambiente descontraído, quase como se fôssemos os habitantes de uma mesma casa que tínhamos acabado de acordar. A conversa se aproximou do trabalho e, de repente, estávamos todos sentados em círculo refletindo sobre o próprio processo. Com a mesma atitude descontraída fomos para a sala de ensaio e os atores organizaram a improvisação.

**De uma suave cor branca** apresentou questionamentos que se transformaram em qualidades do processo criativo. Como vimos até agora, a dinâmica criativa apresentou a

dilatação da função do ator e uma qualidade de rapidez. E, aqui aparece o terceiro questionamento: o que significa criar a partir de textos alheios à dramaturgia de Arístides Vargas. Para isto, o Malayerba optou como base para a criação a obra literária de Pablo Palácio (1906-1947), escritor equatoriano. Claramente, é o um desvio da trajetória do grupo baseada nos textos de Arístides. Até este momento, segundo o diretor e dramaturgo (VARGAS, 2009, p.2), ele havia escrito e dirigido os textos, colocando assim seus fantasmas, suas crises e sua subjetividade em funcionamento. Neste sentido, a proposta de trabalhar com uma dramaturgia alheia à sua abriu o espaço para que as outras individualidades se manifestem. Privilegiando assim uns procedimentos criativos polifônicos, ou seja, onde várias vozes não são executadas ao unísono. (FERNANDES, 2010, p.103).

Na procura de outra dramaturgia os Malayerba se encontraram com Pablo Palacio (1906-1947), escritor equatoriano, era considerado, na década de 1920, um autor subversivo diante da norma transgredida que também o colocava como um artista solitário. O nascente Partido Socialista Equatoriano tinha, dentro do seu quadro de fundadores, o escritor. E, como todo intelectual do partido, era esperado que sua produção literária estivesse atrelada à corrente do momento que procurava uma construção de uma identidade própria e nacional. Por exemplo, a chamada “geração dos 30”, com expoentes como Demetrio Aguilera Malta e Jorge Icaza, instituiu o indigenismo e o realismo social como característica de uma literatura equatoriana. Dentro desta tendência política que direcionava um fazer artístico, Palacio pareceu alheio a este compromisso. O escritor não procurava reivindicar um elemento originário dentro da cultura equatoriana como forma de luta social atrelada a um movimento político nem partidário. Palacio interessou-se por seres urbanos e abriu o espaço para o conflito do ser humano na sua tentativa de entrar na modernidade. Sua obra ficcional tem qualidade de crônica e expõe as problemáticas e conflitos existenciais dos homens e mulheres diante da nova cartografia cidadã dos centros urbanos em crescimento.

A obra literária de Palacio consiste de novelas, contos, relatos, poemas, prosas não fictícias e traduções. O Grupo Malayerba determinou como base todas as obras ficcionais do autor, que no caso, trata-se de vinte contos e duas novelas. Cabe mencionar que suas novelas não são extensas. Assim, toda sua obra ficcional apresenta também a qualidade de rapidez que caracterizou o processo de criação **De uma suave cor branca** do Grupo. E, sob a luz desta qualidade vamos nos aproximar do universo literário de Pablo Palacio.

Ítalo Calvino, nas conferências ditadas na Universidade de Harvard em 1984, identificou seis qualidades da literatura que apresentou como valores artísticos e humanos

para enfrentar as incertezas do novo milênio. Estas qualidades são a leveza, rapidez, exatidão, visibilidade, multiplicidades e consistência. Segundo o autor, a rapidez na literatura apresenta um ritmo específico de encadeamento dos acontecimentos. Este ritmo está caracterizado pela concisão, ou seja, uma concentração e economia de argumentos onde aquilo que é narrado é apenas o essencial. Assim, o desenvolvimento da narração rápida está marcado por acontecimentos puntiformes, ou seja, segmentos retilíneos. Estes segmentos na rapidez desenham a continuidade e descontinuidade do tempo em velocidades altas gerando assim maior tensão. (CALVINO 2004, p.45-67).

No caso da obra de ficção de Palacio, encontramos muitas quebras que desenham estas linhas retas. O autor usa as quebras para gerar em seus contos o ritmo marcado pela rápida sucessão de segmentos retilíneos que Calvino menciona. Quebras que, geralmente estão criadas desde a mudança da intenção na voz do narrador, ora descrevem um fato para o leitor, ora interpelam o público. E, neste desenho de acontecimentos puntiformes, Pablo Palacio opta pela ironia.

No conto **O Antropófago**, por exemplo, a voz do narrador que descreve os acontecimentos quebra seu discurso para interpelar o leitor. O conto narra a história de um homem preso por ter se alimentado de sua mulher e de seu filho. É descrito como um animal enjaulado, diante dos olhares dos curiosos que transitam pelo presídio, em quietude e olhando com seus olhos vazios. Depois desta sutil e breve introdução, o autor, ironicamente, faz um apelo ao público para ter cuidado diante dessa aparência tranquila e provoca o leitor quando comenta: “Medite na figura que você faria se o antropófago almoçasse seu nariz.” (2000, p.14). Com esta maneira irônica, Palacio cria uma imagem no mínimo grotesca, senão escatológica e provoca o leitor a sair da sua função passiva. No fim das contas, dificilmente, alguém de nós poderia ficar tranquilo diante da sua própria imagem sem nariz. De observador da monstruosidade moral do ser humano, o leitor passa a ser observado como monstruosidade estética.

Neste sentido, para Calvino, a rapidez de estilo procura exprimir o sentido da forma mais sintética. Nessa busca, elabora hipótese e não procura demonstrar, a rapidez deixa espaços vazios que se tornam força sugestiva “[...] em que tudo é deixado à imaginação”. (CALVINO, 1994, p.47). Se narrarmos o essencial, o mínimo necessário abrimos o espaço para a imaginação agir. E, é justamente a imaginação do leitor à qual Palacio apela com sua ironia.

No mesmo conto, **O Antropófago**, Palácio fere simultaneamente a moral vigente e a posição do leitor quando pergunta: “Você, não comeu carne crua alguma vez? Por que não a experimenta?” (2000, p.14). Neste exercício de imaginação, o autor expõe a dupla moral da sociedade que castiga o que deseja. Ao mesmo tempo em que, o leitor é arrebatado da comodidade da sua cadeira de leitura para se enxergar como um antropófago em potência.

Todas estas ações são feitas de forma, inevitavelmente, violenta. Sua estratégia entrecruza ironia e violência que levam, ao leitor, do escárnio à brincadeira. Uma dinâmica que parece procurar o necessário, único, imprescindível, indispensável. Esta concisão é geradora de múltiplos pontos de tensão e desenha linhas puntiformes durante a narração.

Calvino aponta que o percurso veloz também é capaz de capturar pontos longínquos de espaço e tempo. Neste sentido, nos deparamos com a característica da digressão, como a capacidade de se afastar o desviar do rumo e, ao mesmo tempo, voltar para ele em velocidades altas. Segundo Calvino, diante da digressão regressamos, pois existem situações, fórmulas e frases que nos lembram de voltar. Estas frases se repetem. Repetição pensada como a rima para o verso, com aquilo que permite traçar este percurso veloz e que, ao mesmo tempo, nos lembra de voltar do ponto mais afastado que nossa mente atingiu. (CALVINO 2004, p.45-67).

Como vimos, Palacio interpela o leitor para criar estes desvios. Outra forma de estranhamento que Palacio usa é levar a atenção do leitor aos princípios da construção do texto. Em **Vida do enforcado – novela subjetiva**, Palacio aponta: “O problema da arte é um problema de traslados. Decomposição e ordenamento de formas, de sons e de pensamentos. As coisas e as ideias vão ficando velhas. Apenas resta o poder de babujá-las. Ei! Quem diz aí que cria?”<sup>81</sup> (2000, p.152)

Em Palacio, estas quebras produzidas costumam um jogo entre a rapidez de sucessão dos fatos e as divagações do narrador, e apresenta uma dinâmica mental parecida ao prazer da intuição instantânea. Esta dinâmica caracteriza também o funcionamento de nosso pensamento. Neste sentido, o que interessa para Calvino é a relação entre a velocidade física e velocidade mental:

---

<sup>81</sup> El problema del arte es un problema de traslados. Descomposición y ordenación de formas, de sonidos y de pensamientos. Las cosas y las ideas se van volviendo viejas. Te queda sólo el poder de babosearlas. ¡Eh! ¿Quién dice ahí que crea?

A rapidez de estilo e de pensamento quer dizer antes de mais nada agilidade, mobilidade, desenvoltura; qualidades essas que se combinam com uma escrita propensa às divagações, a saltar de um assunto para outro, a perder o fio do relato para reencontrá-lo ao fim de inumeráveis circunlóquios. (CALVINO, 1994, p.59).

A agilidade de raciocínio apresenta uma propensão a devagar, mas sempre volta em velocidades altíssimas.

Palacio, por meio do mecanismo de revelar nas narrações a sua própria feitura, apresenta uma clara ruptura da causalidade. A qualidade de crônica urbana dos seus escritos revela a potencialidade cinematográfica da cidade. Neste sentido, Celina Manzoni<sup>82</sup> aponta para uma narrativa que “quebra a ordem, força o limite, instala uma zona de caos.” (2000, p.461). E, é, justamente em **Vida do enforcado – novela subjetiva**, que mecanismo de fragmentação nesta novela chega no seu ápice. A novela apresenta a subjetividade da personagem a partir do seu particular funcionamento mental, pensamentos, lembranças, imagens estruturam um ser humano enforcado. Desta forma, mais do que um resumo da novela, vou apresentar uma das leituras possíveis.

Andrés Farinanga tirou a vida do seu próprio filho diante do mundo que lhe esperava e por tanto vai ser enforcado ou já foi enforcado em julgamento público. Também é possível pensar numa tentativa de suicídio bem sucedida. Andrés no solilóquio direcionado para seu filho reflete sobre o momento de mudança no mundo que vive onde parece que ninguém sabe a onde vai chegar, onde não existe mais melancolia senão apenas a amargura de saber-se condenado ao tédio, à rotina, às formulas, dogmas e tradições. E, com estas palavras Palacio finaliza a novela **Vida do enforcado**: “Agora bem: Esta história passa de aqui para seu começo, na primeira manhã de maio; segue através destas mesmas páginas, e quando chega de novo aqui, de novo começa lá... Tal era seu iluminado alucinamento.”<sup>83</sup> (2000, p.184).

Para Palacio, a impossibilidade das suas personagens de operar na ficção é a mesma do ser humano diante do mundo. Para Palacio, a sensação de estar num mundo é a de alguém que não sabe onde vai parar e apenas existe na amargura de saber-se condenado ao tédio, à rotina, às fórmulas, dogmas e tradições. O ser humano defrontado com suas incongruências e com a falta de correspondência entre ele e o mundo está condenado a repetir e recomeçar, a um círculo vicioso que começa e acaba e começa e... como na novela.

---

<sup>82</sup> Professora na Cátedra de Literatura Latino-americana da Universidade de Buenos Aires.

<sup>83</sup> Ahora bien: Esta historia pasa de aquí a su comienzo, en la primera mañana de mayo; sigue a través de estas mismas páginas, y cuando llega de nuevo aquí, de nuevo empieza allá... Tal era su iluminado alucinamiento.

Este é o caso também da novela **Débora**. O narrador inicia apresentando à personagem do Tenente, a quem por sua incapacidade de amar e viver vai dar morte no final da novela. Ainda assim, por esta personagem ser parte do narrador, ficará viva dentro dele. O escritor finaliza o conto com estas palavras: “Neste momento inicial e final suprimo as minúcias e esfumino os contornos / de u m a s u a v e c o r b r a n c a [sic].”<sup>84</sup> (PALACIO, 2000, p. 140-141). Desta forma, o que resta é a morte ou voltar para o começo da página em branco. É, justamente esta última frase que dá o nome a montagem do Grupo Malayerba. E, ao longo deste capítulo entenderemos por que.

Na ideia da morte, Palacio desenvolve também a relação criador e criatura. Esta relação está explícita no conto **O antropófago**. Este relato finaliza com o seguinte comentário sobre Tibério, o antropófago: “Se eu acreditasse nos imbecis, teria que dizer: Tibério (pai) é como Quem come o que cria.”<sup>85</sup> (2000, p.18, grifo do autor). Como vimos, este criador que mata sua criação está presente também no narrador da novela **Débora**. Diante da incapacidade das personagens de operar na sua realidade, Palacio inventa o duplo que se mostra igualmente inútil, a única opção possível é voltar ao princípio, dar morte e criar de novo, um ciclo que nunca acaba.

Estes seres divididos configuram as personagens dos universos obsessivos de Palacio expondo, assim, as fragilidades do comportamento humano. Lembremos que os seres ficcionais do Malayerba haviam apresentado qualidades de marionetes e fantoches. Personagens desencarnados que precisavam do boneco para as se expressar. E, é justamente esta atitude de evasão individual que se aproxima da obsessão com a que Palacio retrata personagens marginais como o antropófago, o pederasta, o louco, o disforme. Estas personagens apresentam situações como a morte, a ausência da mãe, a desconexão do mundo e deslocação social. A obsessão destes seres radica no fato de expor “a consciência de ser observado e julgado ao mesmo tempo em que se pede juízo e observação.”<sup>86</sup> (RUFFINELLI, 2000, p. 445) Seres que levados ao extremo, distorcem a realidade, apresentam-se como duplos, em fim, *esperpentos*.

O sentido que qualquer pessoa tem de si mesma e dos outros ao mesmo tempo é uma faculdade de todo ser humano. E, justamente, a obsessão está em relação com este sentido. Ela se apresenta como uma imagem ou pensamento que vem à nossa mente repetidamente

---

<sup>84</sup> En este momento inicial y final suprimo las minucias y difumino los contornos de un suave color blanco

<sup>85</sup> Si yo creyese en los imbeciles, tendría que decir: Tibério (padre) es com Quien come lo que crea.

<sup>86</sup> [...] la conciencia de ser observado y juzgado al mismo tiempo que se pide juicio y observación.



sem corresponder a um fato da realidade imediata. Por não poder ser controlada por nossa vontade, ou seja, vir de forma inconsciente, as obsessões geram comportamentos excêntricos e ansiedade. E, é a este pensamento que Palacio nos aproxima nos seus contos, um trajeto mental veloz que fusiona e mistura as vozes das personagens e do narrador.

E, é na base destas reflexões que o Grupo Malayerba procura sua apropriação da obra do equatoriano: a dupla consciência de ser observado e se observar, ser julgado e se julgar. Esta duplicidade apresenta personagens que não conseguem operar diretamente numa realidade. Segundo, Arístides Vargas, diante desta impossibilidade a personagem precisa inventar outra personagem para afrontar a realidade, “mas o duplo que funciona como ele gostaria, também não dá conta, ou seja, não é perfeito.”<sup>87</sup> (2009, p.1). Esta visão de duplicidade está atrelada ao que Arístides denominou como “jogo entre simulacro e realidade”:

Nós simulamos estar num papel dentro da realidade, mas dentro de nós existem outros que funcionam de outra forma. Isto faz com que descubramos o mundo através de um paradoxo: entre quem funciona no mundo com seus papéis sociais estipulados e com sua integração a um universo moral e, o outro, que funciona fora desse universo que muitas vezes é imoral, é corrupto, mas habita na mesma personalidade.<sup>88</sup> (VARGAS, 2009, p.1).

O diretor denominou esta qualidade de duplo de *doblez*. Podemos pensar que duplo caracteriza a um ser que apresenta duas vezes a mesma quantidade de algo, mas também podemos partir da noção de duplo, enquanto portador de duas características. A duplicidade então apresenta este estado de ser duplo. No Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa, *doblez* aponta para a mesma qualidade de duplo, mas também, apresenta um sentido figurativo de insinceridade, fingimento hipocrisia. Opto por usar esta expressão porque a *doblez*, apresenta-se como aquilo que na sua própria existência designa uma ação, de fingimento, dobrado esconde outra qualidade, ou seja, simula. A *doblez*, para o diretor, jaz enraizada na sociedade de Quito: “Esta *doblez* é muito própria desta cidade. É comum ouvir

---

<sup>87</sup> Pero el doble que funciona como lo que él quisiera, también falla, es decir, no es perfecto.

<sup>88</sup> Nosotros simulamos estar en un rol en la realidad, pero dentro de nosotros hay otros que funcionan de otra manera. Esto hace que descubramos el mundo a través de una paradoja: entre el que funciona en el mundo con sus roles sociales estipulados y con su integración a un universo moral estipulado y, otro, que funciona fuera de ese universo que muchas veces es inmoral, es corrupto, pero habita en la misma personalidad.

que Quito é uma cidade franciscana, mas Quito no seu interior é bastante amoral e funciona dentro desta mesma característica de *doblez*.”<sup>89</sup> (VARGAS, 2009, p.1).

De fato, a expressão “a franciscana cidade de Quito” é muito comum para caracterizar a cidade como pacífica, sossegada. Desde criança, ouvi dizer que morávamos numa cidade tranquila e silenciosa. Suas pequenas ruas ficavam vazias às oito horas da noite. Nesse horário, o frio de Quito que toca nos ossos, trazia uma necessidade que se transformou em dever, como corresponde aos cidadãos do bem: aqueles que se considerassem respeitáveis deviam voltar para seu lar. Uma cidade recatada com seres humanos organizados em grandes famílias patriarcais que mantiveram e mantêm, até agora, o sobrenome como apresentação para conseguir um trabalho, entrar numa festa sem ser convidado e até namorar com uma bela dama da sociedade. Talvez, por essas lembranças do meu país imaginário, minha memória guarda com certa ansiedade uma frase que encontrei a primeira vez que li os contos de Palacio: “Nesta cordilheira interminável a tristeza nos segura pela garganta.”<sup>90</sup> (2000, p.163). O que acontece é que meu país da linha imaginária é um país frio e de tanta roupa que usamos terminamos esquecendo da nossa própria imagem.

No fingimento, no disfarce, na falsa aparência ou na imitação, a *doblez* gera o simulacro. E, é esta qualidade que Palacio traça nas suas personagens e mostra uma imagem fiel da realidade deformada. Palacio, um escritor de *esperpentos*, constrói nos seus contos um trajeto feito de digressões. Digressões que revelam as obsessões das personagens, incluindo as do narrador, e interpelam ao leitor. Neste percurso de pensamento veloz Palacio constrói a *doblez*.

Como vimos a proposta de Calvino sobre a qualidade de rapidez na literatura, revela em Palacio, uma escrita que desenha velozmente acontecimentos puntiformes. Palacio constrói está dinâmica privilegiando as digressões. Assim, acompanhamos a voz do narrador em um relato que apresenta a sua própria dinâmica de pensamento. Palacio aproveita para ironizar sobre as fragilidades do comportamento humano e em forma de brincadeira revela os princípios de construção do próprio texto. E, é justamente, nesta atmosfera de jogo que Palacio interpela ao leitor. O escritor, na sua rapidez, deixa espaços vazios e zonas ambíguas que provocam a imaginação do leitor. E, entre risos e escárnios aproveita para tira o leitor da comodidade da sua poltrona.

---

<sup>89</sup> Esta *doblez* es muy propia de esta ciudad. Se dice que Quito es una ciudad franciscana pero Quito al interno es bastante licenciosa y amoral y funciona dentro de esa misma característica de *doblez*.

<sup>90</sup> En esta cordillera interminable la tristeza le coge a uno por la garganta.

Durante o percurso deste trabalho entenderemos como sua escrita fragmentada que desenha uma cartografia urbana e apresenta seres impossibilitados de operar na sua realidade construiu o palco do Malayerba. Personagens duplas e divididas que invadiram a cena, mas, sobretudo, se inseriram no ator e colocaram em evidência sua própria dualidade em cena.

Os questionamentos que direcionaram este processo de criação podem ser sintetizados da seguinte forma: como dilatar a função do ator do Malayerba durante o processo de criação de três meses e baseado em textos alheios à dramaturgia de Arístides Vargas. Por enquanto podemos dizer que devido a rapidez do processo comparando com criações grupais anteriores e o desejo dos atores de criar desde âmbitos desconhecidos e baseados numa dramaturgia nova, o ator-criador encontrou a resposta no treinamento da sua síntese intuitiva.

A seguir convido ao leitor a entrar no processo criativo **De uma suave cor branca** é acompanhar o Malayerba por essa busca de fazer do grupo e suas criações um lugar para exercer a liberdade no coletivo. E, veremos como o grupo transforma-se em um território elástico, que constrói o eixo da criação no acordo tenso e precário dessas individualidades.

### 3.1 O ATOR-CRIADOR E SUA FUNÇÃO DILATADA

Os atores do Grupo Malayerba, diante da velocidade que impregnou a criação e a novidade das técnicas que os âmbitos desconhecidos apresentaram, precisaram exercitar a intuição como uma forma de apreensão imediata da realidade. Uma compreensão de forma direta necessária para a composição de diversos elementos num todo coerente. Em outras palavras, criaram a partir de um exercício de síntese intuitiva. Os atores-criadores dilataram o campo do seu ofício e procuraram uma atitude crítica e autoral diante da construção da cena. Assim, no processo de criação **De uma suave cor branca**, os atores se depararam com duas outras áreas: a dramaturgia e a direção. Por outro lado, devido à determinação de três meses de trabalho, o processo de criação teve uma qualidade de rapidez.

O exercício de análise foi o ponto de partida do processo criativo **De uma suave cor branca**. Dentro das operações lógicas, sabemos que para chegar à síntese, precisamos de análise. Este foi o exercício que os atores do Malayerba realizaram como primeira aproximação ao universo literário de Pablo Palacio. Uma maneira como veremos a continuação, de se aproximar do mecanismo de construção literária.

Cada ator escolheu um conto de Palacio para sua análise. Desde uma perspectiva estruturalista, as histórias foram divididas em acontecimentos. Os contos foram analisados a partir do assunto que tratavam o que foi denominado de fábula argumental. Este argumento era extraído da análise prévia dos acontecimentos que contavam essa história. Cada acontecimento significava um sucesso necessário para o desenvolvimento da história. A maneira como estes acontecimentos estavam organizados dentro da história foi designado como trama. Ou seja, a análise visava compreender o que estava sendo narrado, a fábula, e o como aquilo estava estruturado, a trama. O trabalho visou dar ao ator uma ferramenta para entender a potencialidade do conto enquanto acontecimento, ou seja, enquanto as ações que desenvolviam a narração.

Este exercício não tratava de levar adiante uma reflexão aprofundada da análise literária, apenas procurava aproximar os atores, como criadores de ações, aos contos do escritor Palacio. Vamos exemplificar esta análise dos contos com o exercício realizado por Manuela. A atriz trabalhou com a novela Débora. Para isto, vou trazer o resumo respectivo.

O narrador começa criando a personagem do Tenente, mas este nascimento não é simples. O Tenente surge do desejo do narrador de expulsá-lo de si: “T E N E N T E / você foi meu hóspede durante anos. Hoje lhe expulso de mim para que seja a mofa dos uns e a saudade dos outros [sic].”<sup>91</sup> (PALACIO, 2000, p. 115). Ao mesmo tempo, o narrador-criador faz explícita sua dúvida sobre como abandonar o Tenente: “E, como lhe deixo, Tenente? Depois de arrancado de mim volitivamente, tenho presa pela perda. Diante da ameaça definitiva e indispensável, surge a espera da ameaça, e é tão forte como a espera da noiva.”<sup>92</sup>(PALACIO, 2000, p.116). E, justamente, na tentativa de expulsar o Tenente de si mesmo, o narrador propõe escrever uma novela.

Neste sentido, encontramos dois níveis de discurso, o primeiro do narrador que, entre suas digressões sobre como escrever a novela, conta a história do Tenente e, o segundo, o Tenente, quem também fala em primeira pessoa enquanto passeia pela cidade de Quito procurando pela paixão ideal. Estas duas narrações também estão ligadas ao nível formal. O narrador dispõe o discurso em forma de capítulos com títulos que ajudam a seu projeto inicial de escrever uma novela e representam os lugares por onde transita o Tenente. E, estes lugares ativam a memória do Tenente, quem narra sua vida a partir de lembranças, revela seus sonhos

---

<sup>91</sup> T E N I E N T E

Tú fuiste mi huésped durante años. Hoy te expulso de mí para que seas la mofa de unos y la nostalgia de otros.

<sup>92</sup> Y ¿cómo te dejo Teniente? Después de arrancado de mí volitivamente, tengo prisa por la pérdida. Delante de la amenaza definitiva e indispensable, surge la espera de la amenaza, y es tan fuerte como la espera de la novia.

e paixões. Assim, acompanhamos o percurso do Tenente pela cidade que constrói um mapa de ruas, uma cartografia cidadã. E, a esta travessia também se junta à voz do narrador que aproveita para ironizar sobre a fracassada vida do Tenente.

Reconhecemos o Tenente como uma pessoa fraca e insegura, sobretudo, para se relacionar com as mulheres. Como no caso de uma jovem com quem o Tenente nem falou e ainda que a encontrara muitas vezes na rua nunca se aproximou porque, segundo o narrador, “não sabia fazer aproveitável uma circunstância cheia de facilidades.”<sup>93</sup> (PALACIO, 2000, p.120).

Assim, com o próprio tédio e fracasso que caracteriza nossa personagem, ele chega em casa. E somos apresentados a Débora, a mulher ideal: uma bailarina de olhos azuis que está num pôster pendurando na parede do quarto do tenente. O narrador encerra o relato tirando a vida da sua personagem. Ainda assim, ele precisa guardar esse ridículo eu dentro dele, ou seja, ao Tenente para não corromper a lembrança de Débora.

Em Palacio, o assunto ou a fábula dos contos não se apresenta de forma explícita devido a esta lógica fragmentada. Desta forma, uma maneira de chegar à fábula é estruturar os acontecimentos progressivamente, e esta pode ser entendida como uma das leituras possíveis. Vamos ver a seguir, a fábula que Manuela apresentou.

O Tenente está decidido a matar a personagem manequim de autoridade que o habita, manipula e a quem aborrece. Enquanto atravessa a cidade para chegar à sua casa, ruas, zonas e lugares ativam lembranças importantes que marcam seu enfrentamento com seus medos, obsessões e repressões e com o anelo de encontrar um sentimento verdadeiro dentro de si através do amor. Mas ao chegar à sua casa reconhece que seu único desejo de amar e se sentir amado é impossível de ter porque sua mulher ideal é a imagem de um pôster de Débora, uma bailarina loira e inalcançável e decide matar o duplo que o habita e inevitavelmente morre.

Na fábula de Manuela o Tenente culpa seu duplo pelos medos e fracasso da sua vida. A ironia de Palacio sobre os temas e formas de criar uma novela, ausenta-se junto à figura do narrador. O que persiste é a temática de uma sociedade levada por valores homogenizantes e pautada pela moda e o culto à imagem. E, sob esta perspectiva, o Tenente considera sua vida como uma continuidade de fracassos onde o que resta é seu desejo por Débora.

Manuela apresentou a seguinte divisão de acontecimentos:

---

<sup>93</sup> No sabía hacer aprovechable una circunstancia llena de facilidades.

- 1) Tenente decide matar a sua personagem
- 2) Lembrança da infância quando foi castigado pelo professor
- 3) Lembrança da sua tia que simboliza o abandono da ternura
- 4) Lembrança da sua covardia quando fugiu da possibilidade de um amor verdadeiro com a empregada dos correios
- 5) Imagina o encontro com sua mulher ideal: mulher dominical, amorosa, sempre linda e feliz e que prescinde de qualquer compromisso ou complicação amorosa
- 6) Encontra uma moeda, reconhece que não tem dinheiro e sonha em ganhar na loteria e sua vida de multimilionário.
- 7) Encontra seu amigo o Tenente B quem narra sua relação com uma mulher casada. Ele sente inveja e imagina ser ele o amante dessa mulher.
- 8) Os dois tenentes vão comer numa restaurante do bairro insigne da cidade e aborrecidos lembram da época militar.
- 9) Volta sozinho às ruas e sente-se mais sozinho. Chega ao bairro pobre, sujo e perigoso onde está o quarto onde mora.
- 10) No quarto, diante do vazio e a cama desfeita, imagina ter uma mulher que lhe espera e lembra da tentativa de seduzir a moça boba que mora na frente. Descreve suas visitas e seu fracasso.
- 11) Olha para a imagem de Débora no cartaz. Bailarina loira que era seu ideal de mulher, mas que é inalcançável e decide se matar.
- 12) O Tenente morre.

Os trabalhos de improvisação começaram a partir deste exercício de análise dos contos e novelas. Como consta em Apêndice D, o processo foi dividido em cinco fases de improvisação e cada uma delas constituiu uma forma diferenciada de levar o universo literário do autor para o palco. As duas primeiras foram fundamentadas na experiência subjetiva dos atores diante do exercício de leitura e análise das obras de Palacio. A primeira foi denominada improvisação livre e a segunda, monólogo.

Nesta primeira fase, para chegar às improvisações livres foram estabelecidos os seguintes parâmetros. Da análise feita anteriormente, os atores escolheram três ou quatro acontecimentos para elaborar suas improvisações. Cada acontecimento era considerado uma

cena que não podia conter mais de três ações, uma ação era pensada como uma unidade mínima de conflito, ou seja, uma ação voluntária e consciente dirigida a um fim determinado que encontra uma força oposta.

Partia-se do pressuposto que cada um dos atores, cada um desses olhares levantaria uma das possíveis leituras. Os atores apresentaram uma estrutura de acontecimentos a partir da compreensão individual. A escolha de um determinado número de ações e sua consequente reorganização provocaram novos discursos. E, justamente, foi a ordem dos acontecimentos, ou seja, a trama que procurou ser alterada, invertida, re-escrita pelos atores. Inclusive, diante dos acontecimentos, novas ações foram criadas. Nas palavras do diretor Arístides: “Levamos em consideração a noção de reinvenção: cada vez que contamos, re-inventamos.”<sup>94</sup> (DE UMA SUAVE COR BRANCA<sup>95</sup>, 2009). Estas histórias, a partir das escolhas pessoais, abriram um território para o depoimento pessoal de cada ator, fazendo da narração um discurso autoral.

Para continuar com o exemplo de Manuela, vou apresentar os acontecimentos que estruturaram sua proposta da improvisação livre anexada em DVD A que ela denominou: **Não me sigas, Tenente**.

1) O despertar do Tenente e seu duplo.

- o Tenente não encontra sentido em acordar porque sente que essa vida de militar não o faz feliz e culpa o fato de não ter escolhido outra vida à covardia do duplo
- o Tenente pede a seu duplo para parar de imitar e exige que ele vá embora, mas o duplo fica imitando as ações do Tenente.
- o Tenente veste seu duplo enquanto reclama a seu duplo sua falta de segurança e medo diante da vida

2) Encontro do duplo do Tenente com a trabalhadora dos correios.

- o Tenente manda o duplo a se encontrar com a trabalhadora dos correios
- o duplo mostra-se inseguro e não abre a boca e apenas age com posições erguidas de militar diante da jovem quem tenta conversar
- o Tenente culpa a falta de um amor à incapacidade do duplo de falar com a moça

3) Encontro do duplo do Tenente com a boba do bairro.

---

<sup>94</sup> Levamos en consideración la noción de reinvencción: cada vez que contamos, inventamos.

<sup>95</sup> A caixa alta usada no nome da peça De uma Suave Cor Branca faz referência ao material coletado em vídeo durante o processo de criação.

- o tenente manda o duplo a se aproximar da boba do bairro
- com carícias o duplo conquista a boba
- a moça pergunta se quer casar, mas o duplo não responde e continua sua sedução
- a moça o rejeita

#### 4) Morte do duplo e do Tenente

- o Tenente fica desesperado enquanto reclama a seu duplo sua incapacidade com as mulheres
- o Tenente estrangula seu duplo
- o Tenente repara da sua solidão e se enforca diante da imagem de Débora.

Encontramos na proposta de Manuela a transformação dos acontecimentos em ações concretizadas fisicamente. Por exemplo, quando o Tenente lembra, imagina ou deseja uma mulher, a atriz propõe que o Tenente a conquiste com carícias. Manuela também trabalha com esta qualidade na ação fundamental da improvisação que também está presente no seu nome: **Não me sigas, Tenente**. O exercício está baseado no fato do duplo imitar o Tenente. O mal-estar desta personagem está fisicamente presente no duplo que ao imitá-lo o atormenta. E, conseqüentemente, o tenente mata seu duplo e, por sua vez, morre.

Na proposta de Manuela, a ironia do narrador presente em Palacio, passa para a voz do próprio Tenente que durante a improvisação leva adiante um solilóquio. Entre reclamos e mandatos, envia a seu duplo a conquistar as duas moças. A inutilidade do duplo mostra-se na sua incapacidade de falar. Suas respostas de militar revelam que apenas sabe reagir com a imitação e automaticamente.

Durante esta fase, os atores construíram uma nova lógica de ações para o desenvolvimento dos conflitos, recriaram e inventaram novas narrativas. Este foi o primeiro exercício de tradução em ações cênicas das situações que os contos de Palacio apresentavam. Quer dizer, os atores refletiram sobre aquilo que a personagem realiza enquanto modificador do seu comportamento por ser uma força direcionada para fora que encontra forças opostas, gerando conflitos.

Os atores também revelaram os elementos cênicos com os quais eles tinham mais familiaridade. Como vimos Manuela apresentou uma cena baseada na trajetória da



personagem e seu conflito, área de pesquisa atual. Da mesma forma, Joselino na sua improvisação anexada em DVD A trabalhou com um elemento regulador do espaço que condicionou o comportamento das personagens. Usou um acontecimento da novela **Vida do Enforcado – novela subjetiva** que mostra a relação do protagonista com seu vizinho e dividiu o espaço em duas áreas delimitadas por molduras de madeira onde as personagens apenas podiam se movimentar de joelhos. Santiago trabalhou na sua improvisação anexada em DVD A com a mesma novela que Joselino, mas dentro uma proposta que reflete sua experiência na direção. Ele construiu a cena com o desenho plástico dos corpos no espaço e a música.

Por outro lado, esta etapa representou o primeiro esboço do ator diante do universo de Palacio. Os atores apresentaram improvisações longas com multiplicidade de temáticas e conflitos. Nas seis improvisações existiu uma disposição a trabalhar em grupo, quer dizer, a maioria das improvisações foram propostas para mais de dois atores. A obra literária havia sido analisada desde o ponto de vista dos acontecimentos das histórias.

Estas características nos levam as motivações do grupo para o procedimento da seguinte fase de improvisações: o monólogo. O que poderia acontecer se dessas análises extraíssemos a personagem e a colocássemos numa outra situação imaginária. O que significava para os atores escolher uma personagem para construir outro discurso ou potencializar um conflito específico. Isto, justamente, nos leva à segunda proposta de improvisações: a fase do monólogo.

Os monólogos enfatizaram ainda mais as ações como elemento para narrar as trajetórias das personagens e aprofundar nos conflitos que teciam as histórias. Colocaram os atores diante dos universos obsessivos de Palacio. Personagens marginais como o antropófago, o pederasta, o louco, o disforme, que expõem as fragilidades do comportamento humano. Palacio leva estes seres ao extremo os apresenta como duplos. E, tecnicamente, os acontecimentos analisados na fase anterior serviram como matrizes de conflito das personagens para o desenvolvimento de uma série de ações que determinaram uma estrutura para improvisar.

Voltamos para a noção de ação como aquilo que a personagem realiza com uma intenção, quer dizer, que visa uma finalidade e, no encontro de forças opostas, gera tensões. Para trabalhar com os universos obsessivos destas personagens, os atores trabalharam com duas linhas de tensão paralelas. As personagens foram construídas com dois objetivos simultâneos. O primeiro consistia num desejo criado desde sua trajetória, desde sua história

que podemos considerar como objetivo pessoal. E, o segundo, era de índole circunstancial, ou seja, o colocava numa situação específica, num contexto originado a partir da relação com outra personagem fisicamente ausente ou com o público.

Para exemplificar estas duas linhas de tensões, vou trazer a improvisação de Cristina. A atriz trabalhou com a personagem Dupla e única mulher. A Dupla é uma mulher que são dois e sofre de um processo de auto-corrosão. Uma delas está doente e, inevitavelmente, vai matar a outra. Ela se transforma na sua própria doença. Vamos considerar este o conflito pessoal. Paralelamente, o público se transformou em um grupo de médicos com interesse científico diante do fenômeno. Ou seja, público-médico criaram uma circunstância para a personagem. Ao mesmo tempo, que ela(s) está(o) morrendo e uma culpa a outra, quer dizer, a si mesma, ela(s) está(o)diante do olhar frio e calculador dos científicos que esperam sua morte para começar a estudá-la(s).

Outra forma de tensão circunstancial pode ser criada a partir da necessidade da personagem de se comunicar com outra que não pode ser percebida pelo público por algum motivo. A maneira de exemplo trago a improvisação de Gerson. O ator trabalhou com o conto **O órfão**.

No conto original, um órfão ignora que foi abandonado por sua mãe e ainda espera por ela. Até que decide sair na sua busca e a encontra no cemitério. Na proposta de Gerson, o órfão reencontra sua mãe no funeral dela. O conflito do órfão está no fato de ter sido abandonado e reclama a sua mãe como se ela estivesse viva. O corpo da mãe está presente, mas não fala, pois está morta. E, a platéia são os convidados do funeral. Na situação proposta, o órfão chega atrasado. Paralelamente, ao conflito pessoal com sua mãe, ele está preocupado diante da plateia-convidados por ter chegado atrasado e, constantemente, pede desculpas ao público.

Por um lado, a construção da tensão pode ser trabalhada a partir da forma como esta relação se revela durante a improvisação. Ou seja, ao invés de estabelecer essa relação explicitamente desde o início, a personagem cria tensões a partir de uma trajetória menos direta e essa relação é revelada no transcurso da improvisação. Estas tensões provocam a participação do espectador, no sentido que, diante do enigma, o espectador apela para sua imaginação criando pontos longínquos, desvios na sua dinâmica mental. Construindo assim, uma dinâmica de rapidez que Calvino analisa e, como vimos, Palacio usa nos seus contos. Por exemplo, no caso de Cristina, sabemos que a Dupla está morrendo, mas ela revela pouco a pouco que está diante dos médicos. Até então, como espectadores, tentamos entender o que

está acontecendo, criando as respostas mais variadas. No caso de Gerson, o órfão entra atrasado e o pedido de desculpas aparece imediatamente. O público sabe que é o convidado a algo e, paulatinamente, repara que trata-se do velório da mãe do órfão.

Assim, este trabalho com o monólogo delineou elementos que enriqueceram a ação cênica. O trabalho dos atores do Malayerba, através da resignificação do público, levou à palavra dita a agir dentro desse espaço, transformá-lo e constituir uma ação. Peter Brook argumenta que a palavra dita no palco existe só em relação com as tensões que cria com o próprio espaço. (1994, p.45). Neste sentido, a relação entre a personagem e o público ou a personagem ausente vai estar pautado por um tipo de desejo ou necessidade, uma ação específica para a personagem. Este exercício não contempla a participação ativa ou uma resposta concreta da platéia, trata-se mais de um apelo ao público de quem precisa comunicar alguma coisa. Portanto, esta comunicação deve exprimir uma ação específica a partir da palavra como recriminar, pedir, confessar etc.

A escolha da personagem trouxe consigo uma posição muito mais autoral por parte dos atores. Alguns dirigiram seus próprios monólogos, outros propuseram o monólogo para os companheiros fazendo explícita a relação de cada um deles com os diferentes personagens de Palacio e as diversas afinidades que subjetivamente estavam sendo construídas.

Para exemplificar este percurso de subjetivização, vou relatar a improvisação proposta por Cristina mencionada anteriormente. O conto de Palacio é narrado desde a voz da personagem. A dupla e única mulher se apresenta da seguinte forma:

Minhas costas, meu atrais, é, se ninguém se opor, meu peito dela. Meu ventre está contraposto ao meu ventre dela. Tenho duas cabeças, quatro braços, quatro seios, quatro pernas, e me disseram que minhas colunas vertebrais, duas até a altura das omoplatas, juntam-se ali para seguir – robustecida- até a região coccígea.<sup>96</sup> (PALACIO, 2000, p.33).

A Dupla prossegue com sua história e somos informados que pertence a uma família rica e nobre. Também conhecemos as suposições da dupla a respeito da causa da sua anormalidade. Segundo narra, sua mãe ficou grávida enquanto seu pai estava de viagem. Um médico amigo da família teve estreitas relações com sua mãe. E, diante da solidão que a

---

<sup>96</sup> Mi espalda, mi atrás, es, si nadie se opone, mi pecho de ella. Mi vientre está contrapuesto a mi vientre de ella. Tengo dos cabezas, cuatro brazos cuatro senos, cuatro piernas y me han dicho que mis columnas vertebrales dos hasta la altura de los omóplatos, se unen allí para seguir –robustecida- hasta la región coxígea.

mulher sentia, ele a distraiu com contos esquisitos que parecem que impressionaram a sua maternidade.

Durante a narração somos guiados pelo pensamento de um ser duplo que defende sua unidade, seu centro. O único momento que a dupla sentiu duas vontades exercendo força contrária, foi quando começou a caminhar, no entanto uma vez que ela-primeira venceu a ela-segunda, a supremacia de uma sobre outra ficou estabelecida. Sobre o sucesso, a dupla esclarece: “[...] me autoriza a falar de *mim* como de *nós*, porque foi o momento isolado em que *cada uma*, quando, estive apta para andar, quis ir pro seu lado.”<sup>97</sup> (PALACIO, 2000, p.34, grifo do autor). Em explícita defesa, a dupla discorre também sobre as vantagens e as desvantagens de ser dupla, como olhar uma paisagem em 360 graus e ter pensamentos simultâneos que complementam as lembranças. Descreve sua sensação de superioridade, ao mesmo tempo em que duvida, quando aponta que:

Por me sentir *outra*; por ver coisas que os homens sem dúvida não podem ver, por sofrer a influência e o funcionamento de um mecanismo complicado que não é possível que alguém conheça fora de mim, acredito que tudo isto é admirável e que sou para os homens medíocres como um pequeno deus. Mas certas exigências da vida em comum [...] e certas paixões muito humanas que a natureza, por me organizar assim, precisou logicamente suprimir ou modificar, provocam que mais continuamente pense o contrário.<sup>98</sup> (PALACIO, 2000, p.41).

Aos 21 anos, decidiu morar sozinha explica as características particulares da sua casa e seus móveis. Sua dificuldade em socializar e seu primeiro amor, que não passou de uma mera ilusão. Finalmente, ela relata que algo apareceu no lábio dela-segunda, esse algo cresceu e sangrou. Diante da morte iminente conclui que: “Desde que nasci tive algo especial; levo no meu sangue germens nocivos... Seguramente devo ter uma alma só... Mas si depois de morta, minha alma vai ser como meu corpo...? Como gostaria de não morrer!”<sup>99</sup>(PALACIO, 2000, p.42).

---

<sup>97</sup> [...] me autoriza para hablar de *mí* como de *nosotras*, porque fue el momento aislado en que *cada una*, cuando estubo apta para andar, quiso, tomar por su lado.

<sup>98</sup> Al sentirme otra; al ver cosas que los hombre sin duda no pueden ver; al sufrir la influencia y el funcionamiento de un mecanismo complicado que no es posible que alguien conozca fuera de mí, creo que todo esto es admirable y que soy para los mediocre como un pequeño dios. Pero ciertas exigencias de la vida en común [...] y ciertas pasiones muy humanas que la naturaleza, al organizarme así, debió lógicamente suprimir o modificar, han hecho que más continuamente piense en lo contrario.

<sup>99</sup> Desde que nací he tenido algo especial; he llevado en mi sangre gérmenes nocivos... seguramente debo tener una sola alma... ¿Pero si después de muerta, mi alma va a ser así como mi cuerpo...? ¡Como quisiera no morir!

Cristina na sua improvisação anexada em DVD A apresentou a dupla e única mulher com duas atrizes: Daysi e Manuela. A(s) Dupla(s) esperava(m) sua morte por auto-corrosão diante de um conselho de médicos e científicos que após seu falecimento realizariam a conseqüente análise e estudo do fenômeno. A atriz dispôs no cenário um estrado onde colocou as atrizes sentadas, imóveis em cadeiras dando as costas uma para outra. As cadeiras e parte dos corpos das atrizes estavam cobertas por um tecido vermelho tentando produzir a sensação de um corpo só. Cristina desenvolveu a seguinte trajetória de ações:

- 1) Uma das duplas discorre sobre seu(s) corpo(s) e a doença que têm. Enquanto lembra sobre momentos felizes da sua(s) infância(s). A outra dupla fica imóvel.
- 2) A dupla quer deter a morte da outra com as suas histórias. A doença começa a agir fisicamente e altera o ritmo da narração.
- 3) A dupla interpela aos médicos –o público- e questiona sua própria anormalidade diante das esquisitices que todas as pessoas, sobretudo eles, realizam quando estão sozinhos.
- 4) A dupla que permaneceu imóvel e calada morre e a outra começa a descrição da morte como um estado onde paulatinamente as sensações deixam de existir e convida os médicos para entrar.

Cristina construiu uma improvisação com uma clara intenção crítica e sintetizou a crueldade e morbosidade das relações que estabelecemos enquanto sociedade, com a denominada anormalidade. Por um lado, radicalizou na figura do médico-público a responsabilidade da anormalidade da Dupla. Lembremos que a única vez que a figura do médico aparece no conto é como responsável da condição da dupla pelo fato de ser seu verdadeiro pai. Se, no conto, o médico é causa da anormalidade da Dupla, na improvisação, o público-médico é responsável da sua condição na medida em que determina e julga o que é “normal e o que é “anormal”. Por outro lado, no conto a Dupla realiza uma confissão e defesa da sua condição e o leitor é interpelado como juiz. Na improvisação, o público-médico é questionado na sua atitude determinista e julgadora e repara que apenas resta esperar sentado a morte da Dupla, a mesma situação do leitor de Palacio.

Na sua improvisação Cristina insistiu que as atrizes radicalizassem o jogo gramatical que Palacio propõe no conto. Cristina Marchán (2009, P.3) mencionou que desejava apresentar a morte sob a perspectiva do momento em que uma parte de nós morre e continuamos vivos. Neste sentido, a brincadeira gramatical que Palacio propõe era

fundamental para a atriz devido a que nestes momentos de pequenas mortes, existe uma dificuldade de exprimir em palavras o próprio estado.

A atriz, quando propôs a improvisação, insistiu na sua postura de observadora. Cristina (MARCHÁN, 2009, p.3) comentou que ela queria fazer a improvisação, mas não se arriscou e no dia decidiu propor para suas duas companheiras, Manuela e Daysi. Talvez vivenciar o fato de morrer um pouco, mas não o suficiente significasse um perigo. E, nesse momento a atriz não desejou se arriscar. Contudo, o próprio processo de criação entregou de volta a personagem para Cristina. Daysi e ela fizeram na montagem **De uma suave cor branca** a personagem Dupla e única mulher.

As duas fases de monólogo e improvisação livre surgiram da experiência particular de cada ator em relação com o universo fictício de Palacio. Situações e personagens foram escolhidos e acontecimentos foram re-inventados ou potencializados revelando uma cena autoral e uma postura crítica dos atores. E, foi com esta dinâmica subjetiva que os atores selecionaram o material literário de Pablo Palacio que serviria de base para as seguintes improvisações. Neste sentido, **Vida do enforcado – novela subjetiva, O antropófago, O homem morto a pontapé, A dupla e única mulher, O órfão, Débora e Luz lateral** são as narrações de Pablo Palacio escolhidas como base para **De uma suave cor branca**.

### 3.1.1 O ESPAÇO VAZIO, A TÉCNICA DO ATOR E A PALAVRA

Pensar no ato teatral a partir dos elementos que arquitetam as diversas dramaturgias do discurso cênico, nos aproximam da noção de texto no âmbito semiótico. Para Marco De Marinis:

Em seu uso semiótico o termo ‘texto’ não designa somente as sucessões coerentes e completas de enunciados, escritos ou orais, da língua, mas também, igualmente, toda unidade do discurso - seja essa de tipo verbal, não verbal ou misto - que resulta da coexistência de mais códigos e que possua requisitos constitutivos de completude e coerência.” (apud BONFITTO, 2002, p.83).

Podemos pensar no espetáculo como um texto construído por um conjunto de unidades que remetem a diversos códigos. Neste sentido, os Malayerba criaram três discursos cênicos privilegiando um código do texto espetacular por vez: o espaço, a técnica do ator e a palavra.

Esta etapa, a partir do elemento ou código ao qual se dava ênfase para criar o discurso, foi dividida em três fases denominadas de dramaturgias: dramaturgia do diretor, dramaturgia do ator e dramaturgia do autor.

Cabe pontuar que a partir deste momento as seguintes fases não consideraram como base o material original, ou seja, os contos, senão as improvisações e análises realizadas nas duas primeiras partes deste processo. Para levar adiante este exercício, os Malayerba tinham um elemento a seu favor. Desde o início decidiram filmar todo o processo de criação.

Este procedimento já foi usado no processo de criação de **Bicicleta Lerux**. Segundo Cristina Marchán (2009, p.3), em **Bicicleta** as improvisações foram muito livres e quase nenhum ator usou texto. Existia uma tendência geral para a criação de imagens; e, as filmagens mostraram concretamente elementos recursivos imagéticos que, posteriormente, criaram e costuraram as cenas. Estas filmagens enriqueceram o exercício de documentação e sistematização usadas como ferramenta de reflexão que o grupo desenvolve. Mas, neste caso, os participantes do processo eram os encarregados das gravações, o que gerou uma certa irregularidade na manutenção desta atividade.

Três meses antes de iniciar o processo **De uma suave cor branca**, quando eu entrei em contato com o grupo fiz explícita minha necessidade de filmar. Nessa época, eles responderam afirmativamente e explicitaram sua necessidade de começar a documentar seus processos de criação. O fato de ter uma pessoa encarregada de gravar facilitava a documentação e sistematização integral do processo. Por outro lado, a participação de pessoas externas durante os trabalhos de criação do Malayerba, não só foi um fato insólito, mas contou com a presença de duas pessoas: Martín Vaamonde, diretor e ator argentino radicado na Espanha, e eu mesma. Nosso trabalho permitiu a gravação na íntegra do processo, tanto das conversações como das improvisações. E, por outro lado, possibilitou que as gravações ficassem imediatamente disponíveis em mídia de DVD para seu uso. Estas atividades geraram em nós a sensação concreta de estar participando do processo. Assim uma atividade que aparecia com o objetivo de documentar e pesquisar serviu de base para as novas propostas de improvisação.

Lembremos que a partir desta etapa as fases foram estipuladas previamente e a primeira dramaturgia a ser desenvolvida foi a do diretor. Para Grotowski a função do diretor é a de “direcionar o olhar do espectador às vezes, concentrá-lo e outras desviá-lo. Dirigir é criar o itinerário da atenção do espectador.” (2007, p.219-225). E, neste sentido os Malayerba pensaram a direção como a construção de um percurso de atenção considerada desde a

recepção. E, para a construção deste trajeto o Malayerba colocou a ênfase nos elementos espaciais.

Vamos partir desde a noção que o espaço constitui-se de formas. As formas sempre são percebidas desde uma dinâmica de movimento. Quer dizer, o movimento pode apresentar um percurso físico propriamente dito ou, na imobilidade, projetar uma dinâmica, como no caso de uma pintura. Neste sentido, o movimento das formas equilibra e desequilibra o espaço gerando tensões, tanto quanto, as ações das personagens encontram forças opostas e geram conflito. No caso desta fase, os conflitos das etapas anteriores foram traduzidos em tensões a partir das relações entre as formas que se estabeleciam no espaço, ou seja, criaram ações espaciais.

A noção de ação espacial encontramos nas reflexões sobre teatro de Vsevolod Meyerhold quem concebe a cena como: “a construção de um edifício de ação no espaço” (apud FERNANDES, 2010, p.134). Para Meyerhold (1982, p.138) a ação é aquela que o tempo exerce sobre o espaço, ou seja, as formas; e a cena está construída pelo princípio plástico das formas e pelo princípio do tempo: o ritmo. Esta ação espacial não é a simples agrupação de formas estáticas, mas o tratamento rítmico das superfícies e dos volumes. Ou seja, podemos pensar que a tensão no espaço está dada a partir do equilíbrio e desequilíbrio das formas que geram um ritmo.

Nas propostas dos atores encontramos estes dois elementos predominantes: música como elemento rítmico e o tratamento espacial dos volumes. No primeiro momento da improvisação de Santiago anexada em DVD A encontramos uma tensão puramente baseada neste equilíbrio e desequilíbrio do espaço. Uma moldura de madeira desenha três quadrados e ocupa o centro do palco. Um ator entra, fica na moldura do centro, olha para fora em direção ao canto superior direito da platéia. A estrutura se transforma em janela. Um a um os atores entram e saem sempre olhando para o mesmo lugar. A pergunta se instaura: o que esses atores estão olhando? Logo, são dois atores os que entram ao mesmo tempo e se encontram na janela do meio, mas desta vez olham para o público. A pergunta anterior se desfaz e reaparece na sensação de nós, público, sermos o alvo dos olhares dos atores. Esses atores se transformam em marionetes e por um pequeno instante voltam a ser o objeto de nosso olhar. Esses atores tenta sair por lados opostos, mas não conseguem pelo fato de terem as mãos dadas. Parecem ter sido impedidos por uma força maior, a ideia da marionete retorna. Voltam para janela e na segunda tentativa de sair, conseguem indo para o mesmo lado.



Neste caso, Santiago propõe uma sequência de ações para sintetizar a obsessão dessas personagens de “serem observadas e julgadas ao mesmo tempo em que se pede juízo e observação”, como havíamos visto nas reflexões sobre o universo literário de Palacio. A ideia da janela, como um lugar para observar e ser observado, foi configurada a partir da ação do ator e sua relação com a platéia. Como público, eu percebo que as personagens olham para algo e mais tarde esse algo sou eu e depois meu olhar volta a ser quem percebe essas marionetes. E, neste caso o público foi alvo dos olhares dos atores e ao mesmo tempo foi o objeto olhado. Desta forma, Santiago provocou a mesma estranheza que os monólogos causavam no público.

No caso de Joselino, a primeira parte da improvisação anexada em DVD A, foi baseada no exercício apresentado por Daysi<sup>100</sup> na fase do monólogo sobre conto **O antropófago**. Joselino usa a temática de confissão e tentativa de autodefesa do antropófago presente na improvisação anterior. O espaço estava dividido por uma estrutura de madeira em forma de T. À direita, a personagem do antropófago sentado em direção às três mulheres que ocupam o lado esquerdo e levam facas nas mãos e tábuas nos braços. O antropófago tenta justificar seu desejo de carne humana, enquanto as mulheres começam a bater com as facas nas tábuas. As mulheres não falam e é o ritmo das facas que em crescendo se sobrepõem as palavras do réu.

Na história de Palacio, a profissão do antropófago é a de carnicheiro. E, na improvisação esta relação reverbera em forma de tensão. Na proposta de Joselino esta fricção é criada a partir da relação de dois sons: a faca na tábua e o discurso de defesa do antropófago. Por um lado, as mulheres simbolizavam um tribunal e a sentença é dada pela voz da faca.

As improvisações enfatizaram dois mecanismos de construção: a simultaneidade e a repetição. Quer dizer, um movimento era realizado várias vezes, e na sua insistência se transformava e ganhava novos significados, como no caso da improvisação de Santiago. Ou, ações diferentes eram realizadas simultaneamente por dois atores e sua relação causa-efeito se estabelecia dentro do espaço como no caso da improvisação de Joselino.

Outra proposta baseada em ações simultâneas e repetitivas foi a improvisação de Gerson anexada em DVD A que usou a luz como elemento de construção. Um dos momentos

---

<sup>100</sup> Daysi trabalhou com a personagem do antropófago. Ele está sentado lateralmente e olha em direção a uma luz que gera a imagem de túnel. A personagem está sendo interrogada. Revela seus sonhos, sua apetite sexual e antropofágico. Na sua confissão aparece seu prazer, mas sente vergonha e se desculpa.

da sua proposta foi baseado na improvisação de Santiago<sup>101</sup> na fase do monólogo sobre o conto **A dupla e única mulher**.

No caso, Gerson usou o assunto proposto por Santiago na fase do monólogo. O espaço apresentou três pontos de luz: à direita proscênio uma luz a pino, na parede do fundo do palco um retângulo azul e à sua esquerda um quadrado amarelo. No proscênio está a dupla que tenta se convencer e convencer ao público das suas próprias vantagens. No fundo, na luz retangular estão os médicos representados por bonecas e à esquerda são apresentados três objetos em sequencia: uma maçã comida, uma faca e pó. Em cada aparição dos objetos, os médicos produzem o som da bofetada como o choque entre seus corpos e o discurso da dupla se quebra pela reação a esta bofetada. Por sua vez, os objetos aparecem em momento específico de mudança do discurso da dupla: de querer agradecer passa a confessar seus desejos. Assim, a relação de causa-efeito aparece como circular, não tem início nem fim. Como no caso da proposta de Palacio das novelas **Vida do enforcado** e **Débora** onde diante da impossibilidade de operar na realidade, o duplo é criado para poder existir na ficção que nunca acaba, mas começa de novo.

Para abranger vários acontecimentos, as improvisações apresentaram diversos elementos manipulados espacialmente dialogando com a narrativa fragmentada do universo literário de Palacio. As fotografias em Apêndice E; mostram como os painéis móveis serviram para criar uma perspectiva cinematográfica, a luz recortou tanto o espaço quanto os corpos em cena, os cubos e os cilindros feitos de arame e papel dividiram o palco e os corpos construíram volumes e desenharam o espaço.

A seguinte fase foi a denominada dramaturgia do ator. Neste campo, os atores se depararam com sua própria técnica. Claro que partimos do fato que todos os atores já usaram sua técnica para improvisar, mas desta vez, dentro da improvisação era pedido um olhar específico sobre suas pesquisas técnicas e, como estas, poderiam apresentar novas soluções. Neste sentido, a proposta era usar uma das técnicas que conheciam como marionete, máscara, dança, pantomima ou o exercício de antagonista/protagonista.

---

<sup>101</sup> A proposta de Santiago foi realizada por Cristina. Nesta improvisação a Dupla vende-se e o público são os clientes. Como objeto de consumo, a Dupla apresenta suas qualidades que a fazem uma mulher única e, portanto, vantajosa para quem a ame. Esta ação é feita sobre uma escada. E, cada vez que a Dupla acha que conseguiu convencer o público tenta descer, mas ao lado da base da escada estão dois homens que constantemente a impedem de fazê-lo. A improvisação transcorre em um embate entre a mulher e os dois homens enquanto ela tenta se vender como um produto. A Dupla finaliza culpando a público e os dois homens o fato de não ter conseguido se vender. Responsabiliza os clientes do seu fracasso porque no fim das contas ela é como é porque nasceu deles.

Nas duas primeiras fases as matrizes para improvisar foram as ações e conflitos das personagens. Na dramaturgia do diretor estes conflitos se transformaram em ações espaciais. Nesta fase esses mesmos conflitos serviram de núcleo para pensar na relação entre técnica do ator e conteúdo, ou seja, o como e o quê.

Se existe uma técnica comum, aqui podemos percebê-la. Trata-se do exercício antagonista-protagonista. Esta técnica foi muito utilizada nesta fase das improvisações porque está na base da atitude questionadora do ator no Malayerba que havíamos analisado no capítulo anterior. Este exercício que derivou da experiência de Charo com as pesquisas de Stanislavski sobre o estudo das ações físicas e se desdobrou no mecanismo do “por quê” usado no treinamento pré-expressivo, na preparação para improvisar, na criação de ações e na construção de personagens. Na continuação vou explicar este exercício a partir do seu uso como preparação para improvisar e construir personagens.

Raul Serrano, em seus estudos sobre Stanislavski, considera a análise ativa como “um método que impulsiona a descoberta de condutas conflituosas.”<sup>102</sup> (2004, p.224). Estas condutas estão constituídas de ação, partimos da ideia de ação como uma conduta voluntária e consciente que tem uma finalidade, ou seja, um impulso direcionado a um ponto externo determinado. Serrano aponta que cada ação responde a “um pré-conflito o que desenvolve o ulterior objetivo poliestruturado complexo, do teatro em ato.”<sup>103</sup> (2004, p.225). E, menciona o seguinte exemplo: diante da personagem Blanche du Bois da peça **Um trem chamado desejo** de Tennessee Williams, podemos pensar que ela carece da força necessária para enfrentar a vida cotidiana e constrói um mundo fictício. Para Serrano, esta afirmação ainda que verdadeira não é suficiente para a atriz acionar; ele propõe algo mais específico: enquanto Blanche arruma o baú, a sua cabeça dói, e sua memória a leva para momentos de sua juventude enquanto o calor e a feiúra do aqui e agora lhe provocam agonia. Procura-se uma ação direcionada que encurte o campo operativo da atriz, mas a aproxime do seu objetivo. A partir da estrutura de pré-conflitos o ator constrói a complexa conduta da personagem em cena. (SERRANO, 2004, p.225-227).

A seguir vou refletir sobre esta prática desde minha experiência como aluna do Laboratório de Teatro Malayerba. Podemos refletir sobre o exercício antagonista-protagonista como uma construção de camadas de conflito, uma teia que com cada elemento consegue maior densidade, tridimensionalidade, e com sua elasticidade se direciona para uma

---

<sup>102</sup> [...] un método que impulsa al “hallazgo de conductas conflictivas”.

<sup>103</sup> [...] un pre-conflicto es lo que desencadena el ulterior objeto poli-estructurado, complejo, del teatro en acto.

finalidade. No laboratório, as diversas camadas do exercício são estruturadas com um desenvolvimento progressivo.

Com fins pedagógicos, o ator começa a trabalhar com seus próprios desejos para depois inventar outros e, mais tarde, se deparar com o texto escrito como matriz dos desejos de personagens ficcionais. Isto significa que começa a usar e transforma seus desejos desde sua identidade e subjetividade para procurar a ação e, pouco a pouco, responde a indicações exteriores. Paralelamente, o ator percebe que o desejo que encontra impedimentos transforma-se numa ação e gera tensão. Os elementos entram também em ordem progressiva até constituir uma conduta complexa.

Como seu nome indica, o exercício é desenvolvido por dois atores. Um é protagonista e o outro antagonista. O protagonista realiza uma atividade em cena. Esta atividade tem uma dificuldade. Por exemplo, devo reconstruir uma figura de porcelana que quebrei, de forma tal que não deixe rastro do acidente. O por que, eu devo reconstruir perfeitamente a figura de porcelana constitui o desejo. Aqui encontramos a primeira unidade de conflito. Ao mesmo tempo, existe uma urgência, por exemplo: em cinco minutos vou fazer uma audição para um filme. Encontramos outro desejo que pelo fato de existir simultaneamente junto ao primeiro tornam-se impedimento um do outro. Gera outra unidade mínima de conflito. Esta mesma estrutura vai apresentar o antagonista. No caso, ele não realiza uma atividade, mas entra no espaço por uma necessidade pessoal acompanhada também de uma urgência. Entre o nosso primeiro e segundo ator existe um desejo e um impedimento. Este conflito nucleia a improvisação. E cada novo elemento, vai trazer em si mesmo uma interseção de desejo e impedimento. Esta teia de desejos e forças opostas que parece uma prática neurótica, de fato, é, mas também pode ser muito divertida.

Pelas várias camadas que apresenta, este exercício é construtor de um núcleo mínimo de conflito, uma ação ou/e catalisador do desenvolvimento da própria improvisação, ou seja, do ato teatral como Serrano (2004) menciona. Se pensarmos nos seus elementos, o exercício constrói os por quês da ação, mas não determina como agir. Ou seja, os materiais que o ator usa para acionar, por exemplo, o corpo ou uma marionete, não são estipulados.

Neste sentido gostaria de trazer duas das improvisações que apresentaram o uso de diversos materiais, mas com esta técnica tanto como elemento catalisador da improvisação quanto como preparado do ator. As duas improvisações trabalharam sobre a personagem dupla e única mulher. Pelos materiais e técnicas que acompanhavam a proposta de Gerson, o antagonista-protagonista apresentou-se como preparação para o ator acionar. Por outro lado,

Daysi trouxe para a dupla o exercício como construtor de uma circunstância que foi o elemento catalisador da improvisação.

Daysi, na sua improvisação anexada em DVD A, construiu uma atmosfera parecida com a galeria de monstruosidade de finais do século XVIII. Um corpo transgredido, um monstro para ser observado e uma plateia para observar.

O exercício de antagonista-protagonista apresentou-se como uma técnica para improvisar e gerou os elementos base para esta atmosfera. A dupla e sua mãe estão diante do médico que promete que pode separá-las e salvá-las. Esta circunstância estabeleceu o lugar como um anfiteatro e a plateia, outros médicos/estudantes que vão presenciar a operação. A urgência, a dupla precisa ser cortada senão morre. Entre a mãe e o médico, existe um desejo sexual implícito. Este apetite do médico e a mãe se vê reforçado pela excitação do médico diante dos instrumentos de metal e o prazer de cortar carne. Finalmente, o médico diante dos seus alunos e colegas precisa manter seu prestígio, dilata a espera da operação, preparando a plateia para seu grande espetáculo.

Se a improvisação de Daysi apresenta uma atmosfera de pesadelo, Gerson apresenta a dupla num ambiente de brincadeira e traz um tom de jogo que lembra a Palacio nas suas ironias e escárnios. A improvisação de Gerson, anexada em DVD A, traz o conflito da dupla enquanto ela mesma, ou seja, sua impossibilidade de agir como indivíduo e a morte como única saída.

Gerson construiu a improvisação baseado em técnica coreográfica. A proposta intercalou dois momentos construídos com materiais diferentes. A coreografia foi realizada, no primeiro, por duas atrizes e, no segundo, por outras duas atrizes que manipulavam marionetes. Nos dois a sequência de movimentos foi executada simultaneamente. Gerson propôs que cada dupla de atrizes desenvolve-se uma sequência de movimentos. O único texto estipulado foi o seguinte, extraído do conto original:

Foi necessário que me adapte a uma série de expressões difíceis que só posso empregar eu, no meu caso particular. São necessárias para explicar minhas atitudes intelectuais e *minhas* conformações naturais, que se apresentam de forma extraordinária, excepcionalmente, ao contrário do que acontece com a maioria dos «animais que riem») [...] Devo explicar a origem que me colocou em diante *na cabeça de eu-ela*. [...] a que hoje é eu-segunda quis ir, por atavismos sem dúvida, como todos vão, olhando para onde vão: eu queria fazer o mesmo [...] o que suscitou um enérgico esperneio, que tinha sólidas bases devido a que estávamos na posição dos quadrúpedes [...] oferecemos um conjunto octópode, com duas vontades e

em equilíbrio uns instantes devido à tensão das forças contrárias.<sup>104</sup>  
(PALACIO, 2000, p.33-34, grifo do autor.)

Este texto foi dito pelas atrizes que manipulavam as marionetes e funcionava como parte da coreografia. Era anunciado com uma voz fingida e artificial, uma voz impostada de criança que decora frases como tarefa para a escola.

A ideia da sua execução simultânea não pretendia a perfeição, pelo contrário, buscou revelar os pequenos instantes de individualidade que logravam sobreviver dentro da estrutura que como uma força externa, imposta, agia sobre os corpos transformando os seres humanos em marionetes. O fator rapidez apresentou-se como um aliado para este objetivo. O curto espaço de tempo para preparar a improvisação, a impossibilidade de executar movimentos perfeitamente simultâneos e essa vontade humana de ser perfeito gerava nas duas duplas de atrizes uma constante sensação de uma estar perseguindo o movimento da outra ou vice-versa.

Por outro lado, devido a suas individualidades, as qualidades do movimento de uma atriz eram diferentes da outra. Se uma trabalhava com mais fluidez, o movimento da outra aparecia mais rígido e entrecortado. Estes espaços deixavam pequenas fendas por onde a vitalidade, a vida parecia escoar, mas sem intenção e o que restava era a morte. E, foi este o desenlace da improvisação, a sequência de movimento acabou e em quietude as atrizes apelaram com suas palavras improvisadas para a morte como única saída de se ver livres.

Se a personagem da dupla procura sua unidade, Gerson trabalhou com as atrizes desde o oposto, ou seja, a impossibilidade de uma pessoa ser igual a outra. E, colocou uma circunstância essencial, a sequência coreográfica como estrutura a ser seguida, ou seja, imitada. Assim, Gerson estipulou tanto os conflitos das personagens quanto as forma de agir em cena. Ou seja, usou o exercício antagonista-protagonista enquanto preparador do ator e a construção de partituras físicas enquanto catalisadoras da improvisação.

De forma geral, esta fase apresentou as propostas mais coesas destes atores como diretores. Havíamos passado por etapas de análise, ou seja, isolar elementos para transformá-los em eixo de cenas para construir o discurso espetacular. Diante da experimentação, os

---

<sup>104</sup> Ha sido preciso que me adapte a una serie de expresiones difíciles que sólo puedo emplear yo, en mi caso particular. Son necesarias para explicar mis actitudes intelectuales y *mis* conformaciones naturales, que se presentan de manera extraordinaria, excepcionalmente, al revés de lo que sucede en la mayoría de los «animales que rien»). [...] Debo explicar el origen de esta dirección que me colocó en adelante *a la cabeza* de yo-ella: [...] la que hoy es yo –segunda- quería ir, por atavismo sin duda, como todos van, mirando hacia donde van; yo quería hacer lo mismo [...] de lo que se suscitó un enérgico perneo, que tenía sólidas bases puesto que estábamos en la posición de los cuadrúpedos [...] ofrecimos un conjunto octópodo, con dos voluntades y en equilibrio unos instantes debido a la tensión de fuerzas contrarias.

vários elementos enriqueceram a compreensão da potencialidade das ações teatrais desses contos. A construção destes elementos antes dissecados desta vez se apresentou como uma síntese. As improvisações desta fase revelaram atmosferas capazes de conter, num conjunto coerente, os diversos elementos.

Neste sentido, Santiago trabalhou com outro conto que não apareceu nas improvisações anteriores **Luz Lateral**. No relato original, o narrador, Antonio, homem maduro e sífilítico, conta a sua história de relacionamentos femininos e suas neuroses. Somos testemunhas das suas obsessões, por exemplo, todas as vezes que outra personagem chamada de María aparece e interrompe a narração para avisar que o almoço está pronto, ficamos sabendo que aquilo deixa nosso narrador nervoso. Ele conta que casou com Amélia a quem conheceu desde criança e, portanto, esperou que ela desenvolve-se grossura nas coxas. O problema com Amélia estava em que ela tinha a mania de encaixar em toda conversação a palavra “claro”: “Você sabe que não poderemos sair agora porque ... claro! [...] Você sabe que eu não gosto porque... claro! [...] Você sabe que eu não vou poder sair porque ... claro!”<sup>105</sup> (PALACIO, 2000, p.30). Para Antonio a palavra “claro” significa uma afronta tanto quanto a interrupção de María para avisar que o almoço estava pronto. Acompanhamos assim a personagem pelas suas relações amorosas que veem em forma de lembrança e alucinação.

Santiago constrói sua improvisação, anexada em DVD A, baseado na progressão cronológica da relação de um casal: nascimento, desenvolvimento e morte. O assunto também apresenta esta lógica: começa com a paixão e termina no tédio. Santiago divide a improvisação em quatro momentos determinados espacialmente por trajetos. Ou seja, Santiago usa elementos que fragmentam o discurso apresentando uma lógica próxima à de Palacio.

O primeiro trajeto é a espera da personagem Antonio por Amélia. Ele dirige o trajeto do fundo do palco para o proscênio (lado direito) enquanto narra sua espera por ela devido à diferença de idade. Amélia brinca e rodopia ao redor dele como uma criança. Conforme se aproximam da mesa colocada no proscênio do palco, Amélia amadurece e eles formam um casal. O momento acaba com a mesma ruptura que Palácio usa no seu conto para apelar ao

---

<sup>105</sup> Sabes que no podremos salir ahora porque... ¡claro! [...] Sabes que a mí no me gusta porque... ¡claro! [...] Sabes que yo no voy a poder salir porque... ¡claro!

leitor: “Acabam de dizer que o almoço está pronto [...] Você, espere um momento, por favor. Eu fico nervoso quando me dizem que o almoço está pronto.”<sup>106</sup> (PALACIO, 2000, p. 29).

No segundo momento, eles estão discorrendo sobre assuntos cotidianos enquanto se deslocam da direita para esquerda do proscênio. No percurso, a neurose dele aumenta progressivamente diante do uso que sua mulher faz da palavra “claro”. Finalmente, quando chegam à cadeira disposta na esquerda-proscênio, Antonio transforma sua mulher em marionete sentando-a no seu regaço e discorre sobre seu encontro com outras mulheres. A ruptura, neste caso, é fruto de uma ação: a transformação da mulher em marionete.

Este momento termina com um movimento brusco de Antonio que joga a marionete no chão. Os atores se levantam e atravessam o palco em direção ao fundo onde está colocado um banco de praça. Esta ruptura é construída como um aparte de atores que caminham no palco. O desfeito se apresenta com o casal velho que terminam juntos sentados no mesmo banco, mas distantes, cada um ocupa um dos seus extremos. Doentes e cansados falam do cotidiano. Ela retoma o seu uso particular do “claro”, mas desta vez a qualidade não é de afirmação, mas de resignação e ele apenas a escuta. Uma atitude de cansaço e tédio do próprio casal diante do final das suas vidas e do seu amor.

Palacio nos seus contos, a partir dos seres duplos, cria uma complexa estrutura de nós, conflitos. Este assunto apresentou-se como um berço rico para pensar no exercício de antagonista-protagonista que norteou esta fase de improvisações. A temática da doblez construiu um complexo comportamento e desencadeou o processo, nos atores, da descoberta do seu prazer do jogo nesse simulacro.

Segundo Luis Jovet (1953) a dupla consciência de ser observado e se observar é necessária no ator e é produzida no momento que desenvolve uma capacidade de observar seu jogo cênico, ou seja, vive entre o ser e o parecer, descobre a simulação na qual está instaurado. Havíamos visto como este paradoxo já estava presente nas interpretações dos atores. Especificamente, na montagem de **Pluma e a tempestade**, o crítico Alfredo Breilh expõe esta duplicidade que não anula a pessoa do ator; mas, pelo contrário, revela.

No caso **De uma suave cor branca**, esta duplicidade encarnou-se no ator dentro do processo de criação e a técnica usada foi o jogo, um desejo de querer brincar. Retomando as reflexões de Louis Jovet, sobre o duplo no ator, para que o ator desenvolva esta duplicidade

---

<sup>106</sup> Me acaban de decir que está servido el almuerzo [...] Espere usted un momento. Yo me pongo nervioso cuando me dicen que está servido el almuerzo.



precisa “[...] descobrir a insinceridade da sua pretensa sinceridade sem que aquilo o humilhe ou lhe cause vergonha.” (1953, p.264). E, foi, justamente, com o prazer do simulacro, ou seja, com o jogo, que estes atores se enfrentaram a seus duplos em suas improvisações. Nas palavras de Daysi, “Uma hora eu duvidei ser eu ou Palacio. Sou eu me enfrentando à minha própria *doblez*, a essa mulher que sempre fui ou quis ser?” <sup>107</sup> (SÁNCHEZ, 2009, p.9). A atmosfera descontraída que descrevi no início deste capítulo foi, justamente, o que permitiu a estes atores convidarem seus duplos para construir a cena.

E, agora, iremos para a última fase deste processo denominada *dramaturgia* do autor. Nas primeiras duas etapas, os atores descobriam suas relações pessoais com a escrita de Palacio, na *dramaturgia* do diretor, sentaram-se na platéia para desenhar um percurso de atenção e, na *dramaturgia* do ator, descobriram seus duplos no espelho *esperpéntico* que refletiu sua técnica. Esta fase, como *dramaturgos*, os enfrentou à palavra escrita e o silêncio do papel em branco.

Nesta etapa da criação, o grupo estabeleceu trabalhar com ênfase na prática de tradução intersemiótica. Salles aponta que o artista na criação realiza este movimento tradutório, na medida em que elementos são transformados de uma linguagem para outra, ou seja, existe uma transmutação de códigos. (2004, p.115). No caso do teatro, a montagem de uma peça escrita, já constituiria uma tradução por si mesma. Contudo, nesta prática enfatizou-se o exercício de tradução na medida em que os atores criaram textos escritos, a partir das improvisações que por sua vez se originaram nos contos escritos de Palacio.

Foram usados dois dias para revisar todo o material filmado que incluía as improvisações iniciais. Era claro que nos encontrávamos diante de uma encruzilhada: como criar um texto coletivo e manter a unidade? As cenas registradas no vídeo transformaram-se na ancora pela qual a unidade era mantida e o campo do núcleo temático concentrou o conflito das personagens no universo *doblez*. Procurava-se manter a diferença. Não se tratava de buscar uma unidade homogênea, mas uma forma de conter as diversas subjetividades, uma maneira coesa e completa de contar.

Acompanhando estas reflexões, Arístides Vargas, apresentou uma proposta. A partir das improvisações o diretor estruturou uma sequência de acontecimentos, ou seja, uma trama. O procedimento a seguir consistiu em escolher um acontecimento da estrutura, isolar a

---

<sup>107</sup> Un momento dudé si era yo o Palacio. ¿Soy yo que estoy enfrentando a mi propia *doblez*, a esa mujer que siempre he sido o he querido ser?

improvisação correspondente e trabalhar a partir do texto que a própria improvisação apresentava.

1. **Apresentação do detetive** - O detetive inicia o relato do caso da morte de um homem. Sua hipótese é que o vício matou este homem. Ele traz a duplicidade no seu discurso do vício como a causa que matou o homem e, ao mesmo tempo, o motivo da própria duplicidade do investigador.
2. **O escritor** - O escritor debate-se entre a realidade e a ficção.
3. **Operação para separar a dupla** - No anfiteatro, o médico, diante dos seus estudantes-público e da mãe prepara a cirurgia para cortar a dupla e única mulher e salvá-la.
4. **Caso do homem morto** - Detetive continua seu relato sobre o caso.
5. **Não me sigas mais** – O duplo do tenente é um incompetente para a vida e o amor. O tenente cansado de tê-lo dentro de si decide matá-lo e se matar.
6. **A mulher** - Uma mulher que caminha pelas paredes.
7. **O cotidiano da dupla** - a dificuldade de sentir e viver o cotidiano na sua situação de dupla e o indício da pequena corrupção/autocorrupção do seu corpo.
8. **Detetive interroga a plateia** - Detetive cerca a plateia com perguntas sobre o vício e a duplicidade. O transvestismo é apresentado como algo que permeia todas as relações sociais.
9. **A história do antropófago** – Narra sua origem familiar, sua obsessão pela carne e, finalmente, o momento que come seu próprio filho.
10. **A morte da dupla e única mulher** - Como ela termina? Como morre?
11. **O detetive e seu duplo** - Detetive conclui discorrendo sobre a cisão através do seguinte elemento: descobre, se revela ou faz a plateia intuir sua duplicidade, ou seja, ele é o próprio repressor do seu desejo de ser um travesti. O detive abre a porta para o universo dos seres humanos e suas próprias armadilhas.
12. **As armadilhas** - Sequencia de cenas curtas, resolvidas principalmente em ações, que sempre concluem com homens e mulheres nas armadilhas.

A partir daqui outra subjetividade entrou em funcionamento: a do diretor, Arístides. E, esta estrutura tinha uma qualidade fundamental para o processo: apresentava zonas ambíguas. Estas eram criadas a partir de imagens que se repetiram durante as improvisações, ações que podiam funcionar como transição e conflitos que apenas haviam sido mencionados nas etapas anteriores.

Uma imagem que se apresentou como elemento recursivo nas improvisações anteriores é o momento número doze da estrutura onde se menciona aos homens e mulheres nas armadilhas. A imagem nasceu na proposta apresentada por Joselino na fase dramaturgia do espaço. Na improvisação original, Joselino colocou armadilhas para ratos no chão para a

personagem transitar entre elas. Mas, tarde Daysi propõe na improvisação da mesma fase que Cristina enquanto vende suas qualidades únicas como a dupla e única mulher, joga tomates nas armadilhas de ratos que foram colocadas na sua frente. Estas armadilhas eram o símbolo que concretizou a ideia de Palacio sobre a situação do ser humano contemporâneo: homens e mulheres sem a possibilidade de agir na realidade, no mundo, sem escapatória.

A estrutura também apresentou a possibilidade de desenvolver conflitos que algumas improvisações tinham apenas introduzido. Por exemplo, os momentos do detetive 1, 4, 8 e 11 da estrutura que proveem do conto **Um homem morto a pontapés**. Este relato apareceu como fragmentos em diversas improvisações e nas propostas de Joselino o assunto sobre o vício foi um elemento constante.

No conto, o narrador se apresenta como um cidadão comum apenas interessado pela justiça. Diante da morte de um homem de sobrenome Ramirez, nosso personagem decide investigar o fato. Defrontado com a falta de informações sobre o caso usa apenas a notícia do jornal e a indução para chegar à sua hipótese. Conclui que o secreto está no vício e que se tratava de um homossexual que na cidade desconhecida foi agitado pelos tormentos do desejo. Ramirez abordou a pessoa incorreta no momento errado e terminou morto a pontapés.

Joselino fez uso desta reflexão sobre a característica indutiva para apresentar uma personagem de detetive que usava palavras de forma tal que, mas do que explicar criava confusão no seu relato. E, paralelamente, este preconceito de conceber a homossexualidade como vício apontava para uma própria obsessão e delineava um detetive homossexual e obviamente reprimido.

Assim como a estrutura se apresentava aberta, o procedimento de escolha dos acontecimentos por parte dos atores procurava sair da intenção de criar um plano prévio. A escolha tinha uma premissa: o ator devia optar por uma cena, conflito ou imagem que não tenha sido proposto por ele nas fases anteriores. Este mecanismo procurava afastar o ator de responder a um plano pré-estabelecido que surge ao dirigir uma improvisação. As zonas ambíguas abriram frestas para a subjetividade do ator entrar em funcionamento.

Um exercício que parecia tão limitado entregou para as personagens e improvisações uma qualidade muito particular de cada ator-autor. Vou trazer o exemplo da improvisação da Dupla, proposta por Daysi na fase dramaturgia do diretor, que foi escrita por Santiago.

Havíamos visto que os desejos de três personagens: a dupla, a mãe e o médico, criavam uma atmosfera mórbida e cruel. Pois bem, Santiago, no momento que escreveu a

cena apresentou o médico com um tom ridículo. Quer dizer, o médico mantinha seu desejo e suas ações, mas existia uma forma muito singular de lidar com as palavras, como veremos a continuação:

MÉDICO: *(ao público como se fossem alunos)* Boa tarde, boa tarde, boa... Como vocês podem ver, este caso é singular. É linda essa palavra, singular, porque quando usamos a palavra singular, o que realmente queremos dizer é... bom vocês sabem do que eu estou falando *(piscando o olho enquanto está limpando os instrumentos médicos)*. No entanto, acredito que este caso deveríamos... não deveríamos chama-lo de caso singular, mas plural (ri) entenderam? Singular, plural, quer dizer... Bom, como estava dizendo, este caso, apresenta dificuldades porque devemos separar elas o mais rápido possível porque seus órgãos internos não estão na capacidade de abastecer as necessidades das duas. Bom, falar de duas é uma forma de dizer porque na verdade sua mente é uma. Esquisito, não é? E, olhem, que usamos a palavra esquiso para... *(as siamesas olham para ele com violência)*.<sup>108</sup> (VILLACÍS et al., 2010).

Dentro do exercício da escrita, aquelas zonas ambíguas e frestas se preencheram do discurso pessoal e autoral dos atores. No instante em que aquela personagem aparecia como “normal”, algo na sua fala, no seu gesto, na sua corporeidade era estranha a aquela configuração inicial. Assim, esse tom cômico do médico convivia com sua ação de manipular os instrumentos de metal e a imagem nua da dupla. Esta conjunção de elemento enfatizava a atmosfera de morbidez e escárnio. Nos escritos do próprio escritor Pablo Palacio, observamos também este jogo de ironia. O que resta ao ser humano diante da sua própria impossibilidade de operar na realidade e de agir talvez seja rir sobre sua tragédia.

Para esta fase, partimos da palavra dita na improvisação. E digo, partimos porque fui convidada a escrever. Na fase anterior, havia participado da proposta de Gerson como atriz, mas desta vez, fui invitada a propor uma cena escrita. E, obviamente, aceite. Neste exercício de revisão das improvisações realizadas, estava implícito um exercício de releitura. A palavra usada nas improvisações era nossa matriz e as mudanças e acréscimos no texto aconteciam no momento de reforçar o procedimento ou mecanismo apresentado na improvisação original

---

<sup>108</sup> MEDICO:*(se dirige al público como si fuera una clase de anatomía)* Buenas, buenas, buenas... Como ustedes podrán observar, este caso es singular. Es linda esta palabra singular, porque cuando usamos la palabra singular, lo que realmente queremos decir es... Bueno ustedes me entienden, *(guiña el ojo, mientras limpia los instrumentos)*. Sin embargo, creo que en este caso deberíamos, no deberíamos llamarlo un caso singular, sino plural, ja ja me entienden, singular-plural, o sea...*(Silencio absoluto)* Bueno, como les decía, este caso, presenta algunas dificultades porque debemos separarlas lo antes posible ya que sus órganos internos no están en capacidad de abastecer las necesidades de ambas. Bueno hablar de ambas es un decir, porque en realidad en su mente se piensan como una. ¿Extraño, no? Y miren como usamos la palabra extraño para... *(Las siamesas le regresan a ver violentamente)*.

que alimentava o conflito da doblez. Ações, personagens ou cenas apareciam novas a partir de um detalhe novo percebido por nossos olhares. O estudo do ato teatral a partir da análise havia treinado nossa percepção, havia aguçado nosso olhar para os vários elementos que compõem uma cena. Não se tratava de estudar as improvisações em termos da sua eficácia em relação ao objetivo, mas de entender a forma como o procedimento possibilitou uma organização do conteúdo, um novo arranjo de elementos.

Esta revisão do material filmado não só fazia de todas as improvisações propostas potencialmente construtoras da montagem, mas na medida em que nos aproximávamos a elas depois de dias ou semanas, era como se o tempo agisse no nosso olhar predispondo-o às novas descobertas. Deixar o tempo agir para re-significar o objeto como se as improvisações precisassem de um trajeto de desenvolvimento, de repetição, quer dizer, de um percurso no tempo para sua compreensão. O acontecimento de uma improvisação estava estabelecido, mas também quando era revisitado o tempo agia sobre nossas percepções para dar sentido e re-significar a aquilo que parecia ter uma definição a priori, não funcionar ou passar despercebido. O olhar precisa de uma predisposição ao desconhecido e o tempo é um aliado. É no olhar que está a descoberta.

Os elementos de diversas naturezas construíram dramaturgias autorais e, ao mesmo tempo, foram revisitados e reconfigurados para criar novos discursos. E, diante da rapidez que contaminou o ambiente de criação, a intuição ativava-se para poder sintetizar os diversos elementos para construir uma proposta coesa. Os atores do Malayerba assinavam a cena a partir de um exercício que colocou em funcionamento uma síntese intuitiva. Por outro lado, na fase da dramaturgia do ator, a relação de forma e conteúdo veio à tona no sentido de conhecimento do material. Cada ator desejava contar algo e agora era a vez de pensar a partir do seu material, ou seja, eles mesmos, o como esse algo podia ser narrado. E, finalmente, a reflexão sobre a noção de conflito acompanhou todo o trabalho dos atores. Lembremos que o exercício de aproximação ao mecanismo de construção literária do textos de Palacio revelou as ações que arquitetavam os conflitos das personagens nos contos. O trabalho sobre estes conflitos enquanto ações cênicas foi o fundamento do processo inteiro. Quer dizer, os conflitos foram traduzidos em ações cênicas e tensões espaciais. O ator desde uma postura autoral recriou e inventou conflitos e estruturou novos acontecimentos cênicos.

A maior qualidade de Arístides é esta quase mania de criar zonas ambíguas. De fato, os procedimentos foram respostas às necessidades que a criação apresentou. A pergunta inicial na montagem **De uma suava cor branca** era como dilatar a função do ator e os

procedimentos se apresentaram como novos questionamentos. Quer dizer, o diretor partia da análise, propunha isolar os elementos para olhar a construção da cena. E, os procedimentos se apresentavam com quebra-cabeça onde não existia uma resposta pronta, uma forma de fazer.

Para a última fase da dramaturgia do autor, Arístides teve maior ingerência ao propor uma estrutura dramaturgia. Esta seqüência apresentava imagens e conflitos, ou seja, tratava-se de uma estrutura em aberto. Ao mesmo tempo em que parecia limitar, mostrava zonas ambíguas. Estas frestas eram fendas por onde a subjetividade do ator entrava em ação diante da visão autoral do diretor.

### 3.2 O LABIRINTO: COSTURANDO AS DIFERENTES DRAMATURGIAS

O labirinto trata-se de uma divisão espacial que, inscreve no menor espaço possível, a maior quantidade de caminhos que, dispostos como em um emaranhado retardam a chegada ao objetivo. Ou seja, o labirinto apresenta uma estrutura geográfica daquilo que Calvino (1994) denominou como digressão. Esta característica constrói a dinâmica da rapidez do relato breve, por meio da sua capacidade de se direcionar para pontos afastados da narração e retornar em velocidades altíssimas, o que também pudemos perceber na obra literária de Palacio (2000). Por outro lado, o labirinto pode muito bem sintetizar a dinâmica de criação do Teatro de Grupo enquanto que as perguntas que norteiam estes processos direcionam-se a territórios desconhecidos que por sua vez desenham novos caminhos e assim continuam criando trajetos até encontrar seu centro na montagem. O centro é o território do minotauro, o centro e a montagem, é o enigma desvendado.

Nesta fase, Arístides Vargas, o diretor, apresentou o labirinto como sintetizadora espacial dos acontecimentos desta história. Quer dizer, a dinâmica que o labirinto fisicamente estabelecia se transformou em nexos, transições e justaposições de cenas e determinou o deslocamento das personagens. Enquanto nós atores indagamos os procedimentos dramaturgicos para a construção de escrituras cênicas autorais, o diretor entreteceu os diferentes universos criados. E, justamente neste sentido funcionou a estrutura do labirinto.

Por outro lado, se a rapidez tinha sido uma qualidade durante o processo de improvisações, agora esta característica se aliava com uma atitude de produtividade. A divisão das personagens havia aparecido durante as fases anteriores entre escolhas pessoais e propostas dos companheiros. As cenas já tinham sido criadas e experimentadas. As diferentes

discussões tinham exposto claramente o funcionamento das cenas e os procedimentos usados. O processo de construção e improvisação nas fases anteriores entregava um domínio sobre os diversos elementos da montagem. Assim, enquanto o trabalho da direção resolvia as conexões entre uma cena e outra, o trabalho do ator devolvia os textos para cena e aprofundava na construção de cada personagem. Neste momento entrou Carolina Váscones, bailarina que colabora com o grupo há cinco anos, desenvolveu um trabalho corporal e coreográfico específico para as personagens e as cenas.

Desta vez, a bússola era o texto escrito. As cenas criadas, dirigidas e escritas pelos atores, foram organizadas pela mão de Arístides Vargas. A revisão de Arístides delineou a organização dos acontecimentos da seguinte forma:

1. **O escritor** - O escritor debate-se entre a realidade e a ficção.
2. **Apresentação do detetive** - O detetive apresenta o relato do caso de um homem morto a pontapés. Sua hipótese é que o vício matou este homem. Discorre sobre o vício e aponta para sua sensação de *doblez*.
3. **Operação para separar a dupla** - No anfiteatro, o médico, diante dos seus estudantes-público e da mãe prepara a cirurgia para cortar a dupla e única mulher e salvá-la.
4. **O cotidiano da dupla** - A dificuldade de sentir e viver o cotidiano na sua situação de dupla.
5. **Diante do tribunal** - O detetive-advogado defensor justifica o vício do seu acusado o homem morto a pontapés.
6. **Não me sigas mais** - O duplo do tenente é um incompetente para a vida e o amor. O tenente cansado de tê-lo dentro de si decide matá-lo e se matar.
7. **O amor na dupla** - A dificuldade de amar na sua situação de dupla e o indício da sua morte.
8. **Detetive conclui sua defesa** - O detetive finaliza sua defesa enquanto se transveste.
9. **A história do antropófago** - O antropófago-carneiro apresenta seu filho e sua felicidade se transforma em prazer quando o come.
10. **O detetive e seu duplo** - O detetive revela sua duplicidade e se suicida enforcado.
11. **O amor é tédio** - Três casais e sua impossibilidade de comunicação.
12. **Morte do escritor** - O desencontro entre escritor e sua mãe.
13. **A morte da dupla e única mulher** - O fim da dupla por auto-corrosão.
14. **Os seres humanos e as armadilhas** - Homens e mulheres caminham em direção às armadilhas de ratos.

Como vemos na estrutura do texto **De uma suave cor branca** apresentada aqui, o universo da *doblez* conseguiu conter a todas estas personagens, contudo o espaço e

circunstâncias de cada personagem apresentavam-se bastante diversos. No mínimo contávamos com três lugares específicos: o quarto do tenente, o tribunal para a defesa do enforcado e o anfiteatro para a cirurgia da dupla.

De qualquer forma, se a *doblez* foi a temática central abordada durante o processo, o labirinto também se manifestou de diferentes formas. Lembremos que, no espaço proposto por Palacio encontramos uma qualidade de crônica urbana e sua escrita fragmentada potencializa uma visão cinematográfica da cidade. Dentro do universo cindido do autor, os lugares, as ruas, as pontes etc., se apresentam como esconderijos. O espaço da cidade transforma-se em um lugar de evasão onde as personagens aparecem em estado de constante escape, mas inevitavelmente são encontrados julgados ou mortos. Uma cartografia de cidadãos duplos, de perseguidos e perseguidores.

No processo criativo do Malayerba, o universo de *doblez* trouxe consigo atmosferas opressoras, ambientes que por si mesmos exerciam violência sobre as pessoas que os habitavam. Como mostram as fotografias em Apêndice E, as improvisações apresentavam personagens dentro de cubos ou cilindros, atrás de painéis que recortavam seu corpo expondo apenas algumas partes como cabeça ou mãos e entre paredes movediças que geravam a impressão de corredores. A estes lugares fechados, delimitados e pequenos aliou-se uma qualidade de esconderijo, construída, por exemplo, com telas translúcidas que revelavam aquilo que escondiam ou com corredores que se deslocavam e pareciam engolir a personagem.

Outro espaço, mencionado nas reflexões e improvisações foi o território do escritor. Durante as improvisações, esta personagem havia sido apresentada desde a atividade de criação, ou seja, como um estado mental. As personagens habitam no escritor e suas palavras tentam exprimi-las. Na sua tentativa de expressar, o escritor corre atrás das personagens. Estas, hábeis em escapismos, apenas deixam sua sombra. As personagens se escondem nos cantos escuros das ruas da cidade. Enganam e continuam habitando no escritor. Neste jogo do perseguido e perseguidor, a cartografia do Malayerba desenhou o labirinto.

Enquanto nexos, o labirinto se apresentou como um território de passagem, de entradas e saídas, e eram justamente estes momentos que precisavam ser construídos na montagem. As entradas do labirinto são simultaneamente suas próprias saídas, assim esta rede de acessos é construída e reconstruída a cada passo dado. Um caminho feito por quem o anda. Este lugar de passagem, de deslocamento apresentou diversas possibilidades de movimentos. Neste sentido, o percurso no labirinto foi construído por quem caminharia nele, as próprias



personagens. A montagem precisava acontecer de forma progressiva, ou seja, cena por cena seguindo o esquema dramático. Esta dinâmica progressiva permitia perceber os nexos que uma vez instaurados modificavam, simultaneamente, tanto a própria cena quanto as cenas anteriores.

Como exemplo, cabe destacar, um acontecimento que estava presente na primeira estrutura dramática (cf., p.110) construída por Arístides para a fase da dramaturgia do autor. Durante esta fase, o acontecimento número seis descrito como “uma mulher que caminha pelas paredes” não foi desenvolvido pelos atores-dramaturgos. Na fase da montagem, esta imagem foi construída como transição entre as cenas de “Diante do tribunal” e “Não me sigas mais.” Desta vez, dois personagens perseguiam a um terceiro. Todos vestiram paletó e chapéu. Assim, usando a luz e apenas com o contorno dos seus corpos visíveis, o labirinto mostrava-se com o esconderijo e a passagem, um lugar que revela e esconde.

Nesta fase, eu me sentei ao lado de Arístides e a sensação que tinha era como se nós não descobríssemos os nexos, mas apenas tivéssemos que ficar atentos para o instante que estes se revelavam dentro da insistência da cena por existir, ou seja, sua repetição. Como se a cena, para existir no labirinto, precisasse nascer, se configurar nele e se repetir, ou seja, existir e insistir no tempo. A criação do percurso de atenção mencionado por Grotowski (2001) significava compreender o instante sem necessidade de um ato violento nem impositivo, pelo contrário, com gestos atentos e abertos para com “aquele que sabe”: o teatro, o grupo e o processo em si mesmo.

Nem a escrita nem a direção pressupõem um plano prévio. A montagem nasce da relação que se estabelece entre todos os elementos que compõem a cena. Uma vez que o labirinto foi proposto como espaço parecia que era sua vez de falar. As conexões criavam o ritmo que só era percebido na sua prolongação no tempo, ou seja, no encadeamento de cenas. E, justamente, esta continuidade era revelada nas repetições progressiva da estrutura dramática.

Por outro lado, a estrutura do labirinto permitia que as cenas acontecessem simultaneamente. Como vimos esta qualidade foi trabalhada pelos atores ao longo do processo. Durante a montagem, esta característica apareceu junto com o desenvolvimento físico do espaço, ou seja, a sua construção com paredes translúcidas. Num primeiro momento, Arístides trabalhou com uma estrutura simples de painéis que desenhava no espaço uma área

central com cinco acessos, quatro acessos nas laterais e um no fundo do palco, como podemos constatar em Apêndice F. O primeiro rascunho da montagem foi feito neste espaço.

Neste momento, entrou Pepe Rosales que desenvolveu seu trabalho como figurinista e cenógrafo. Uma nova estrutura foi apresentada que mantinha o espaço central, mas contava com dezesseis acessos como constamos nas fotografias em Apêndice G. Considerando que as paredes do labirinto tinham a qualidade de ficar transparentes ou opacas, de acordo como a luz era usada; o novo esquema desenhou três corredores.

Arístides na sua escrita cênica apresentou a estrutura do labirinto como regulador do espaço e tecedor das cenas e, por último, desenvolveu duas imagens que construíram a fábula do espetáculo: a do escritor e dos seres humanos nas armadilhas. Estas imagens estiveram baseadas em três acontecimentos que não foram desenvolvidos pelos atores durante a fase da dramaturgia do autor, ou seja, a etapa de escrita. Contudo, as sequências tinham se apresentado nas fases anteriores nas improvisações das personagens do antropófago e do escritor e na circunstância das armadilhas.

A cena do antropófago era uma sequência quase de pantomima que apresentava a personagem devorando seu filho. Esta cena foi proposta por Cristina na primeira fase do processo. Nela, o antropófago devorava seu filho com uma ação desenvolvida no percurso do amor filial ao prazer carnívoro. Por outro lado, a figura do escritor apareceu em várias improvisações e se caracterizava pelo não uso de palavra e por mostrar os momentos de espera do instante criativo, ou seja, quando a ideia foge, a personagem se esconde, a palavra desaparece.

Nesta etapa de montagem, Arístides fusionou as personagens do o escritor e do antropófago. O escritor-antrópofago habitou o centro do labirinto e se apresentou como o eixo dramático. Esta personagem ocupava a área central, o coração do labirinto e território do minotauro. Aqui o escritor existia e por trás das paredes suas personagens apareciam e desapareciam. Em espera de algo, o escritor se debatia com suas próprias criaturas. Nesse lugar o escritor-minotauro devorava suas criaturas ao mesmo tempo em que era devorado. Diante da morte só resta voltar para o começo da página em branco.

A última cena do ser humano e sua armadilha, trouxe a improvisação proposta por Joselino do homem que caminhava no chão cheio de armadilhas para ratos. **De uma suave cor branca** finaliza com esta imagem que também foi usada para o desenho do material gráfico da peça como consta em Anexo F. Na montagem, Arístides propôs para todos os

atores, percorrer o palco do fundo para o proscênio em direção às armadilhas que, de fato, foram acionadas com suas pisadas. Esta imagem foi acompanhada do seguinte texto da novela

**Vida do enforcado de Palacio:**

Acontece que os homens, uma vez terminado o dia, geralmente dizem adeus a parentes e amigos e, isolando-se em grandes cubos *ad-hoc*, depois de fazer as trevas se despem, se esticam sobre suas próprias costas, cobrem-se com mantas de cores e ficam aí sem pensamentos, imóveis, cegos, surdos e mudos. Acontece também geralmente que estes mesmos homens, transcorrido certo tempo de improviso, sentem-se de volta para vida e começam a se movimentar e a ver e a ouvir como desde longe. Já perto, um mínimo número desses mesmos homens, introduzem suas peles em água, bufam, tiritam, assoviam. Depois ocultam todo seu corpo em tecidos especiais, deixando fora apenas seus aparelhos mais indispensáveis para se colocar em relação com seus vizinhos e abandonar esses grandes cubos, com as pálpebras inchadas e amarelas.<sup>109</sup> (PALACIO, 2000, p.145, grifo do autor).

O ser humano defrontado com suas incongruências e com a falta de correspondência entre ele e o mundo está condenado a repetir e recomeçar, a um círculo vicioso que começa e acaba e começa e... como na ficção.

Os cubos de Palacio se transformam no labirinto. Lugar, onde, estes seres descobrem seus duplos, os matam e/ou são corroídos por eles. Somos observadores da sua impossibilidade de operar dentro do labirinto. Como público, construímos nosso percurso e vemos como estes seres caem nos seus próprios artifícios. No labirinto, como na vida, nós seres humanos inventamos travessias, mas, inevitavelmente voltamos ao centro onde as armadilhas sempre nos esperam.

**De uma suave cor branca** nos interpela pela sua morbidez nos tira da comodidade da poltrona. Seu jogo de escárnio e brincadeira nos convida a entrar, para mais tarde nos surpreender com nosso próprio riso. Diante das provocações imagéticas como quando aquela faca toca o corpo nu ou os carinhos do pai a seu filho se tornam prazer por devorar, o nosso riso se congela e nos sentimos estranhados.

---

<sup>109</sup> Ocorre que los hombres, el día una vez terminado, suelen despedirse de parientes y amigos y, aislándose en grandes cubos *ad-hoc*, después de hacer las tinieblas se desnudan, se estiran sobre sus propias espaldas, se cubren con mantas de colores y se quedan ahí sin pensamiento, inmóviles, ciegos, sordos y mudos. Ocorre también generalmente que estos mismos hombres, transcurrido ya cierto tiempo, de improviso se sienten vueltos a la vida y comienzan a moverse y a ver y a oír como desde lejos. Ya cerca, un mínimo número de esos mismos hombres introducen sus pellejos en agua, bufan, tiritan y silban. Luego ocultan todo su cuerpo en telas especiales, dejando fuera sólo sus aparatos mas indispensables para ponerse en relación con sus vecinos y abandonan esos grandes cubos, con lo parpados hinchados y amarillos.

E, é que estes seres expõem as fragilidades de nosso comportamento humano. Para Palacio, o ser humano está condenado ao tédio, às rotinas e às formulas sociais o que lhe resta é apenas dormir para começar tudo de novo. O direito como criador de matar as suas próprias criaturas, significa voltar para a página em branco.

A peça termina fechando o labirinto com uma suave cor branca.

A peça na sua rapidez apresenta acontecimentos puntiformes e fragmentados e junto às personagens abrimos os caminhos do labirinto. A dinâmica do labirinto constrói um território movediço, entradas que se transformam em saídas, esconderijos que são expostos. E, nesta cartografia de perseguidos e perseguidores, o percurso de atenção é construído com uma perspectiva cinematográfica como diante de uma câmera que se aproxima apenas de um detalhe do corpo ou de uma instante do acontecimento. Esta escrita cênica construída por espaços vazios e lugares ambíguos apela à imaginação do público. E, é justamente, quando entramos em nós para completar a imagem, que vemos a nossa própria doblez.

Mas este não só foi privilegio do público, durante o processo, os artistas envolvidos descobriram e conviveram com seus duplos. Os atores revelaram outras sensibilidades como a qualidade de escárnio nas palavras de Santiago, a mulher perversa que existe em Daysi, a tristeza no sorriso de Cristina ou o prazer do jogo na seriedade de Joselino. A rapidez do processo e desejo dos atores de criar desde âmbitos desconhecidos gerou no ator-criador um treinamento da sua síntese intuitiva. E, era nesta intuição que os seus duplos apareciam, inevitavelmente tanto quanto a fragilidade humana constrói essas fendas e zonas ambíguas próprias da vida.

Tecnicamente, a forma que o Grupo Malayerba encontrou para dilatar a função do ator esteve baseada na análise da cena enquanto discurso. Neste exercício, os atores transformaram os contos de Pablo Palacio em ações, conflitos e acontecimentos e também usaram o texto escrito como material cênico. O processo constituiu uma ampliação do campo criativo do ator a partir do estudo da potencialidade da ação e da construção de ações cênicas com diversos materiais.

O labirinto significa uma viagem aos universos obsessivos e mórbidos de Palacio que também são os nossos. A única possibilidade de abrir os caminhos neste território é o riso e a brincadeira porque senão terminaríamos mortos. Esta atmosfera que nos aproxima é a mesma que encontrei o primeiro dia de trabalho com o Grupo Malayerba dentro do processo de criação **De uma suave Cor Branca**. A mesma que por sua familiaridade permite a estes

atores entrarem nos labirintos escuros das suas subjetividades sem esquecer antes de tomar um café e rir.

Na primeira apresentação **De uma suave cor branca**, anexada em DVD B, eu percebi que Pablo Palacio era um dos mitos que me conformavam como também conformava ao Grupo Malayerba. Não é estranho que o projeto de montar os contos de Palacio tenha sido um antigo desejo dos fundadores do Malayerba. Até esse momento, Palacio fazia parte das ideias abortadas, que não deram certo, em fim, erros que têm essa maravilhosa mania de reaparecer quando menos esperamos.

**De uma suave cor branca** é a página em branco do meu exercício de escrita onde a palavra como com vida própria, na sua rebeldia diante da definição, escorrega, se esconde e desaparece.

A página em branco é o labirinto onde as personagens se refugiam e, junto a elas, nós também nos sentimos perdidos. Até que um dia encontramos a morada do minotauro, as luzes se ascendem e morremos um pouco, mas não o suficiente.

O escritor somos nós. Moramos em nossos labirintos, compartilhamos o banheiro com nossos duplos, almoçamos com nossos desejos e dormimos com nossas lembranças. Alguma vez ouvi dizer que os novos mitos do teatro estão feitos das obsessões do ser humano contemporâneo. Ainda bem que o teatro pode ser o lugar onde a vida tenha suja justa coerência e tenhamos a oportunidade de viver duas vezes. Agora, a cortina se fecha e apenas nos resta voltar para casa, dormir e começar tudo de novo.

Depois da estréia de **De uma suave cor branca**, enquanto eu voltava para casa, no frio da noite como é usual em Quito, meu pensamento esboçou um sorriso e invadiu e aqueceu meu coração: “tomara que as armadilhas não tenham machucado os pés dos meus amigos.”

#### 4. CONCLUSÃO OU ÚLTIMO EXERCÍCIO DO EXÍLIO

O exílio começa quando começamos a matar as coisas que amamos, mas não as matamos de uma vez, talvez em anos... É como se o tempo nos pusesse uma faca nas mãos e com ele matássemos os instantes nos quais alguma vez fomos afortunados; não o fazemos com fúria porque não acho que o tempo atue com fúria sobre nossas pobres lembranças, o fazemos com a mesma suavidade com que estas lembranças se fazem presença e com a mesma violência que produz o depois, o não me lembro, o como se chamava.<sup>110</sup>

Personagem Bruna, obra **Nossa Senhora das Nuvens** de Aristides Vargas.

---

<sup>110</sup> El exilio comienza cuando comenzamos a matar las cosas que amamos, pero no las matamos de una vez, tal vez en años... Es como si el tiempo nos pusiera un cuchillo en las manos y con él matáramos los instantes en los cuales alguna vez fuimos dichosos; no lo hacemos con saña porque no creo que el tiempo actúe con saña sobre nuestros pobres recuerdos, lo hacemos con la misma suavidad con que estos recuerdos se hacen presencia y con la misma violencia que produce el después, el no me acuerdo, el cómo se llamaba.

Nas criações do Teatro de Grupo encontramos a(s) Poética(s) de Diferença. Nestes grupos há uma procura consciente pela transformação que pode ser fruto das circunstâncias internas ou externas do grupo; ou, intencionalmente provocada. Assim, suas criações se fundamentam em procedimentos polifônicos que privilegiam a participação das diversas vozes que conformam o grupo e concebem o coletivo como um território elástico onde o intercâmbio entre artistas de diversas áreas é necessário. Estes novos diálogos constroem os diferentes discursos que compõem a cena. Neste sentido, são processos que apresentam uma criação descentrada do texto escrito e se afasta de um plano prévio da direção, para conceber uma escrita cênica *a posteriori*.

Por outro lado, no Teatro de Grupo a noção de coletividade como entidade homogênea é questionada enquanto que os grupos veem como eixo das suas criações as diferenças trazidas pelas individualidades dos seus integrantes e procuram potencializá-las. Desde esta perspectiva de coletividade, o trabalho do ator constitui uma prática que procura diversificar as técnicas e procedimentos para a criação. Neste sentido, os grupos constantemente propõem diversas formas de organizar o treinamento do ator e cada vez mais nos defrontamos com uma formação do ator que visa sua autonomia e propõe diversas formas de interpretar que, por sua vez, dialogam numa criação polifônica.

Dentro da vasta experimentação sobre a técnica do ator que o Teatro de Grupo apresenta, encontramos uma característica comum que procura a dilatação na função do ator, ou seja, um ator-criador. Neste sentido, a análise do processo criativo da montagem **De uma suave cor branca** do Grupo Malayerba, apresentou vários procedimentos que procuraram esta expansão do campo de ação do ator. E, no percurso de reflexão sobre estes procedimentos criativos, veio à tona a relação intrínseca entre a forma de criação que um grupo desenvolve e o significado de ser/estar em coletivo. Meu interesse inicial sobre as técnicas específicas se transformou em um questionamento O que significa a criação como exercício de liberdade no coletivo para o Grupo de Teatro Malayerba? E, me deparei com duas atitudes do Grupo para criar e ser/estar em coletivo: “o estranhamento” e “o sim”.

O “estranhamento” é uma atitude que está intimamente ligada a uma forma que o ator tem de perceber a vida e a arte e se perceber como artista/ser humano. Ou seja, encontramos um ator, um artista convidado a questionar e estranhar sua realidade propriamente dita e a si mesmo como indivíduo e criador. Este questionamento caracteriza a técnica do ator do Grupo

Malayerba como “processo de individuação” dos atores enquanto caminho de auto-conhecimento e provocador de uma resposta estética.

Por outro lado, cabe considerar a circunstância do exílio dos fundadores do Malayerba. Como exilados, o estranhamento esteve sempre presente, da mesma forma que as diferenças nas suas trajetórias e nas suas procedências. Um ser humano em viagem implica em um olhar estrangeiro constantemente surpreso pelo desconhecido. Esta atitude de surpresa e estranheza que permite olhar a realidade de forma diferente foi potencializada no cotidiano destes três atores diante do país da linha imaginária. Contudo, não se trata de um estado exclusivo de quem viaja, acredito que a travessia é uma forma de potencializá-lo. O estado de estranheza diante da realidade reside numa atitude reflexiva. E, é esta a postura que o Malayerba potencializa com o “processo de individuação” como técnica para o ator.

Reparo que, na tentativa de explicar este estado, chego à mesma página do meu diário de trabalho da época que fui aluna do Laboratório. A escrita do diário era uma atividade constante que procurava treinar um exercício de reflexão teórica do aluno sobre as práticas no laboratório. E, justamente, de todas as experiências que descrevi no diário, existe uma frase que volta sempre: “sinto-me estrangeira de mim mesma.” Os Malayerba conseguiram me levar para um lugar onde aquilo que me definia tornava-se movediço e frágil e, ao mesmo tempo, a única resposta possível estava em mim, era meu próprio desconhecido que eu tinha que reconhecer.

Penso no estado de exílio como uma forma de estranhamento que produz o não pertencer. Penso em exílio como o olhar surpreso para com o outro que fragiliza a recorrência da minha própria cotidianidade. O desejo dos integrantes do Malayerba de ser parte, encontrar um sentido, sentir que *pertenciam* estava atrelado à circunstância do exílio que inevitavelmente trazia uma necessidade de precisar do outro para se reconhecer e sobreviver no dia a dia. Refiro-me à sensação humana diante de um lugar desconhecido, de não saber como dizer, o que dizer, para onde ir, onde encontrar, o que fazer nem quando fazê-lo, enfim, não reconhecer as convenções e os códigos culturais, sociais nem geográficos. Ao mesmo tempo que, o olhar treina-se para descobrir os pequenos detalhes, ficando sensibilizado para perceber as diferenças e se perceber nelas.

No exílio precisamos pertencer, mas nossas identidades e suas representações são questionadas pela realidade. Este estado de exílio, este estranhamento cria aberturas no *ser*, pequenos intervalos nas próprias narrações. Esta qualidade gera uma dinâmica elástica diante do entendimento de nós mesmos: reconhecemos aquilo que somos a partir daquilo que



percebemos não ser e, ao mesmo tempo, sentimos como o novo vai nos reconfigurando. Tornam-se evidentes as constantes transformações que experimentamos e que nos conformam. E, como seres humanos reparamos que somos as narrações que nos narram.

A necessidade de pertencer também faz parte dos novos atores que entram no Grupo Malayerba. Quando novos atores entram no grupo, atravessam por uma fase de estágio que é considerada uma transição. O ator passa de ser aluno do Laboratório a ser parte do Grupo. Não existe uma norma sobre o tempo de duração, mas depende do momento que o grupo está vivendo. Assim como também não existem regras nem atividades que o estagiário deve realizar. Como no caso da técnica do ator, o grupo também não determina o que o estagiário deve fazer. Os estagiários precisam encontrar seu lugar no grupo, eles devem procurar se inserir, pertencer ao Grupo. Durante as entrevistas, todos os atores mencionaram o instante no qual repararam que o Malayerba era seu lugar. E sua sensação de saber que queriam fazer parte estava muito viva nos seus relatos. Da mesma forma, suas palavras também lembravam da fase do estágio como aquele lugar, por vezes, confuso de não saber o que fazer porque ninguém dizia o que deveria ser feito. Eles também precisaram se estranhar para pertencer. Se considerarmos que os novos integrantes cursaram o Laboratório, conheceram os atores e diretores e suas práticas, ser parte do Grupo não se apresentou como uma continuidade do Laboratório, mas um lugar desconhecido.

Neste sentido, os integrantes do grupo vivenciam o desconhecido e as dificuldades como pontos de mutação que alteram as dinâmicas criativas a favor da continuidade do projeto artístico e entrega novos significados tanto para seu trabalho individual quanto coletivo. Lembremos que, como vimos na terceira etapa da pesquisa do Grupo Malayerba, depois da montagem de **Nossa Senhora das Nuvens** os fundadores mantiveram uma agenda muito ocupada que não incluía os novos atores do grupo. Estes novos atores também experimentaram o exílio diante do abandono dos fundadores. Neste momento de crise grupal, os novos atores aprofundaram nas suas pesquisas técnicas e perceberam as suas criações como respostas para a “ausência dos seus pais”.

Este exercício da liberdade no coletivo implica necessariamente numa capacidade de escuta, numa atitude direcionada para “o sim”. “O sim” para as propostas artísticas dos integrantes significa fazer do grupo um continente que contenha a todos. Isto implica conceber a existência do grupo dentro da constante transformação e agitação, e perceber na criação em si mesma o encontro, por vezes, tenso e precário, dessas individualidades que configuram o grupo.

E, justamente, **Uma suave cor branca** é um “sim” para novas provocações, um convite para sair do conforto da casa própria e do conforto do êxito obtido como grupo de teatro. Os procedimentos e a dinâmica de criação desta montagem fazem parte da tendência que o Grupo Malayerba vivenciava desde finais do século passado. Se “antes” o Grupo criava com a urgência vital de pertencer ao país desconhecido, ao desejo de criar um grupo e de encontrar uma linguagem técnica comum, “agora” o Malayerba encontrou no “sim” à diferença de desejos e motivações dos seus integrantes as molas propulsoras para a criação. Os atores-criadores do Malayerba contam suas histórias, narram seus sonhos, recriam seus mitos, e procuram o teatro como um exercício de liberdade no coletivo.

Esta possibilidade de imaginar faz do teatro um lugar onde essas “outras histórias” podem existir, e cria um palco que funciona como desejo, como ensaio da vida. E, são estes novos sentidos de coletividade que o Teatro de Grupo tenta compreender sem necessidade de um ato violento nem impositivo, pelo contrário, com gestos atentos e abertos para com “aquele que sabe”: o teatro, o grupo e o processo em si mesmo. Na minha experiência dentro do Teatro de Grupo, aprendi que criar significa um ato de entrega, uma porta para abrir zonas de entendimento e de espírito.

E, é neste sentido, que a pergunta sobre a técnica do ator do Malayerba volta para mim. O que significa a técnica do ator? Por enquanto, acredito que a técnica de um ator não só está no treinamento dentro de um espaço vazio. Técnica para o ator também é uma forma de ver a vida, fazer suas atividades, pagar conta no banco, treinar um tipo de movimentação corporal, ler uma determinada literatura, imaginar uma personagem e poder vivê-la. Ou seja, tudo aquilo que faço, física e mentalmente, vai me configurar com ser humano dentro da sociedade e como ator dentro do teatro. Se procurarmos existir no palco, precisamos nos desfazer das nossas próprias crenças e compreender que tudo o que somos precisa estar ali, sem exceções. Nas palavras de Grotowski: “O problema da sinceridade – da sinceridade consigo mesmo – existe onde há a revelação, não onde se treina.” (2007, p. 201). E, a revelação, acredito, pode acontecer em qualquer campo de ação do ser humano. E, por enquanto, percebo que na minha capacidade de perceber, no meu olhar está a resposta.

Durante o processo de redação desta dissertação, descobri estar habitada por uns seres chamados *esperpentos*. Junto a eles percebi que conseguia fragilizar a linha divisória entre o Equador e Brasil porque vi refletir neles a imagem complexa de nossos países, cheios de contrastes e paradoxos. Sem ir muito longe, no Brasil descobri que existe uma extrema desigualdade social, que para morar precisamos pagar 40% em impostos sem esperar uma boa

qualidade nos serviços que são responsabilidade do Estado e, também descobri, muitas formas de fazer o amor.

Durante esta pesquisa, também reparei que a linha divisória entre Equador e Brasil já havia sido fragilizada. Em 2005, na minha experiência como estagiária no processo criativo da montagem **BR3** do Teatro da Vertigem, dirigido por António Araújo, minha sensação era a de ser uma improvisadora de profissão. Nós, os atores, não tínhamos um treinamento que procurava um desenvolvimento uniforme de habilidades interpretativas. Os procedimentos procuravam uma instrumentalização do ator para a criação. Desenvolvíamos quatro tipos de treinamento específicos: de voz, de canto, de máscara neutra e de ações físicas, que por sua vez eram ministrados por colaboradores externos. E, a criação era construída na base de improvisações que por vezes estavam dirigidas a provocar uma postura autoral e crítica do ator e, por outras, buscavam experimentar a potencialidade cênica de materiais como texto escrito, objeto, figurino etc. Éramos um grupo de quinze atores sem contar com os núcleos de dramaturgia, direção, iluminação, cenografia e figurino que trabalhavam paralelamente. Na Casa No.1, sede do grupo em São Paulo nessa época, era um ir e vir de pessoas criando. Sair do banheiro implicava o risco de interromper uma improvisação, ou, entrar na cozinha podia significar o susto de esbarrar com um ente criado pelos cenógrafos. Todo espaço da casa era um palco em potência e nós atores, personagens, que precisávamos andar com nosso arsenal de duplos nas mochilas e bolsas.

Dentro deste ambiente, eu compreendi o que significava se colocar em cena. Quer dizer, senti um constante estímulo a propor e criar desde minha individualidade. Cada temática, procedimento e exercício usado para improvisar me incitava a uma criação autoral. Não é por acaso, que depois desta experiência desenvolvi meu primeiro monólogo **Soledad del Monte**, um trabalho que narra sobre meu país imaginário habitado por seres tortos<sup>111</sup>, que agora gosto de chamar de *esperpentos*.

Neste monólogo, descobri que quando os *esperpentos* saem do seu país imaginário para morar conosco são considerados seres tortos. E, como a personagem/eu Soledad/Consuelo diz: “São pessoas que quando você encontra na rua e pergunta: Como vai?” Pode ter certeza de que elas vão ficar ali, de pé, o resto do dia pensando em como elas vão. Ou se elas vão

---

<sup>111</sup> Os tortos são os homens e mulheres que Eduardo Galeano, o escritor uruguaio, denominou “os ninguéns”. Aqueles que não são ainda que sejam, que não falam línguas, mas dialetos, que não são seres humanos mas recursos humanos, que não tem nome mas são número e que custam menos do que a bala que os mata. Os tortos são os *cronopios*, do escritor Julio Cortazar, que quando procuram nos seus bolsos a chave que abre a porta de casa encontram uma caixa de fósforos e choram pensando na terrível possibilidade de que o mundo tenha se deslocado de repente e que as chaves estejam onde estavam os fósforos.

mesmo para algum lugar. Isso costuma trazer um monte de problemas. Mas nada comparado como quando estes seres tortos tentam escrever seu currículo e esquecem que paisagens devem ser substituídos por endereços e as lembranças e momentos especiais, por datas.”

No Brasil, entendi também que os seres tortos, coitadinhos, são desmemoriados. Talvez essa seja a causa da sua mania por falar do tempo. Em Maceió, um dia conheci uma mulher torta que me disse: “Há mais tempo que vida.” Ela estava doente e morreu um ano depois. Outra ocasião encontrei um homem torto na estrada que me disse: “Minha profissão é perder tempo.” Ele observava as paisagens para sobreviver. Era construtor de casas e prédios.

Um dia, não lembro muito bem, acho que estava realizando um exercício ou uma improvisação. De qualquer forma, estava numa sala de ensaio e lembro que percebi um domínio do tempo. Um domínio do tempo? E, em solilóquio esquizofrênico me respondi, impostando uma voz de tempo <sup>112</sup>: “Mas, eu, o Tempo, minha querida, sou um senhor. E os senhores são seres humanos que não devem ser dominados, segundo a cartilha dos direitos humanos da Organização das Nações Unidas. E, saiba que seu país da linha imaginária faz parte desta respeitável orquestra de nações ainda que apenas seja o apito que só faz barulho e poderia perfeitamente não existir.” Diante da resposta contundente do Tempo, calei-me e só aí percebi em mim uma capacidade de me entregar ao tempo sem exigências nem ansiedades. Descobri uma predisposição à comunhão: me silenciar.

---

<sup>112</sup> Esclareço ao leitor que a expressão “voz de tempo”, tem um sentido figurativo porque até onde eu sei o tempo não tem voz.

## REFERÊNCIAS

ABREU, Luis A. Processo **Colaborativo: Relatos e reflexões sobre uma experiência de Criação**. Núcleo de Dramaturgia – SESI Paraná. Artigo publicado nos Cadernos da ELT - número 2, junho/2004, revista de relatos, reflexões e teoria teatral, da Escola Livre de Teatro de Santo André. Disponível em:  
<http://www.sesipr.org.br/nucleodedramaturgia/FreeComponent9545content77392.shtml>. Acesso em: 25 de mar. 2010.

ANTORCHA – PERIÓDICO DE VENEZUELA-. **Un grito de alerta danza “Malayerba”**. Barcelona, 19 oct. 1991, p. 4.

ARAÚJO, Antonio. **Por um teatro mestiço e coletivo**. Próximo Ato. Encontro Internacional de Teatro Contemporâneo. História do Teatro de Grupo, 2003. Disponível em:  
<http://www.itaucultural.org.br/proximoato/menu3.html>. Acessado em: janeiro, 2010.

ARAÚJO, Antonio. **A Gênese da Vertigem**: O processo de Criação de O paraíso Perdido. 2002. 220 f. Dissertação. Mestrado em Artes – Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

ASLAN, Odette. **O Ator no século XX**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1994.

AYALA MORA, Enrique. **Resumen de Historia del Ecuador**. Quito: Universidad Simon Bolívar del Ecuador, 1999.

BARBA, Eugenio. **Além das Ilhas Flutuantes**. Campinas: Ed. da UNICAMP, 1991.

BOGART, ANNE. Seis coisas que eu conheço a propósito da formação de atores. Trad.: Irelly Machado. In: FERAL, Josette (org.) **L'école du Jeu: Former ou transmettre... les chemins de l'enseignement théâtral**. Colloque international sur la formation de l'acteur organisé par l'Université du Québec à Montréal et l'Université Paris X - Nanterre au théâtre National de La Colonne. Paris, avril 2001. Valence : Tretemps Ed., 2003.

BONFITTO, Matteo. **O ator compositor**: as ações físicas como eixo - de Stanislavski a Barba. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2002.

BOTE, José. La Razón Blindada: entrevista con Aristides Vargas. In: **Festival Internacional de Artes Escenicas Region de Murcia – OTRO**. 2009. Disponível em:  
<http://festivalotro.wordpress.com/2010/06/07/la-razon-blindada-entrevista-con-aristides-vargas/>. Acesso em: 25 de novembro de 2009.

BOUDET, Rosa Ileana. Memória y desmemoria en el Teatro Latino-americano. **Revista Teatro/CELCIT**: revista de teatrologia, técnicas y reflexión sobre la práctica teatral iberoamericana, Buenos Aires, ano 10, n.13-14, 2000, p. 21-25. Disponível em:  
<[http://www.celcit.org.ar/publicaciones/rtc\\_sum.php?cod=11](http://www.celcit.org.ar/publicaciones/rtc_sum.php?cod=11)>. Acesso em: 25 de novembro de 2009.

BOUDET, Rosa Ileana. Un espacio oscuro alumbrado por relámpagos: entrevista con Aristides Vargas. **Revista Conjunto**. La Habana, n.108, jan.-feb.,1998, p.43-47.

BRECHT, Bertold. Fragmentos del diario de trabajo de Bertold Brecht. **El Tonto del Pueblo**: Revista de artes escénicas del Teatro de los Andes. Plural Editora. La Paz, n. 3-4, mayo 1999, pg. 107-132.

BREILH, Alfredo. El Crítico. **HOY**. Seção Cultura. Equador. 17 de out., 1996, p.3.

BRIE, Cesar. Brecht Hoy. **El Tonto del Pueblo**: Revista de artes escénicas del Teatro de los Andes. Plural Editora. La Paz, n. 3 -4. mayo 1999, pg. 106.

BROOK, PETER. **El espacio vazio**. 4ª.Ed. Barcelona: Ed. Nexos, 1994.

BUENAVENTURA, Enrique. Actor, creación colectiva y dramaturgia nacional. Boletín Cultural y Bibliográfico. Número 4, Volumen XXII, 1985. Disponível em: <http://www.lablaa.org/blaavirtual/boleti3/bol4/actor.htm> (05/08/2005) Acesso em: 5 de abril, 2010.

CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CANTILLO C., LUCIA. Sueños de Pulpo, al ataque. **La República**. Suplemento Variedades. San José, 12 de agosto, 1995, p.2 A.

CEVALLOS, Javier P. El personaje-límite en el teatro de Malayerba. **El HOY**, Quito, 19 fevereiro, 1989, La Liebre Ilustrada: Otro perfil, p.6.

CORTAZAR, Julio. **Histórias de Cronópios e de Famas**. 6 ed. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1998.

DAGOSTINI, Nair. **O Método da Análise Ativa de Constantin Stanilávski como base para a leitura do texto e da criação do espetáculo pelo Diretor e Ator**. 2007. 250 f. Tese (Doutorado Literatura e Cultura Russa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

DE UMA SUAVE COR BRANCA: processo de criação. Produção: Martín Vaamonde, Santiago Villacís y Consuelo Maldonado. Quito: fevereiro, março e abril, 2010. Hard Drive (80,85 GB) MP3/AVI, son., cor.

DESUCHÉ, Jacques. Dialética e assombro. In: \_\_\_\_\_. **Bertold Brecht**. Barcelona: Ed. Oikos-Tau, 1966, p.44-60.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, **Diccionario de la lengua española**. Vigésima Segunda Ed. Madrid, Espasa-Calpe, 2001.

DORT, Bernard. Brecht sobre la escena: un realismo épico. **Gestus**. Revista de la Escuela Nacional de Arte Dramático (ENAD), Bogotá: Ed. Colcultura, ano 1, n.1,1989, p.19-32.

DURAND, Remy. El Brecht de Malayerba. **El Comercio**. Seção Cultura. Quito. 24 outubro, 1986, p.B-2.

EL COMERCIO –PERIÓDICO DEL EQUADOR-. Un grito estremecedor. Quito, 4 mar. 1992, p.B-2.

ESCOBAR RAMIREZ, Wilson. Jardín de Pulpos: teatro impregnado de memória. **La Pátria**. Pátio de Bastidores. Manizales, 30 de set., 1994, p.4.

ESCUADERO, María. **La Fanesca, viaje al interior**. Archivo do Grupo Malayerba. Casa de Teatro Malayerba. Quito, 1987, p.1-3.

ESCUADERO, María. A propósito de la formación del actor. **Revista La última rueda**. Numero 1, outubro-novembro, Quito: Ed. Universitária, 1975.

FERNANDES, Silvia. **Teatralidades Contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva: FAPESB, 2010.

FERNANDES, Silvia. **Grupos Teatrais – Anos 70**. Campinas, SP: Ed. da UNICAMP, 2000.

FRANCÉS, María del Rosario. Depoimento [abri.2009]. Entrevistadora: Consuelo Maldonado. Quito, gravador digital (1h25m), estéreo. Entrevista concedida a Maldonado como parte da pesquisa de mestrado sobre o processo de criação do Grupo Malayerba.

FRANZ, M. – L. O Processo de Individuação. IN: JUNG, Carl Gustav. **O Homen e seus símbolos**. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 5ª. Edição, 2005, p.154-224.

GALEANO, Eduardo. **O Livro dos Abraços**. 9ed. Porto Alegre: L&PM, 2002.

GROTOWSKI, Jerzy. Exercícios. IN: FLASZEN, Ludwik e POLLASTRELLI, Carla. **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. São Paulo: Ed. Perspectiva - SESC, 2007, p.163 – 180.

GROTOWSKI, Jerzy. O que foi. IN: FLASZEN, Ludwik e POLLASTRELLI, Carla. **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. São Paulo: Ed. Perspectiva - SESC, 2007, p.199-211.

GUERRA, Gerson. Depoimento [mar.2009]. Entrevistadora: Consuelo Maldonado. Quito, gravador digital (1h), estéreo. Entrevista concedida a Maldonado como parte da pesquisa de mestrado sobre o processo de criação do Grupo Malayerba.

GUALDRÓN, Daniel. Malayerba sí cree en las utopías. **El Tiempo**. Seção Cultura, Puerto de la Cruz, 22 de out., 1993, p.2.

HARMONY, Olga. Jardín de Pulpos. **La Jornada**. Suplemento Cultura, Mexico D.F., 29 de set., 1994, p.29)

HOJA DE TEATRO. Diálogo con Pepe Rosales. IN: **Hoja de Teatro – Revista ecuatoriana de Artes Escénicas**. Quito. Ano 4, n. 9, dezembro de 2004.

INSTITUTO HEMISFÉRICO. Biblioteca de video digital. Artist Profiles - Malayerba. Disponível em: <http://hemisphericinstitute.org/artistprofiles/index.php?lang=Eng&Artist=malayerba&Menu=About&Category=Bio>. Acesso em: maio, 2010.

JOUVET, Louis. **Testimonios sobre el teatro**. Buenos Aires: Ed. Psique, 1953, p.247-279.

JUNG, Carl Gustav. **O Eu e o inconsciente**. 21ª edição. Petrópolis: Vozes, 2008.

LIMA, Mariangela A. Do Arena ao Ato Institucional No.5. **Proximo Ato**. Encontro Internacional de Teatro Contemporâneo. História do Teatro de Grupo. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/proximoato/menu3.html>. Acessado em: janeiro, 2010.

MALAYERBA. **Introducción a la Fanesca**. Arquivo do Grupo Malayerba. Casa de Teatro Malayerba. Quito, 1984, p. 4.

MALAYERBA. **Notas Sobre “A Fanesca”**. Arquivo do Grupo Malayerba. Casa de Teatro Malayerba. Quito, 1984, p. 1.

MALAYERBA. **Sinopsis de la obra Jardin de Pulpos**. Arquivo do Grupo Malayerba. Casa de Teatro Malayerba. Quito, 1992, p.1.

MALAYERBA. **Programa de la Obra Luces de Bohemia**. Arquivo do Grupo Malayerba, Casa de Teatro Malayerba, Quito, 1994.

MALAYERBA. **Histórico de Presentaciones**. Arquivo do Grupo Malayerba, Casa de Teatro Malayerba, Quito, 2004, p10.

MALAYERBA. **Integrantes do Grupo Malayerba**. Arquivo do Grupo Malayerba, Casa de Teatro Malayerba, Quito, 2004.

MALAYERBA. **Ficha técnica da montagem De uma suave cor branca**. Arquivo do Grupo Malayerba, Quito, 2009.

MALAYERBA 25 Años de Teatro. Produção: Malayerba. Câmera: Diego Bolaños. Entrevista aos diretores artísticos do Grupo Malayerba: Ma. del Rosario Francés e Arístides Vargas. Quito: Malayerba, 2004. 1DVD (1h31m), son.,color.

MANSAANA, La. Entre la Actuación y la Dirección. La Invitada. **Diario Hoy**, Suplemento Quincenal, Quito, Ed. El Conejo, 5 de setembro, 1986, p.3.

MANZONI, Celina. Una Estética de la Ruptura. In: PALACIO, Pablo. **Obras Completas**: edición crítica. Colección Archivos: 1.ª ed.; 41. Wilfrido H. Corral (Coord.) Madrid; Barcelona; La Habana; Lisboa; París; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima; Guatemala; San José: ALLCA XX, 2000, p.310-330.

MARCHÁN, Cristina. Depoimento [abril. 2009]. Entrevistadora: Consuelo Maldonado. Quito, gravador digital (1h25m), estéreo. Entrevista concedida a Maldonado como parte da pesquisa de mestrado sobre o processo de criação do Grupo Malayerba.

MEYERHOLD, Vsevolod. **Teoria Teatral**. 4ed., Madrid: Ed. Fundamento, 1982.



MONTESINOS, Zaida. Malayerba afianza la proposición de la creación colectiva. **Correo del Caroní**, Ciudad Guayana, 22 mar. 1988, Cine-TV-Espectáculos, p.6.

MONLEÓN, José. Utopía y realidad en el teatro latinoamericano. **Latin American Theater Review**. University of Kansas. Vol. 13, n.3, summer 1980, p.23-29.

MOSTAÇO, Edélcio. No limite do teatro – a criação coletiva no Living Theater e no Asdrúbal Trouxe o Trombone. **DAPesquisa – Revista de Investigação em Artes**. Centro de Artes – Universidade do Estado de Santa Catarina. Ago/2008 – Jul/2009. V.3, n2. Disponível em: [http://www.ceart.udesc.br/revista\\_dapesquisa/volume4/numero1/cenicass.htm](http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume4/numero1/cenicass.htm). Acessado em: nov, 2009.

MUGUERCIA, Magali. Lo Antropológico en el Discurso Escénico Latinoamericano. **Revista Apuntes de Teatro**. Santiago de Chile, n.101, primavera-verão, 1991, p.88-100.

OBREGÓN, Osvaldo. **Teatro Latinoamericano un Caleidoscopio Cultural (1930-1990)**. Marges, no.20. Persignan: CRILAUP, 2000.

OBREGÓN, Osvaldo. Teatristas Latinoamericanos en Francia: los problemas del exilio. **Diógenes Anuario Crítico de Teatro Latinoamericano**. Canadá, Vol.1, 1987, p.109-121.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e Processo de Criação**. 23 ed., Petropolis: Vozes, 2008.

OSTROWER, Fayga. **A sensibilidade do intelecto: visões paralelas de espaço e tempo na arte e na ciência**. 2ed., Rio de Janeiro: Campus, 1998.

PACHECO, Carlos. Escribo por lo desarmado que estoy. Picadero: teatro, memoria, identidad. Instituto Nacional del Teatro, Buenos Aires, año XI, no. 16, jan/fev/mar/abril 2006. Disponível em : <http://www.inteatro.gov.ar/editorial/docs/picadero16.pdf>. Acesso em: 8 agos. 2009.

PALACIO, Pablo. **Obras Completas**: edición crítica. Colección Archivos: 1.ª ed.; 41. Wilfrido H. Corral (Coord.) Madrid; Barcelona; La Habana; Lisboa; París; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima; Guatemala; San José: ALLCA XX, 2000.

PAOLILLO, Carlos. Queremos comunicar al más alto nivel artístico. **La Nación**, Caracas, out., 1987, p.5.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. 3ed. Sao Paulo: Martins Fontes, 1997, p.1-20.

PAZ, Octavio El arco y la Lira. El poema, la revelación poética, poesía e historia. 3ed. México: Fondo del Cultura Económica, 1972.

PELLETTIERI, Osvaldo (Org.) Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires: la segunda modernidad 1944/1976. Buenos Aires: Galerna, 2003.

QUIROGA, Osvaldo. Tragedia y comedia, el estilo del continente. **La Nación**, Buenos Aires, out. 1984, Espectáculos, Seção 3, p.2.

RISK, Beatriz. **Creación Colectiva: el legado de Enrique Buenaventura**. Colección Biblioteca de Historia del Teatro Occidental Siglo XX. Buenos Aires: Ed. Atuel, 2008.

RISK, Beatriz. El nuevo Teatro en Latinoamérica. In: SOSNOWSKI, Saul (Org.) **Lectura Crítica de la literatura americana: actualidades fundacionales**. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1997.

RISK, Beatriz J. **Posmodernismo y teatro en América Latina: Teorías y prácticas en el umbral del siglo XXI**. Madrid: Iberoamericana, 2001.

RIZZO, Geraldo Pêra. **Ator e estranhamento: Brecht e Stanislavski, segundo Kusnet**. São Paulo: Ed. Senac, 2001.

ROBLES, E. Humberto. Pablo Palacio : a punta de risa, (vanguardia /Pormodernidad y la viencia de su obra). In: PALACIO, Pablo. **Obras Completas**: edición crítica. Colección Archivos: 1.ª ed.; 41. Wilfrido H. Corral (Coord.) Madrid; Barcelona; La Habana; Lisboa; París; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima; Guatemala; San José: ALLCA XX, 2000, p.310-330.

RODRIGUEZ, Franklin A. **Poética del Teatro Latinoamericano y del Caribe**. Quito: Abrapalabra Ed., 1994

RODRIGUEZ, Franklin A. Tres décadas de Teatro Ecuatoriano (1960-1990): Búsqueda de una nueva expresión nacional. Schwerin, 1995. Freies Theater Studio im TIK (Teatro Estudio Libre) Centro de Pesquisa Teatral que realiza cursos, eventos e intercâmbios relacionados com a forma de Teatro Experimental. Disponível em: <http://www.teatro-libre.com/teatroecuadoriano.htm> Acesso em: 4 mar. 2008.

ROLDOS, Santiago. Una temporalidad diferente: la ética/poética del Malayerba en Ecuador. IN: **Hoja de Teatro – Revista ecuatoriana de Artes Escénicas**. Quito. Ano 6, n.41, junho de 2006, p.6-13.

ROMOLEROUX, Manuela. Depoimento [abri.2009]. Entrevistadora: Consuelo Maldonado. Quito, gravador digital (1h25m), estéreo. Entrevista concedida a Maldonado como parte da pesquisa de mestrado sobre o processo de criação do Grupo Malayerba.

RUFFINELLI, Jorge. Pablo Palacio: retrato de un precursor maldito. In: PALACIO, Pablo. **Obras Completas**: edición crítica. Colección Archivos: 1.ª ed.; 41. Wilfrido H. Corral (Coord.) Madrid; Barcelona; La Habana; Lisboa; París; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima; Guatemala; San José: ALLCA XX, 2000, p.444-447.

SALLES, Cecília A. **Gesto Inacabado: Processo de Criação Artística**. 3 ed. São Paulo: FAPESB: Annablume, 2007.

SÁNCHEZ, Daysi. Depoimento [abri.2009]. Entrevistadora: Consuelo Maldonado. Quito, gravador digital (1h25m), estéreo. Entrevista concedida a Maldonado como parte da pesquisa de mestrado sobre o processo de criação do Grupo Malayerba.

SERRANO, Raul. **Nuevas tesis sobre Stanislavski –fundamentos para una teoría pedagógica**. Buenos Aires: Ed. Atuel, 2004.

SUNTAXI, Joselino. Depoimento [abril. 2009]. Entrevistadora: Consuelo Maldonado. Quito, gravador digital (1h25m), estéreo. Entrevista concedida a Maldonado como parte da pesquisa de mestrado sobre o processo de criação do Grupo Malayerba.

TEATRO DE LOS ANDES. Quienes Somos. Desenvolvido pelo Teatro de Los Andes, 2008. Apresenta textos sobre a história, as produções, os projetos e as atividades em geral deste coletivo de teatro. Disponível em: <<http://www.teatrodelosandes.com/sp/acerca.asp>>. Acesso em: 30 de outubro de 2009.

UBIDIA, Abdón. García Lorca en la UNP. **Diário Hoy**: La Liebre Ilustrada. Suplemento Literário. Quito, 8 de maio, 1988, p.8-9.

VALLE-INCLÁN, Ramon Ma. de. **Luces de Bohemia: Esperpento**. Revista Literário Catarsis: Ed. Electronica, 1999. Disponível em: Acesso em: maio, 2009.

VARGAS, Arístides. **Nuestra Señora de la Nubes; Donde el viento hace buñuelos; El deseo más canalla**. Madrid: Casa de América, 2000.

VARGAS, Arístides Una obra contra el olvido. **Conjunto – Revista de Teatro Latinoamericano**. Casa de las Américas, La Habana, n.106, p. 15-35, maio-agosto 1997a.

VARGAS, Arístides. *Teatro*. Quito: Eskeletra Editorial, 1997b.

VARGAS, Arístides e FRANCÉS, Charo. Teatro de Grupo en el Nuevo Milenio. **Conjunto**: Revista de Teatro Latinoamericano. Casa de las Américas. La Habana, no.122, julho – setembro, 2001, p. 8-10.

VARGAS, Arístides. Teatro Negro. **Revista Teatro CELCIT** – Revista de Teatrologia. Ed. CELCIT. Buenos Aires. Ano 18, no.35-36, 2009, p. 26-29.

VARGAS, Arístides. Apresentação do ensaio aberto De Uma Suave Cor Branca. Gravado por Consuelo Maldonado. Quito: Teatro de la Casa Malayerba, abril 2009. Vídeo digital, 1 DVD, (1h45m), son., color.

VARGAS, Arístides. Depoimento [abril. 2009]. Entrevistadora: Consuelo Maldonado. Quito, gravador digital (30m), estéreo. Entrevista concedida a Maldonado como parte da pesquisa de mestrado sobre o processo de criação do Grupo Malayerba.

VERDESOTO, Irina. El Grupo Malayerba: un cuarto de siglo de trayectoria dentro del Teatro Ecuatoriano. (TCC) Escuela de Teatro. Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador. Quito, 2005.

VILLACÍS, Santiago. Depoimento [mar.2009]. Entrevistadora: Consuelo Maldonado. Quito, gravador digital (30m), estéreo. Entrevista concedida a Maldonado como parte da pesquisa de mestrado sobre o processo de criação do Grupo Malayerba.

VILLACÍS, Santiago et. al. **De uma suave cor branca.** Texto da peça De uma suave cor branca do Grupo de Teatro Malayerba. Quito, 2009.

VIVANCO, Jorge. Desempolvando al hecho teatral: Grupo Malayerba. **El Comercio**, Quito, 21 nov. 1981, Registro Cultural, p.1.

ZABALA, Fernando. María Escudero y su Teatro Libre. In: **Revista Clon 2.0 – UAM Xochimilco.** Sección Artes: Escénicas, Abril, 2008. Disponível em: <http://clon.uam.mx/spip.php?article497>. Acesso em: maio de 2009.

**APÊNDICE A** – Primeira etapa de pesquisa e montagens do Grupo Malayerba

ANO	MONTAGEM	AUTOR	DIREÇÃO	PESQUISA
1981	Robinson Crusoe	Baseada em “Os Últimos Dias de Solidão de Robinson Crusoe” de Jérôme Savary e em “Robinson Crusoe” de Daniel Defoe	Charo Francés	Inícios da pesquisa sobre a criação coletiva.
1982	Mulheres	Baseada em textos de Dario Fo e Franca Rame	Arístides Vargas	Pesquisa sobre os estudos de Constantin Stanislavski sobre criação de personagem.
1983	Didola, pidola pon	Apadaptação do conto homónimo de Maurice Sendak	Susana Pautasso	Peça infantil com pesquisa direcionada à linguagem visual a partir de uma oficina para a construção da cenografia para a peça.
1984	A Fanesca	María Escudero	Charo Francés e Arístides Vargas	Pesquisa sobre o uso da máscara da Commedia dell’ Arte.
1986	O Senhor Puntila e seu criado Matti	Bertold Brecht	Arístides Vargas e Charo Francés	Estudo sobre as técnicas de estranhamento proposto pelo mestre alemão.
1988	Dona Rosita a solteira	Federico García Lorca	María Escudero	Sob a noção de espaço vazio e o ator como núcleo do ato teatral aprofunda-se sobre as pesquisas de ação física de Constantin Stanislavski.
1989	Galeria de sombras imaginárias	Baseada em “Ubu Rei” de Alfred Jarry, “El retablillo de Don Cristobal” de Federico García Lorca e “Fausto” de Joham Goethe	Arístides Vargas	Pesquisa fundamentada na expressividade do corpo que procurava uma corporeidade grotesca e exagerada. Primeira incursão de Arístides como dramaturgo.
1990	Añicos	Huilo Ruales	Arístides Vargas	Primeiro monólogo interpretado por Sussana Pautasso - processo de criação baseado na colaboração entre atriz,

				diretor e autor.
1991	Francisco de Cariamanga	Baseada em Woyzeck de Georg Buchner	Arístides Vargas	Segunda incursão de Arístides como dramaturgo.

**APÊNDICE B** – Segunda etapa de pesquisa do Grupo Malayerba

ANO	MONTAGEM	AUTOR	DIREÇÃO	PESQUISA
1992	Jardim de Polvos	Arístides Vargas	Arístides Vargas	Pesquisa do trabalho do ator como matriz dramaturgica e cênica.
1993	Luzes de Boemia	Ramón de Valle Inclán	Wilson Pico	Pesquisa no campo da dança.
1995	Pluma e a tempestade	Arístides Vargas	Arístides Vargas	Pesquisa do movimento baseada no espaço aéreo.
1997	O agitado passeio do Senhor Lucas	Fabian Patiño	Arístides Vargas	Projeto do ator Gerson Guerra - pesquisa de corporeidade baseada na dinâmica do dentro e fora.

**APÊNDICE C – Terceira etapa de pesquisa do Grupo Malayerba**

ANO	MONTAGEM	AUTOR	DIREÇÃO	PESQUISA
1999	Nossa Senhora das Nuvens	Arístides Vargas	Arístides Vargas	Pesquisa dramaturgica baseada na história do exílio dos fundadores – radicalização da função do ator como elemento que nucleia a ação cênica no espaço vazio.
2000	O desejo mais canalha	Arístides Vargas	Arístides Vargas	Pesquisa dramaturgica baseada no histórico dos atores e investigação de movimentação física em andaimes.
2003	A moça dos livros usados	Arístides Vargas	Arístides Vargas	Pesquisa sobre partitura de movimento a partir de criação de partituras com matrizes fotográficas.
2004	De como morria e ressuscitava Lázaro ou o Lazarilho	Arístides Vargas	Arístides Vargas	Processo criativo direcionado à brincadeira e o prazer do jogo.
2005	Tírenle Tirra	Paulina Tapia, Daysi Sánchez, Manuela Romoleroux e Cristina Marchán	Charo Francés	Pesquisa baseada na improvisação com uso de máscara da Commedia dell'Arte para teatro de rua.
2007	Bicicleta Leroux –notas sobre a intimidade dos heróis	Arístides Vargas	Arístides Vargas	Pesquisa sobre o significado de viagem no mundo contemporâneo inspirado em “Ilíada” e “Odisséia” de Homero
2009	De uma suave cor branca	Gerson Guerra, Cristina Marchán, Manuela Romoleroux, Daysi Sánchez, Joselino Sntaxi, Santiago Villacís, Consuelo Maldonado e Arístides Vargas	Arístides Vargas	Pesquisa baseada na dilatação da função do ator no campo da dramaturgia e direção a partir da análise da ação cênica.



**APÊNDICE D – Fases do processo de criação De uma suave cor branca**

FASE	DURAÇÃO	PESQUISA
Análise dos contos	1 semana	Análise dos contos a partir da fábula e os acontecimentos
Improvisação livres	2 semana	Proposta baseada em acontecimentos e ações
Monólogo	1 semana	Uso de dois conflitos base para construir a trajetória da personagem: desejo pessoal e relação com o público
Dramaturgia do diretor	2 semanas	Fundamentada na noção de tensões espaciais
Dramaturgia do ator	2 semanas	A técnica do ator como base para pesquisar a relação entre técnica e material, forma e conteúdo
Dramaturgia do autor	2 semanas	Baseada nas improvisações busca potencializar o conflito da doblez
Montagem	2 semanas	Estudo do labirinto como regulador espacial das cenas

**APÊNDICE E** – Elementos espaciais apresentados nas improvisações da fase da dramaturgia do diretor do processo criativo **De uma suave cor branca** do Grupo Malayerba

Proposta Santiago Villacís



Proposta Cristina Marchán



Proposta Gerson Guerra



Proposta Daysi Sánchez



**APÊNDICE F** – Primeiro rascunho sobre a proposta espacial do labirinto



## APÊNDICE G – Proposta final do labirinto



**ANEXO A** – Participação do Grupo de Teatro Malayerba em festivais Internacionais entre os anos de 1982 e 2004

- 1982 - Festival da Mulher na Arte - Brasil
- 1984 - Festival Latino-americano de Teatro - Argentina
- 1985 - Encontro Latino-americano de Teatro - Uruguai
- 1987 - Festival Ibero-americano de Teatro em Cádiz - Espanha
- 1989 - Festival Ibero-americano de Teatro de Bogotá - Colômbia
- 1990 - Festival das Nações - Venezuela
- 1991 - Festival de Teatro do Caribe do Caribe e Países Bolivarianos - Venezuela
- 1992 - Festival Internacional das Artes - Costa Rica
- 1993 - Festival Internacional de Teatro de Manta - Equador
- 1993 - XVIII Festival de Oriente e os Cinco Continentes - Venezuela
- 1994 - Festival Internacional de Teatro de Manizales - Colômbia
- 1995 - Festival de Teatro de Dijon - França
- 1995 - Festival de Teatro de Rennes - França
- 1996 - Festival Internacional de Teatro de Manta - Equador
- 1997 - Festival Internacional de Manizales - Colômbia
- 1997 - Primeiro Festival Ibero-americano de Teatro - República Dominicana
- 1997 - Festival Ibero-americano de Teatro de Cádiz - Espanha
- 1998 - Festival "Teatro a Mil" - Chile
- 1998 - Festival Ibero-americano de Teatro de Bogotá - Colômbia
- 1998 - Festival Internacional da Crítica de Teatro de Montevidéu - Uruguai
- 1998 - Festival Internacional de Teatro de Londrina - Brasil
- 1998 - Festival do Sul Madrid - Espanha
- 1998 - Festival Internacional de Teatro Valladolid - Espanha
- 1999 - Festival Internacional de Teatro de Expressão Ibérica FITEI - Portugal
- 1999 - Primeira Mostra Internacional de Artes Cênicas - Porto Rico
- 1999 - X Temporales Internacionais de Teatro - Chile
- 1999 - Festival do Monólogo - Nicarágua
- 1999 - Festival Internacional de Teatro Canárias - Espanha.

2000 - Festival Internacional de Teatro - Buenos Aires - Argentina  
2000 - Encontro Teatral Equador - Peru - Porto Rico – San Juan - Porto Rico  
2000 - Festival Internacional de Teatro Hispânico - Miami - Estados Unidos  
2000 - Festival Centro-americano de Teatro - San Salvador- El Salvador  
2000 - XI Temporales Internacionais de Teatro - Chile  
2000 - XIII Festival Internacional de Manta - Equador  
2000 - Festival Ibero-americano de Cádiz - Espanha  
2000 - Festival de Outono de Madrid - Espanha  
2000 - Festival Internacional de Teatro - Nicarágua.  
2000 - Festival Internacional de Teatro de Manizales - Colômbia  
2001 - Festival Fundateneo - Caracas, Venezuela  
2001 - Festival de Maio - Cuba  
2001 - Festival Teatro Avante - Miami - Estados Unidos  
2001 - Festival Hispânico - Nova York - Estados Unidos  
2001 - Festival Internacional de Teatro de Almada - Portugal  
2001 - Festival Internacional de Teatro “O Quixote” Paris - França  
2001 - Festival Internacional de Teatro – Almagro - Espanha  
2001 - Festival de Alemanha- França - Espanha - Porto Rico - Nicarágua

Fonte: Biblioteca do Grupo Malayerba

**ANEXO B** – Relação dos livros publicados com as peças de Arístides Vargas.

VARGAS, Arístides. **Nuestra Señora de las Nubes / Donde el viento hace buñuelos / El deseo más canalla**. Madrid: Casa de América, 2002.

VARGAS, Arístides. **Teatro**. Quito: Eskeletra Editorial, 1997.

VARGAS, Arístides. **Teatro ausente: Cuatro obras de Arístides Vargas**. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro, 2006.

VARGAS, Arístides. **Tres piezas del mar**. Quito: El Conejo, 2003.

VARGAS, Arístides. La Razón Blindada. IN: HOJA DE TEATRO. **Cinco autores en busca de actor**. Quito: Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2007.

VARGAS, Arístides e VALLEJO, Patricio. **Teatro: De Cómo Moría y Resucitaba Lázaro el Lazarillo**. Tarjeta Sucia. Bizkaia: Artezblai, 2002.

BARRIONUEVO, Claudia. et al. **La cruzada de los niños de la calle**. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 2001.

Fonte: Artist Profiles - Malayerba. Biblioteca de Vídeo Digital do Instituto Hemisférico de Performance e Política



## ANEXO C – Relação dos integrantes do Grupo Malayerba e suas funções

Arístides Vargas - Negro  
Diretor, ator e dramaturgo

María del Rosario Francés - Charo  
Diretora do Laboratório Teatral Malayerba, editora da Revista de Artes Cênicas “Hoja de Teatro”, atriz e diretora de atores

José Rosales - Pepe  
Ator, cenógrafo e iluminador

Gerson Guerra  
Professor do Laboratório Malayerba e ator

Santiago Villacís  
Professor do Laboratório Malayerba e ator

Daysi Sánchez  
Coordenadora Administrativa da Revista de Artes Cênicas “Hoja de Teatro” e atriz

Cristina Marchán  
Professora do Laboratório Malayerba, Relações Públicas e atriz

Manuela Romolerux  
Difusão e Meios e atriz

Joselino Sntaxi  
Ator

Fonte: Biblioteca do Grupo Malayerba

**ANEXO D** – Ficha técnica da peça de teatro **De uma suave cor branca** do Grupo Malayerba

Direção e dramaturgia geral: Arístides Vargas

Textos: Gerson Guerra, Cristina Marchán, Manuela Romoleroux, Daysi Sánchez, Joselino Suintaxi, Santiago Villacís, Consuelo Maldonado e Arístides Vargas.

Elenco: Gerson Guerra, Cristina Marchán, Manuela Romoleroux, Daysi Sánchez, Joselino Suintaxi, y Santiago Villacís

Direção de atores: María del Rosario Francés e Santiago Villacís

Direção coreográfica: Carolina Váscones

Assistência de direção e iluminação: Martín Vaamonde

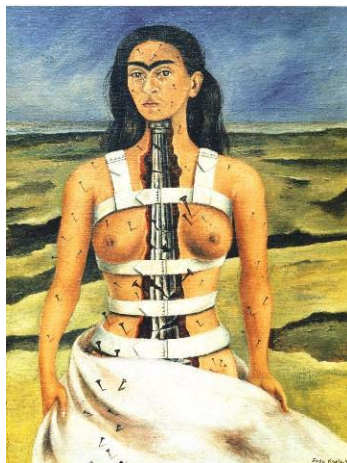
Desenho de figurino e cenografia: José Rosales

Desenho gráfico: Elena Vargas

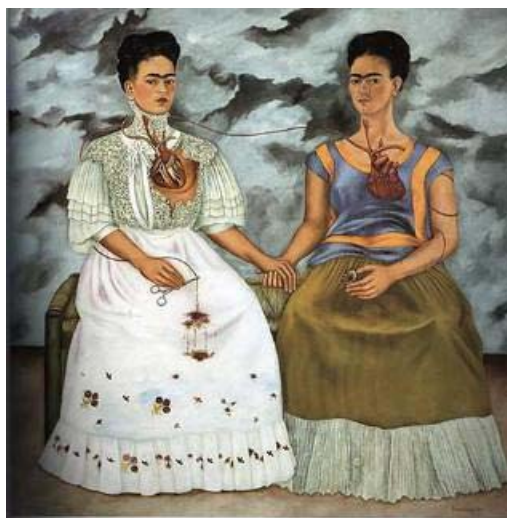
Produção: Grupo Malayerba

Fonte: Biblioteca do Grupo Malayerba

**ANEXO E – Pinturas Frida Kalho usadas como base da corporeidade da personagem Dupla proposto por Daysi Sánchez**



La columna rota



Las dos fridas

ANEXO F – Cartaz e programa da peça **De uma suave cor branca** do Grupo Malayerba



DIRECCIÓN Y ORGANIZACIÓN: ARÍSTIDES VARGAS. ELLENOS: GERSON GUERRA - CRISTINA MARCHÁN - MANUELA ROMOLEROUX - DAISY SÁNCHEZ - JOSELINO SUNTAXI - SANTIAGO VILLACÍS - COCO MALDONADO - ARÍSTIDES VARGAS. ELLENOS: GERSON GUERRA - CRISTINA MARCHÁN - MANUELA ROMOLEROUX - DAISY SÁNCHEZ - JOSELINO SUNTAXI - SANTIAGO VILLACÍS. ASISTENTE DE ELLENOS: MARÍA DEL ROSARIO FRANCÉS - SANTIAGO VILLACÍS. DIRECCIÓN DE COORDINACIÓN: CAROLINA VÁSCONES. ASISTENTE DE COORDINACIÓN: MARTÍN VAAMONDE. REGISTRO Y ESTENOGRAFÍA: JOSÉ ROSALES. ASISTENTE DE REGISTRO: ELENA VARGAS. PRODUCCIÓN: GRUPO MALAYERBA.

CASA MALAYERBA PLAZOLETA DEL BELÉN SODIRO 345 Y 6 DE DICIEMBRE DIAGONAL AL CHURO DE LA ALAMEDA DEL 14 AL 31 DE MAYO 2009. JUEVES A SÁBADO 20H00 DOMINGO 18H30 \$8 GENERAL \$6 ESTUDIANTES \$4 TERCERA EDAD



## DE UN SUAVE COLOR BLANCO

La obra es una indagación sobre algunos cuentos y novelas de Pablo Palacio. El Grupo Malayerba tomó como pretexto temático los universos dobles tantas veces repetidos en el mundo de esta gran figura de la literatura ecuatoriana. Aquí Palacio, que casi nunca habla en la obra, se encuentra aislado e imposibilitado de organizar un mundo de forma coherente debido al asedio de personajes dobles o universos dobles. La pregunta fundamental que se hace es cuál de todas estas dobles es la realidad, o si la realidad se conforma de muchas realidades simultáneas.

Así desfila ante sus ojos alucinados una mujer doble, un policía doble o un escritor doble; que no es otro que Pablo Palacio habitando el tiempo de su compromiso real y el tiempo de su alucinada lucidez.

## SOBRE LA OBRA

El Grupo Malayerba siempre tuvo interés en abordar la literatura de Pablo Palacio desde el punto de vista teatral. Creemos que una indagación sobre la obra de este gran autor ecuatoriano, víctima de incomprensiones en su época, nos puede llevar a afianzar una dramaturgia inspirada en los mitos literarios que conforman nuestra identidad ecuatoriana.

Así, el estudio escénico "De un Suave Color Blanco" está relacionado con la estética de Pablo Palacio, estética que tiene como fundamento la invención de universos paralelos donde a la realidad se la observa no tanto desde las claves del realismo, como desde las claves de lo fantástico. Esto posibilita que el teatro actúe liberado de la tiranía de lo referencial, creando un mundo de sueños o pesadillas, muy propias del universo de Palacio.

No se trata solamente de una obra relacionada con algunos de sus cuentos o novelas, sino de la inmersión del propio autor en un universo con códigos que le son propios entre personajes que le son familiares, porque nacieron de su invención. Lo que queremos decir es que "De un suave color blanco" es una obra relacionada con un universo ficcional y no real.

Los textos de Palacio que hemos abordado son los cuentos La doble y única mujer, El Antropófago, Luz Lateral, El Huerfanito; y fragmentos de sus novelas Debora, Vida del Ahorcado y Un hombre Muerto a Puntapiés.

## DE UN SUAVE COLOR BLANCO

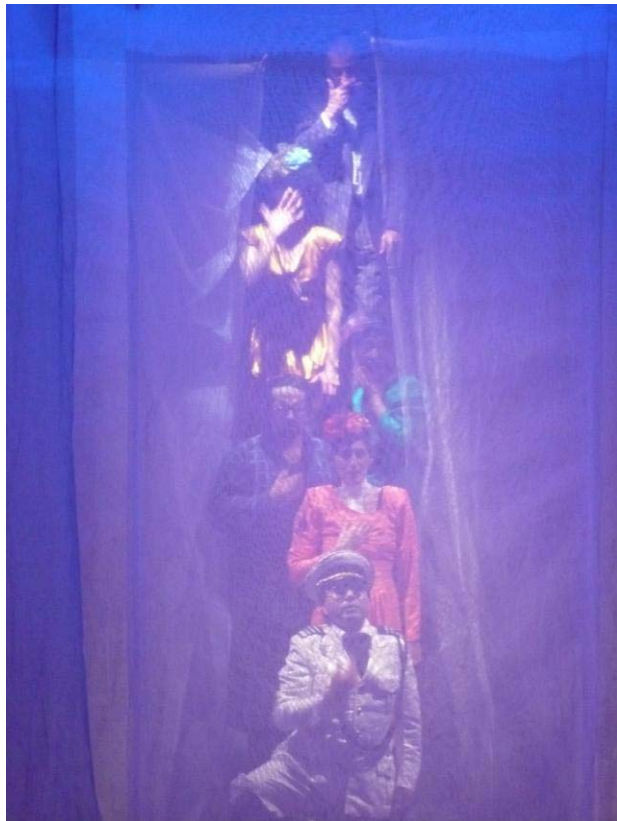
DIRECCIÓN Y  
DRAMATURGIA **ARISTIDES VARGAS** REVISOR **GERSON GUERRA**  
 - **CRISTINA MARCHÁN** - **MANUELA ROMOLERO LUX**  
 - **DAISY SÁNCHEZ** - **JOSELINDO SUNTAXI** - **SANTIAGO VILLACÍS** - **COCO MALDONADO** - **ARISTIDES VARGAS**  
 ELenco **GERSON GUERRA** - **CRISTINA MARCHÁN** - **MANUELA ROMOLERO LUX** - **DAISY SÁNCHEZ** - **JOSELINDO SUNTAXI** - **SANTIAGO VILLACÍS**  
 LOCALIZACIÓN **MARÍA DEL ROSARIO FRANCÉS** - **SANTIAGO VILLACÍS**  
 ACTORIAL **DIRECCIÓN** **CAROLINA VÁSCONES** RESONANCIA Y  
**JOSE ROSALES** ASISTENTE DE **MARTÍN VAAMONDE**  
 DISEÑO **ELENA VARGAS** ADAPTACIONES A **COCO MALDONADO**  
 GRAFICO PRODUCCION **GRUPO MALAYERBA**



Fonte: Biblioteca do Grupo Malayerba

**ANEXO G** – Fotografias da peça **De uma suave cor branca** do Grupo Malayerba





Fonte: Biblioteca do Grupo Malayerba

**ANEXO H – Texto final da montagem De uma suave cor branca do Grupo de Teatro Malayerba**

**Pequeño prólogo para esta edición:**

La obra *De un suave color blanco* fue creada a partir de un entretrejo dramático realizado por los integrantes del Grupo Malayerba. El punto de partida fue una suerte de taller interno donde las actrices y los actores, a partir de ejercicios dramáticos, fueron escribiendo sus propios textos, con una dramaturgia general posteriormente realizada por Arístides Vargas. Nos hemos visto en la obligación de poner algunos detalles de la puesta para que el texto sea comprendido en su complejidad escénica, porque muchos de los momentos dramáticos están compensados con una dramaturgia de imágenes que aclaran, en un entramado espectacular, los diferentes fragmentos escritos por actrices y actores. Es importante remarcar que aunque los textos tienen una autoría determinada, muchos de ellos se funden creando una polifonía de voces que se diluyen entre sí. Queremos decir con esto que se hace muy difícil estipular con claridad a quién corresponden los diferentes textos. La indagación que nos propusimos responde a la reinvención de los procedimientos que el mismo autor Pablo Palacio realizaba para con su literatura. Dicho de otra manera, no es más que la indagación en el universo de este autor ecuatoriano que vivió a principios del siglo 20. Por último, señalaremos que *De un suave color blanco* es una experiencia dramática a partir del universo literario de Pablo Palacio, intentando crear lazos orgánicos entre un autor del siglo pasado y unos creadores teatrales contemporáneos.

**DE UN SUAVE COLOR BLANCO**

**Autores:**

Gerson Guerra, Cristina Marchán, Manuela Romoleroux, Daysi Sánchez, Joselino Suntaxi, Arístides Vargas, Santiago Villacís y Coco Maldonado.

**Dramaturgia General:** Arístides Vargas

**ESCENA 1:**

*(Pablo Palacio y el Médico parados frente a público, inmóviles. De pronto el médico se pone de pie y escribe en el suelo:*

“Una persona doble camina por un doble camino.”

*y dibuja una flecha señalando el lugar donde está parado Palacio.)*



**PALACIO:**

Hay que comenzar. Supongo que hay que comenzar por algún lado. ¿Qué tal si comenzamos contigo, mamá? ¿Mamá? Mamá, espérame, enseguida te alcanzo... Debería comenzar, siento que debo comenzar por algún lado... Perdón, perdón... ¡Mamá, mamá, espérame, ya te alcanzo! Debo comenzar, ¿pero por dónde empezar? ¿Tal vez por el Seguro Social? ¿Por el articulado del Seguro Social? Pero es tan poco literario, una ficción tan poco literaria. Empezaré por sostener mi cabeza en mi mano. Es un buen comienzo...

*(Se escucha una música. Palacio se mueve de manera asimétrica. Un inspector de policía aparece en el fondo del escenario; evoca de alguna manera el cine negro de los años 40. Palacio seguirá por unos instantes ejecutando sus acciones y luego se retira del espacio.)*

**ESCENA 2:**

**INSPECTOR:**

Permítanme que me presente, mi nombre es Julio Astartea, inspector de policía en servicio activo 451. Debo informar -porque esclarecer la verdad es una acción moralizadora- que un hombre fue muerto a puntapiés. Esto lo deducimos porque encontramos incrustado entre los huesos dos y tres del costillar derecho del occiso, un zapato talla 44: horma común entre la gente del suburbio, del fango delincriminal, de la rapacería suburbana... Solo sabemos que se trataba de un desenfrenado, un disoluto, pero... ¿se puede concebir la vida sin el vicio?

Llegará el día en que no podrán concebirla sin éste ni con éste. Entonces conocerán como pocos la soledad. Estarán en el momento de dar el salto al otro lado. Desearán que llegue el fin. ¿Creen que los pensamientos compulsivos nos pueden arrojar al fondo del hoyo, de una quebrada, de un callejón sin salida?

A veces pienso en mis pensamientos y estos me reflejan de otra manera; a veces más verdadero, más transparente... como si existiera otro yo, doble yo, dos veces yo, 2 por dios...concédeme la serenidad para aceptar las cosas que no puedo cambiar, valor para cambiar aquellas que puedo y sabiduría para reconocer la diferencia....

...Sus piernas duras como ramas secas tan frágiles; su piel no es negra ni blanca digamos que es gris; su cuerpo aunque es pequeño y da la sensación de que cabe en la palma de mi mano pesa como un demonio, como si fueran dos, aunque realmente es uno... ¿Tendría alma?, ¿espíritu?, ¿aura?, realmente no sé como mierda llamarle, energía, el sí mismo, otro mismo, conciencia...

Perdón, señores. Si no les interesa, pueden retirarse.

¿Dónde está el quid de la cuestión? Sabemos que la experiencia nos ha demostrado que en el momento en que se activa no habrá nada ni nadie que pueda detenerlo; y sabemos que está dentro de nosotros, pero ¿por qué activarlo? ¿Por qué esta necesidad de que aparezca en nuestro pensamiento esta estructura laberíntica indescifrable? ¿Está en nuestra sangre, carne, genes, semen? ¿De dónde viene esta necesidad de llenar el vacío sin fondo, de dónde?

Sus ojos, pequeños, negros; sus manos entumecidas: me dio la impresión que había sucedido hace poco, la rigidez aún no era total, la temperatura aún no bajaba del todo...

¿Creen que se puede concebir la vida sin el vicio? Llegará el día en que no podrán concebirla sin este ni con este. Entonces revelar lo que sólo yo sé, que si todos lo supieran, ya nada sería igual, todo perdería sentido, y lo construido con amor, paciencia, constancia, dedicación se desvanecería en un 2 por 2.

*(La imagen del inspector se desvanece con la luz.)*

### ESCENA 3.

*(Dos mujeres, que en realidad son una mujer siamesa, avanzan sobre el espacio mientras vemos a Palacio ejecutar los mismos movimientos del comienzo. Un médico con un carrito metálico deambula en la penumbra. La doble mujer ejecuta movimientos simétricos con mucha precisión; se detiene y se sienta; mientras se descubre la parte superior de su cuerpo, entra su madre.)*

MADRE:

Todo comenzó una tarde cálida de agosto, después de ver en la tele las 5 versiones de “Martes 13”... Pueden rascarse la cabeza y cruzar una mirada cómplice de incredulidad, de todas maneras soy una madre castigada por los excesos televisivos; por ejemplo vi en 3 días los 54 capítulos de “Archivos X” y en dos tardes me vi completos los capítulos de “Lo que me hicieron los ovnis”. Nunca imaginé que estos programas ejercerían una influencia nefasta sobre mi embarazo y sobre lo más sagrado que tiene una madre: una hija. Bueno, decir una es una manera de decir, en realidad son dos y una, es decir una y dos... No mellizas, no siamesas, dos y una, una y dos ¿cómo explicarlo? ¿Han visto ustedes “Médicos Forenses”? Siempre son dos pero en realidad son uno, o “Cazador de mitos”, siempre son dos pero en realidad son uno, es como un judío y un cristiano, siempre son dos pero en realidad son uno, podrían ser 3 o 4, pero siempre son uno, es una monstruosidad que hay que asumir, sí, hay que asumir porque se trata de mis hijas o mi hija o mis hija, porque esta nueva realidad modifica todo ¿Cómo van a hacer para comer estas hijas mías? ¿Cómo se van a organizar para ir al baño, para amar...? ¿Cómo amar a una mujer doble, con tantos dobleces? Piernas doble, senos doble y una cantidad inusitada de orificios doble ¿Cómo van a hacer para vivir estas hijas mías?

*(Atraviesa la escena al percatarse de la inminente aparición del medico)*

MEDICO:

*(se dirige al público como si fuera una clase de anatomía)*

Buenas, buenas, buenas... Como ustedes podrán observar, este caso es singular. Es linda esta palabra singular, porque cuando usamos la palabra singular, lo que realmente queremos decir es...

Bueno ustedes me entienden, *(guiña el ojo)*. Sin embargo, creo que en este caso deberíamos, no deberíamos llamarlo un caso singular, sino plural, ja ja me entienden, singular-plural, o sea...

*(Silencio absoluto)*

Bueno, como les decía, este caso, presenta algunas dificultades porque debemos separarlas lo antes posible ya que sus órganos internos no están en capacidad de abastecer las necesidades de ambas. Bueno hablar de ambas es un decir, porque en realidad en su mente se piensan como una. ¿Extraño, no? Y miren como usamos la palabra extraño para... *(Las siamesas le regresan a ver violentamente)*

MADRE:

Doctor, doctor...

MEDICO:

¿Qué pasa señora, por qué me interrumpe? ¿No ve que estoy en plena clase magistral? Bueno, les decía que era extraño, bueno excitante diría yo, claro, porque soy yo quien habla, ¿quien más va hablar?, ja ja, ustedes me entienden...

*(Silencio absoluto)*

Bueno, miren, les voy a explicar este extraño fenómeno, a pesar de que físicamente sean percibidas como dos, sus mecanismos internos son percibidos como una. Por ejemplo, ¿qué pasaría si tomamos este instrumento técnico y lo aplicamos sobre ella? Y quiero que presten atención porque no voy a repetir estos ejemplos durante mi clase.

*(El Médico se acerca a la doble mujer con una pinza para colgar ropa y le prende en el pezón de la una, la otra grita)*

¡Apasionante no! ¡Imagínense lo que podríamos llegar a entender: cómo un estímulo en un ser humano puede afectar a otro ser humano que no es el directamente estimulado! Por ejemplo, y este es un ejemplo tomado al azar, total y absolutamente al azar, y así voy a poner otros durante mis exposiciones, ¿qué podría hacer un hombre cualquiera, un hombre de la calle para conseguir a la mujer deseada, esa mujer inalcanzable, esa mujer atractiva, esa mujer que no le saluda en cada mañana en la cafetería, esa mujer que uno no puede dejar de regresar a ver, esa mujer que se cree mucho más inteligente que un... que él, esa que sólo con caminar ya sabe que ....?

Bueno, una mujer cualquiera. Atractiva a secas. ¿Cómo podría ser estimulada, usando un término científicamente correcto, hacia nuestros intereses y comprender los mecanismos en ambas que hace que surja esa respuesta? ¡Estimulante, no!

MADRE:

Doctor, el tiempo se acaba, doctor.

MEDICO:

También hay otra pregunta que surge de este caso, que tiene que ver con la motricidad, al tener dos pares de piernas, sus ojos perciben en un ángulo de 360 grados, ¿dónde queda el adelante y el atrás? Y quiero que presten atención a esas sencillas palabras, dónde queda el adelante y el atrás. ¿Cómo saben ellas si lo que están haciendo es un avance o un retroceso? ¿Si es que están girando hacia la izquierda o la derecha? ¿Lo bueno y lo malo? ¿Lo permitido y lo...? Adelante y atrás, palabras imprescindibles para el progreso humano, adelante y atrás, adelante y atrás, *(alza la cejas extasiado)*

Cómo adaptan, en cada una de sus respuestas, su comportamiento, que no es sencillo sino complejo, y miren que utilizo la palabra sencillo y no simple, porque simple se utiliza cuando...por ejemplo, otro ejemplo al azar, cuando decimos una simple mujer. ¿Qué queremos decir cuando nos referimos a una mujer simple? Si es que eso existe por supuesto, ja ja , ustedes me entienden , ven cómo cambia el significado de simple mujer a mujer simple, ja ja.

MADRE:

Doctor, ¿por qué me habla de mis hijas como si estuviera hablando de mi licuadora? El tiempo se detiene. Me pregunto, qué es lo que debo hacer. ¿Qué es este lugar? ¿Por qué estoy rodeada de baldosas verdes? El verde me solía gustar, me recuerda a aquel jardín en el que me podía perder sin sentir remordimientos. Aquí sólo hay cuadrados, miles de cuadrados. Nada sale de esa forma. Sin embargo, algunos vienen a parar a este lugar. Quizá sólo para que uno pierda la mirada en el infinito. ¡Yo no soy la enferma! Sin embargo, estoy muriendo en este lugar.

MEDICO:

Por ejemplo, esta mujer, ¿es simple o compleja? Externamente es simple, pero para mí es compleja. La observo día tras día y sé qué es lo que desea. Sé con absoluta certeza lo que desea y sé qué es lo que debo hacer para que su aspiración sea obtenida. Sin embargo, el aburrimiento me hace que le pida algo a cambio. No es dinero, no. Tampoco que me estreche la mano y me diga que alguien, que ya no estoy muy seguro de que exista, me lo pague. No, eso ya no me interesa. Sólo me importa ver cómo da vueltas a mí alrededor, sí, cómo da vueltas y se desvanece una y otra vez. ¿Excitante no? Ver cómo alguien se para y se levanta, una y otra vez. Recoge sus entrañas y te sonríe, para luego enrollarse alrededor de su ombligo con tal fuerza que ya no quiera saber del mundo. Ni siquiera el de sus propias hijas.

MADRE:

Doctor, deje de hablar, deje de decir tantas teorías, deje de limpiar tantos metales. Metal, muchos metales para ayudar a reformar nuestros cuerpos, para entrar en nuestros cuerpos. ¿Por qué no son de algodón? ¿Por qué no han construido algo de algodón en este maldito lugar? Quiero recostar mi cabeza, no hay donde recostar mi cabeza. Algodón, ¿dónde hay algo de algodón por aquí?

MEDICO:

Preguntémosnos, sí preguntémosnos, porque no soy sólo yo el que se hace estas preguntas. ¿Qué tipo de yodo podremos utilizar para desinfectar a esta mujer de sus prejuicios? ¿Qué tipo de anestesia habrá que utilizar para que ella haga lo que debe hacer? Las mujeres son el objeto perfecto de investigación, porque dudan. Y entre duda y duda...

MADRE:

Usted me aseguró que las iba a separar. ¡Usted me lo prometió! ¿Por qué me he quedado sola? ¿Qué he hecho mal, por qué tengo que soportar estas humillaciones? ¡Se lo prometo, yo no quería que fueran dos! Algo debí hacer mal, por eso estoy pagando con ellas.

MEDICO:

Prometer es una palabra interesante, estar a favor de meter algo, ja ja. Pro-meter, no sé si me entienden...

MADRE:

Parece que usted no tiene corazón, doctor. El tiempo se acaba. Solo está preocupado de sus instrumentos. ¿Qué quiere que haga para que separe a mis hijas? ¿Quiere que le limpie los pies, quiere que le bese las manos, qué quiere que haga?

MEDICO:

El instrumento es frío porque sabe lo que debe hacer; el que es calentado por una mano conocida, no llega a hacer lo que debe hacer. ¿Se da cuenta? ¿Se dan cuentas ustedes también? Es por eso que un doctor no puede operar a un pariente cercano. Así tiene que ser porque cualquier distracción podría alterar el curso de la operación ¿usted me entiende? Entender es una palabra difícil de entender. ¿Contradictorio, no? Ja ja, ¿me entiende? ¿Me entiende? Vieron cuántas veces utilicé el verbo entender... ja ja  
(*silencio*) Observen ¿Qué está dispuesta a hacer? (*se acerca a ella*) Vean qué interesante es la voluntad del hombre, y miren que digo del hombre y no de la mujer, ustedes me entienden, hombre, mujer...

*(A la mujer)* Le pregunto de nuevo, ¿me entiende?

*(La mujer ya no contesta)*

Bueno, en vista de que el marco teórico les está siendo indiferente, pasemos a la práctica. Vemos que nuestro hospital ha sido designado para esta operación y en vista que no tenemos los instrumentos necesarios, tendremos que adaptarnos. Sí adaptarnos. Palabra difícil e intrigante. Porque observen cómo en este caso la adaptación no llega nunca a concretarse. Es como si ellas dos nunca llegaran a aceptarse. Si aceptarse, es como si de la palabra adaptar dependiera aceptar. ¡Miren como se observan! La duda se va apoderando de ellas, esto es signo inequívoco de que nosotros debemos proceder.

*(El médico saca el serrucho y empieza a dividir las. El Médico y la Madre salen de escena)*

#### **ESCENA 4.**

SIAMESA 1 Y SIAMESA 2:

Ha sido preciso que me adapte a una serie de expresiones difíciles, que solo puedo emplear yo, en mi caso particular. Son necesarias para explicar mis actitudes intelectuales y mis conformaciones naturales, que se presentan de manera extraordinaria, excepcionalmente, al revés de lo que sucede en la mayoría de los animales que ríen.

Mi espalda, mi atrás, es, si nadie se opone, mi pecho de ella. Mi vientre está contrapuesto a mi vientre de ella. Tengo dos cabezas, cuatro brazos, cuatro senos, cuatro piernas, y me han dicho que mis columnas vertebrales, dos hasta la altura de los omóplatos se unen allí para seguir robustecida hasta la región coccígea.

YO primera soy menor que YO segunda...

*(intentan ejecutar algunos movimientos, a veces suaves y a veces violentos)*

SIAMESA 1:

Me duele la cabeza. La cabeza que es tuya pero en la que guardo todos mis recuerdos. Ese maldito dolor no me deja ver bien, estoy viendo doble, como si fuera dos. Los medicamentos son muy efectivos. Los medicamentos siempre son efectivos, están provocándome una claridad insólita... mis padres parecen haber fornicado con un papel carbón pegado a sus sexos, un papel desgastado que les dio como resultado un lindo retoño doble... esto es muy pertinente, aclarar esto es muy pertinente: ¿cuál de las dos es el monstruo? El monstruo es ella, porque quien no se acepta a sí misma como es puede convertirse en monstruo terrible. Me duele la cabeza, cabeza... cabeza tuya...

SIAMESA 2:

Ella siempre ha sido propensa a este tipo de adicciones, adicta al café, adicta a la leche, adicta al orden, adicta al silencio, y adicta al dolor. Por eso ahora no sabe como vivir. Por eso se oculta en su miedo a quedarse sola, a ser abandonada. Qué estúpida. Piensa que es posible alejar de su mente la sensación de soledad.

SIAMESA 1:

¿Pensaste que porque te orinabas te iban a querer?, ¿te contarían cuentos de hadas? El problema es que tú eras el monstruo.

SIAMESA 2:

Esta es la última vez que me digo – dices eso. Esta es la última vez que te permito, que me permito que me hables sin mirarme a los ojos. Esta es la última vez que te permito que me hables como si fuéramos amigas, como si fueras algo mío, como si entendieras algo de lo mío, como si pudieras estar en mí, estándome; como si supieras que he deseado, deseado, deseas, deseado.

SIAMESA 1:

Deja de gritar, no grites que no es para tanto. ¡Cállate! Cállate que estoy harta que no me dejes dormir. ¿Yo qué culpa tengo de que el lado sensible lo tengas tu? Por favor ya deja de hacer tanto escándalo, ni que fuera para tanto. Siempre has sido la más débil, qué tontería, esa obsesión tuya con sentir.

SIAMESA 1 y SIAMESA 2:

El peso de llevarme a mi misma es demasiado. Está taladrándome, es un ruido aquí en mi cabeza, un zumbido que no me deja caminar, una granada que esparce sus esquirlas en la corteza cerebral.

*(Salen)*

## ESCENA 5.

*(Vuelve a aparecer el inspector de policía y se han operado algunos cambios muy sutiles, pero evidentes, de su personalidad. Mientras comienza a hablar, una mujer es perseguida por dos hombres de negro.)*

INSPECTOR:

Señor juez, señor fiscal, señores del jurado: mi misión es esclarecer la verdad. El cuerpo fue encontrado en la calle, alrededor de las 12:30 hs, casi en completo estado de postración. El desgraciado sangraba abundantemente por la nariz, y a partir de un interrogatorio relámpago, dijo haber sido agredido por unos individuos desconocidos. Sabemos que se apellidaba Ramírez, desconocemos su procedencia... lo único que se pudo saber por un dato accidental es que el difunto era un vicioso. Vicioso es como un acto fallido.

Tener dificultades en nuestras relaciones interpersonales, no poder controlar nuestra naturaleza, ser presa de la miseria y de la desesperación, no encontrar un medio de vida, tener la sensación de ser un inútil, estar lleno de temores, ser infeliz, parecer que no podemos servir para nada a los demás... ¡Hacia ese lugar nos puede arrojar, como un zapato usado, lo compulsivo, lo adictivo, los defectos de carácter, la ansiedad, la abstinencia, los deseos de llenar un vacío sin fondo, imposible...!

...Qué brutales que somos, llegar a ese fondo sin retorno.

¿Por qué escoger esa dirección y no la contraria? Siempre habrá la duda, el interrogante, de qué habría sucedido si hubiera ido hacia atrás y no adelante, o hacia la izquierda y no a la derecha, o arriba y no abajo; dos lados tiene la moneda, cara y cruz; gana una y la otra pierde, dos, sólo dos, por qué no 5 o 3 o -9, por qué 2... Fingir ser uno y no el otro, el que me gustaría ser. De niño siempre me gustó jugar a ser otro, usar trajes de colores intensos, usar máscaras, pintarme el rostro, ser otro. Yo nunca había entendido cómo la gente podía vivir con miedo, cómo estas mujeres temerosas de caminar solas a casa, no saben si ir pa delante o

pa detrás, gente con miedo. O este señor, que su cabeza es como un buzón lleno de papeles con letras rasgadas, lleno de polvo blanco de la oscuridad y la noche, gente que le teme a otra gente... Cuando te toca el miedo te das cuenta que siempre había estado ahí todo el tiempo, esperando debajo de la superficie de todo lo que amabas, y la piel se eriza y tu corazón se enferma y miras a la persona que eras caminando por una calle y te preguntas si alguna vez volverás a ser esa persona, como el señor Ramírez que ahora es otro, se ha convertido en otro, en un desconocido, uno más.

*(El inspector se desvanece con la luz y vemos que la mujer que estaba siendo perseguida es en realidad un travesti. Ellos también salen de escena.)*

## **ESCENA 6:**

*(El Médico de la primera escena, acosado por sus obsesiones de universos dobles, ha creado un Teniente a modo de alter ego, para que realice algunos trabajos amorosos ante los que él se ve imposibilitado.)*

**MEDICO:**

¿Ya salió el sol? ¿Amaneció? Ya ni siquiera me importa si es otro día. Tengo algo en las piernas... ¿Vas a ponerte el disfraz? Déjalo por favor, no tiene sentido. Ten la decencia de no disfrazarte por una vez en tu vida, eres ridículo. Ahora vas a colocarte la careta, ¿cuál de todas? Déjalo por favor. Eres patético. ¿Qué pasa con mis piernas y mis manos...? Mírate, no vas a ningún lado, te has dejado contaminar hasta tal punto de que eres nada, nadie. Buenos días señor Nadie. Vamos a observar un día en la vida del Señor Nadie: cada día, el señor Nadie intenta ser alguien, pero como hace tiempo se perdió en la mirada de los otros, se viste de ellos, unas veces va de bueno, correcto, exigente y puntual; otras vas de corrupto, mediocre e hijueputa; a veces de rayas, cuadrados o puntitos. Déjalo, por favor. Eres como una insignificante babosa. Resbalosa babosa que sólo sale de noche porque eres miedosa. Mis piernas, mis pies, ¿qué me pasa...?

Tan cobarde que te meas a cada paso. Siempre lo hiciste, miras para un lado cuando hay problemas de frente. Mejor si puedes pasar desapercibido, callado y disimulando que la cosa no es contigo. Déjalo.

¿A dónde crees que vas? ¿Crees que alguien te necesita? ¿Alguien te espera? No. No eres importante para nadie. Tú lo decidiste así. Y tuviste la oportunidad de cambiar, lo sabes bien, pero preferiste mearte en los pantalones a dejarte llevar por lo que sentías. Déjalo, déjalo. ¿Qué pasa con mi cuerpo...?

Atrofiado, imposibilitado para amar. Y era tan fácil, ella te dejó el camino libre, te llevó de la mano y tú no pudiste seguirla. ¿Te acuerdas? ¿La falda plisada, blusa verde, cintillo en la cabeza? Te sabías de memoria sus horarios en la oficina de correos, la espiabas. Pero cuando ella se fijó en ti, retrocediste con el rabo entre las piernas. Ya déjalo.

Mi cabeza, mi cabeza...

Anda, ahora anda y dile todo lo que tuviste que decirle hace tiempo. ¡Vamos, arréglate, cuádrate, sonríe! A ver, ¿el aliento? Bien.

*(Aparece la empleada de correos)*

**EMPLEADA:**

Bonito día, ¿no? ¿Va a enviar algo por correo? ¿Al extranjero? Cuando hace un día soleado, siempre pienso en salir a pasear. ¿Le gusta pasear?

*(El Teniente no sabe qué hacer, busca al Médico, regresa.)*

MEDICO:

No seas cobarde. Anda, contéstale, te está diciendo que quiere que la invites a pasear. Anda, sonríe, sonríe. A ver, ¿el aliento? Bien.

*(Teniente vuelve a ella.)*

EMPLEADA.

Le decía que creo que hoy es el primer día de verano, me gusta el verano porque puedo usar vestidos livianos e ir a tomar helados. ¿Le gustan los helados?

*(Teniente, más confundido regresa.)*

MEDICO:

Pero ¿qué haces? Regresa pendejo, se está insinuando, quiere que le agarres en tus brazos y le des un beso. Vamos, rápido, regresa. Sé suave, mírale con ojos de borrego, tócale el pelo, toma su mano, suspira y... Vamos, haz algo por favor.

*(Teniente va hacia ella cada vez menos convencido)*

EMPLEADA.

Y como es tiempo de vacaciones, me gustaría ir a la playa, ponerme el bikini y olvidarme del ruido de la ciudad. ¿Qué me dijo que venía a hacer?

*(Teniente, aterrado, regresa al sofá y se esconde detrás de él.)*

MEDICO:

Te ahuevaste. Estás culicagado. Ya vas a ver cómo se hacen estas cosas.

*(Envalentonado, intenta acercarse a ella pero se detiene en medio camino y regresa.)*

MEDICO:

Mejor otro día, ahora estoy un poco cansado. ¿Qué me pasa?, no puedo respirar, me falta el aire... Siempre fuiste igual. Pero si ni siquiera pudiste con la Boba del tercer piso y era tan fácil, tenía el sí fácil. Vamos a ver. Ahora, anda, lo puedes conseguir, anda, sé barón, bien macho, vamos pisando fuerte, eso.

*(Aparece la Boba, Teniente va donde ella y hace todo lo que A le ordena.)*

BOBA:

Qué elegante, Teniente, le queda muy bien el uniforme.

MEDICO:

Vamos, empieza a seducirle, tómale la mano, bésala, sube, sube, seguro de ti mismo, eso, vamos, sin tantos preámbulos.

BOBA.

Teniente... ¡qué fuerte! ¿Le gustan los niños?



MEDICO:

Sigue, sigue, directo al grano. Dile que sí, después veremos.

BOBA.

¿Quiere casarse? Yo quiero tener dos hijos, la pareja, ¿y usted?

MEDICO:

Dile 4, después veremos. Vamos, bájate la bragueta, cojudo, apúrate.

BOBA:

No, qué bruto, no, ya no quiero, no. (*Lo expulsa*)

*Teniente regresa cabizbajo*

MEDICO:

Imbécil, ya ves, ni con la Boba pudiste. No sirves para nada, no te quiero volver a ver nunca. Hoy te expulsó de mí. Mi cuerpo, mi cabeza, mis manos..., no puedo, no puedo más. Te odio, te odio, nunca pudiste ser un hombre de verdad.

*(Médico y Teniente se intentan ahorcar mutuamente mientras salen de escena.)*

## **ESCENA 7.**

*(La doble mujer aparece; una en el lateral izquierdo y otra en el derecho. Se mueven como marionetas.)*

SIAMESA 1:

La doblez en nosotras tenía un carácter diferente.

SIAMESA 2:

Tiene, tendrá...

SIAMESA 1:

...un carácter diferente.

SIAMESA 1 Y SIAMESA 2:

Nos movemos de la siguiente forma: debemos movernos de la siguiente forma. Primero el lado izquierdo y luego el lado derecho.

SIAMESA 1:

La culpa nos ha llevado- me lleva- a dar el primer paso.

SIAMESA 2:

¿No sería –fue- más cómodo reptar?

SIAMESA 1:

Imposible. No podríamos – podría- hacerme un tatuaje.

SIAMESA 2:

Es verdad.

SIAMESA 1:

Tatuarse un ave simétrica en el ombligo, por ejemplo.

SIAMESA 2:

O una tortuga simétrica en la espalda, por ejemplo.

SIAMESA 1:

Debiera debiéramos intentarlo.

SIAMESA 2:

¿Qué?

SIAMESA 1:

Amar a alguien.

SIAMESA 2:

Imposible, los amantes dobles no existen.

SIAMESA 1:

Los amantes dobles siempre son dobles.

SIAMESA 2:

No digas digo tonterías, los amantes siempre son uno. El que te abandona y el que te abandona. ¿Ves? Siempre son uno.

SIAMESA 1:

Tenemos tengo o tenemos edad de amar a alguien.

SIAMESA 2:

Si, pero por dónde empezar. Tengo tenemos que empezar a amar a alguien por algún lado, por sus zapatos, por la huella de sus zapatos, por el olor de sus zapatos, por algún lado debe estar la puerta que nos lleva al laberinto del otro.

SIAMESA 1:

Te noto ligeramente ansiosa y lo extraño es que yo primera no experimento ese sentimiento.

SIAMESA 2:

¿Qué vas a hacer cuando mi amante me eche a patadas porque soy doble?

SIAMESA 1:

Tomar dos pastillas para no deprimirme, como es natural.

SIAMESA 2:

¿Qué vas a hacer dentro de mi cuando me haga el amor? ¿A dónde vas a mirar? ¿Vas a jadear? ¿Te vas a estremecer?

SIAMESA 1:

Mi tu depresión no tiene nada que ver con eso.

SIAMESA 2:

Quisiera que te fueras sin que me fuera a ningún lado lejos de aquí.

SIAMESA 1:

Cállate o callémonos.

SIAMESA 2:

Eres mi lado más glacial.

SIAMESA 1:

Cállate o callémonos.

SIAMESA 2:

Cuando era niña éramos niña, el médico, aquel degenerado que intentó separarnos, metió su mano singular en mi sexo plural y este lado gritó, pero aquel lado era azul como un glaciar, espantosamente silencioso y azul como un glaciar.

SIAMESA 1:

Entonces llegó papá y dijo: ¡cállate!, que este señor se quemó las pestañas en la universidad para hacer estas cosas.

SIAMESA 2:

Me estás matando, ¿lo sabías?

SIAMESA 1:

Sí, pero es una manera de suicidarme.

SIAMESA 2:

Necesito un amante.

SIAMESA 1:

Sí, pero no te puedo ayudar.

SIAMESA 2:

Sé que me entiendes perfectamente cuando digo lo que digo.

SIAMESA 1:

Sí, pero por solidaridad conmigo misma.

SIAMESA 2:

Quisiera vivir sola en mi propio desierto, con mis propios espejismos.

SIAMESA 1:

Me agredes cuando dices eso, me sacudes cuando dices eso. Tu deseo de estar fuera de mí es repugnante.

SIAMESA 2:

¿Por qué seremos tan dialécticas?

SIAMESA 1:

La locura siempre es una opción.

SIAMESA 2:

Siempre son uno, decía mamá.

SIAMESA 1:

No me la recuerdes.

SIAMESA 2:

El héroe y el traidor, el vicio y la virtud, el ateo y el creyente, el ciudadano y el presidente, siempre terminarán pudriéndose los unos a los otros.

SIAMESA 1 y SIAMESA 2:

Todos son yo. La calle llena de yo, metidos en sus trajes a la medida, sus yo metidos en sus tarjetas compactas, sus yo metidos en sus desayunos americanos, sus yos metidos en sus crisis contemporáneas... sus pequeños yo llenos de dramas pequeños que nada tienen que ver con sus descomunales yo, el escalofriante yo culpable que no puede aceptar sus dobleces, su triple, su cuádruple ser humano.

SIAMESA 2:

Estoy cansada.

SIAMESA 1:

Yo también.

*(Las mujeres salen.)*

## **ESCENA 8**

*(El inspector es travestido por dos hombres, y el cambio de personalidad que antes se había insinuado ahora se vuelve violentamente visible.)*

INSPECTOR:

Esto es lo que sucedió exactamente: El hombre fue asediado por oscuros deseos al atardecer, a esa hora crepuscular donde las personas abandonan sus cubos laborales para integrarse a sus cubos familiares; a esa hora fronteriza donde los últimos rayos de luz se travisten en los primeros rayos de oscuridad. A esa hora digo... tipo seis y media de la tarde, o tipo siete de la noche, y digo tipo porque el tipo a esa hora tipo decide ser una tipa, es decir, hacer un corte radical en su mediocre vida de empleaducho de algún ministerio ad hoc. ¿Para qué?, se preguntarán ustedes. Y la respuesta es evidente: Para integrarse a la baraúnda de la noche y su contingente. Podríamos decir que se trata de una negación de su estado de postración social, pero no. Es algo más oscuro, el deseo, en su caso, no es una reivindicación de una vida mediocre, no, es como si en un cuerpo social, perfectamente organizado y aceitado para ser feliz se abriera un resquicio y apareciera el deseo desenfrenado de ser otro, otra en este caso, un segundo yo que juegue libremente, con cierto candor como todo juego, a hacer algo que no le está permitido hacer y que él no está en condiciones de hacer por sus propios medios, por esto necesita de otro, u otra, creando así otro género, un tercer género, un sub-género, un género que algunos no dudarán en llamar degenerado. Pero no nos confundamos. Mi mirada no es la de un vulgar transeúnte, mi mirada es trágica, es decir una mirada llena de compasión, porque cada uno es dueño de hacer de su culo un circo, claro que no es lo mismo

el circo du Soleil que el circo de los hermanos Gasca, no es lo mismo el culo del señor Ramírez, empleaducho de algún ministerio ad hoc, que el culo de los señores Gómez Núñez Arteta. A éste hay que besarle, y al otro se lo puede patear... ¡chac! ¡chac! ¡chac!... ¡qué rico sonido! ¿no? ¡chac! ¡chac! ¡chac!... Qué sonoro sonido. Pero estoy simplificando, y simplificar es un vicio muy común, es como si en este preciso instante en que ustedes me ven vestido de mujer, yo les dijera: Asumo la personalidad de Ramírez para investigar los oscuros deseos de Ramírez, esto es muy simple, porque esto es lo que diría alguien que en verdad siente los oscuros deseos de Ramírez. Muero a puntapiés en un oscura calle de nuestra ciudad, mientras miles de lucecitas como alfileres se clavan en el oscuro manto de la noche.

*(El inspector se desvanece con la luz)*

## **ESCENA 9.**

*(Un grupo de carniceros golpean con sus cuchillos en tablas de cortar carne; mientras uno de ellos festeja el nacimiento de un niño que lleva entre sus brazos. Éste comienza a jugar con el niño, hasta devenir en un acto de antropofagia. Al terminar, nos damos cuenta que este carnicero es en realidad el personaje de Palacio, que vuelve a ejecutar los movimientos del comienzo. Uno de los carniceros escribe en el suelo:*

“Cada uno es dueño de comerse lo que crea”.

## **ESCENA 10**

*(El INSPECTOR abatido, decididamente travestido en mujer, habla en una especie de juicio. La imagen es la de una mujer ahorcada.)*

**INSPECTOR:**

Señores del jurado, señor Juez, señores abogados. Permítanme que me presente, mi apellido es Ramírez, inspector Ramírez. Pero me pueden decir Ramona, si les viene en gana. El otro Ramírez fue muerto a puntapiés y bla, bla, bla, bla... Seguramente yo correré la misma suerte. Y antes de que un grupo de inadaptados me agarren a patadas en un callejón oscuro, permítanme que me suicide en este estrado, no sin antes decirles que si los hombres y mujeres, al igual que los perros, diéramos rienda suelta a nuestro deseo, ya no en solitario, ya que los vicios en solitario son placeres sociales por excelencia, sino en público, en plena vía pública, a la vista de todos; si esto hiciéramos el amor sería un ejemplo natural profundo y humano... claro que esto implicaría crear brigadas de higiene que laboren las 24 horas del día y la noche, cambiar los cartelitos de los autobuses; ya no 42 pasajeros sentado sino 84 acostados, ya no: informe como conduzco, sino informe como fornico... En fin, minucias que son nada comparado con los avances que esto supondría para la humanidad, el acto amoroso sería un bien común, una forma ética de regular la vida entre los hombres y las mujeres, las palabras soeces carecerían de significado porque lo oculto se haría visible, las bromas de doble sentido no tendrían sentido porque serían en un solo sentido, por supuesto, sin sentido; a la vez desaparecería la prostitución y las prostitutas serían reivindicadas como heroínas, testimonio viviente de la época nefasta y oscura en que las personas vendían su cuerpo en el mercado de la inmoralidad y el comercio humano.

Señores, paso a suicidarme. Si alguien pregunta por Ramírez, díganle que era una persona inteligente hasta la locura, cuerdo hasta el silencio definitivo.

*(El Inspector termina ahorcado)*

## ESCENA 10:

*(Tres parejas, en un juego de doblez y reflejos, transitarán la escena. Las tres tienen la misma estructura diferenciada por el rol social de cada uno de los personajes masculinos. En la primera, el personaje es Palacio, en la segunda es el Médico, y en la tercera es el Teniente.)*

El:

Sí, por supuesto, yo la conocía desde antes, la primera vez que cruzamos algunas palabras fue en el teatro, sí, en el teatro. Estaba yo viendo “Comedia Inmortal”, una obra romántica que toca las fibras más íntimas, no hay que perderse esa obra, ¿eh? Resulta que yo estaba en el palco, solo, ahí en el palco, cuando de pronto huelo un perfume, me doy vuelta y ella, allí, detrás de mí, que me clava la mirada. Mirada que coincidió con el momento en que en la obra, el personaje de Enrique dice: “ya no anhelo nada, los placeres me cansan y solo dejan en el corazón arrepentimiento. Las heces del goce que son demasiado acibaradas, las mujeres me han engañado, el dinero no me seduce ¡oh, muerte, llévame a sus brazos!”. Figúrense, tremendo texto, y yo, claro, me sentí identificado con este texto y de pronto aparece ella tras de mí... Pero la cosa no quedó ahí, de pronto en la escena aparece un personaje que se llamaba Luna y dice el siguiente parlamento, mirando a Enrique a los ojos: “Pero ¿quién será este hermoso mancebo y que querrá decir con estas tristes palabras que no comprendo?” Tremendo texto ¿no?, entonces me di vuelta y me di cuenta que esa extraña y hermosa mujer que estaba en el palco conmigo era la misma que estaba en el escenario con Enrique ¿se dan cuenta? La obra se había trasladado a la platea. Y de pronto, arrastrado por un arrebato escénico, yo, en el palco, le digo a ella, en el palco, el siguiente texto que en el escenario repite: “Pero qué es esto, como empalidezco, apenas la veo y ya ardo en deseos...” ¿Se dan cuenta? De pronto la obra se transforma en una performance en donde yo también participo... Perdón, pero me acaban de servir el almuerzo, y cuando a mí me sirven la comida, me vuelvo muy concreto, recobro mi unicidad... En fin, me enamoré perdidamente de ella, pero la cosa no quedó ahí...

ELLA:

Ay Enrique, o sea... Ay Enrique. Quisiera casarme y tener hijos, o sea formar una familia, si es posible amplia, o sea... grande ¿cachas?

EL:

No, no me molestaba que me dijera Enrique, aunque mi nombre es otro.

ELLA:

Soy de ese tipo de mujer que no pasa inadvertida, en una fiesta, o sea... que cuando paso delante de algún grupo de personas, el grupo de personas se vuelve a mirarme y pregunta ¿Quién es ella? ¿Cachas? O sea... soy como un acontecimiento ¿Cachas?

EL:

Tampoco me molestaba que fuera tan superficial, yo también tengo esa impronta de levedad...

ELLA:

Pero sí hay una cosa que no me gusta, o sea... no me gusta que me pregunten ¿dónde te gustaría vivir? O sea... No me hagas esa pregunta ¿cachas? O sea... No me preguntes dónde me gustaría vivir porque yo vivo donde me gusta vivir... ¿cachas?

EL:

No puedo decir que terminé odiándole, yo soy una persona superflua y me gusta cenar los días viernes con personas que tengan este mismo sentimiento.

ELLA:

Ahora que te conozco tengo tantas emociones mezcladas, o sea... emociones ¿cachas? O sea... Ira y esperanza ¿cachas? O sea... mezcladas, o sea... Amor odio, por ejemplo ¿cachas?

EL:

El problema eran esas dos palabras.

Ella:

O sea... mi amor, no seas tan... O sea... ¿ves? No me miras cuando te hablo, no estamos en la misma conversación, ¿cachas?

EL:

... comenzaron a martillarme en el cerebro.

ELLA:

Yo soy bastante lúdica ¿cachas? O sea... me gusta que mis orgasmos sean lúdicos... O sea... no me gustan los orgasmos realistas... ¿cachas?

EL:

Sus palabras encandilaban mi oído derecho como una luz lateral.

ELLA:

Solo te pido que mantengamos un dialogo ¿cachas? O sea...

EL:

Creaban extrañas ondulaciones en mis pensamientos.

ELLA:

¡Basta! Si no me quieres dímelo, o sea... Yo también tengo alma ¿cachas? Sí, es verdad que me pinto las uñas de los pies, pero es un impulso atávico ¿cachas?

EL:

Y nació en mí el oscuro deseo de matarla.

ELLA:

No, no, no, no me vengas con eso. Soy vulnerable ¿cachas? O sea... súper vulnerable.

EL:

Entonces no pude más y la maté, en sentido simbólico, porque a mí me gusta el teatro, en fin... la abandoné y me conseguí otra, y lo primero que le dije fue: "Dime una frase".

LA OTRA:

¿Qué quieres que te diga?

EL:

No sé, una frase... teatral.

LA OTRA:

Entonces, “él era el rey de un país lluvioso”.

EL:

Me di cuenta que esas dos palabritas no estaban en su vocabulario, ¿se dan cuenta? Esas dos palabritas no estaban en su vocabulario. Fantástico ¿no? ¿Te gustan los dramas isabelinos?

LA OTRA:

De vez en cuando.

EL:

Los dramas y comedias me ponen a mí...

LA OTRA:

Me empecé a percatar que su amor por el teatro era una mentira, una forma de amarse a si mismo.

EL:

Conocí una mujer en el teatro.

LA OTRA:

¿Hasta cuándo seguirá hablando de si mismo el tarado este?

EL:

Yo estaba en el palco...

LA OTRA:

Entonces comenzó a nacer en mí el oscuro deseo de matarle... pero no simbólicamente, si no realmente...

*(Como en un juego de espejos, aparece otra pareja que por algunos detalles textuales se diferencia del anterior, pero que en definitiva se trata de la misma)*

EL:

Entonces se escucharon pasos en la arena, claro que se preguntarán cómo se pueden escuchar pasos en la arena, pero se trata de teatro y en el teatro suceden esas cosas, el asunto es que yo estaba en el palco con esa mujer que era la misma que estaba en la escena. De pronto aparece su padre, en escena, no en el palco, y dice: “hija me demoré en dar una limosna a un pobre”, lo que denotaba que tenía plata porque no cualquiera da limosna a un pobre, y luego cae el telón, ¿se dan cuenta?, cae el telón, cae el telón y la mujer que estaba tras mío desaparece. Se levanta el telón y la mujer aparece tras mío, era un efecto genial propio de una comedia contemporánea, el asunto es que aparece en escena don Carlos, este don Carlos es padre de Enrique y le dice: “hijo yo te voy a ayudar porque quiero tu felicidad y esa Luna será tuya, aunque su padre se oponga”, lo raro es que el padre de Luna no había dicho nada al respecto, era, quizás, un toque psicológico de primer orden, entonces cae en escena una escala de seda



por la que sube Enrique y llega a la alcoba de Luna, que es la misma Luna que estaba en el balcón tras mío, hay un forcejeo amoroso y aparece el padre de ella con un tabuco naranjero, es un arma que intimidaría al corazón más enamorado...perdón pero me han servido la comida y cuando me sirven la comida yo claudico, no puedo comer y pensar al mismo tiempo...

Estuve con ella unos meses, con la del palco, sí, con esa, o con ella, como quieran llamarle...

ELLA:

Me encanta tu calzoncillo especialmente el que tiene estampado Speedy González en la...o sea ahí...¿cachas?

EL:

Siempre me he comprado ropa interior fina y vistosa, porque en la intimidad soy una persona muy teatral.

ELLA:

Me gustas porque eres reservado pero a la vez audaz, o sea...un poquito bizarro ¿cachas?

EL:

Ella era... cómo les digo, un tanto básica, pero muy refinada.

ELLA:

Tus rollitos son tan serpentinos...o sea a mí me gusta el surfing pero nunca pensé hacerlo sobre un hombre tan ondulante ¿cachas?

EL:

Si no fuera por esas dos palabritas que me aturdíán tanto.

ELLA:

Ay, pero ¿por qué no sonríes, a mí me gusta la gente feliz, la gente optimista o sea...optimista ¿cachas?

EL:

¡Cómo odio esas dos palabritas!

ELLA:

O sea...no tengo por qué aguantar tu alelamiento generalizado, o sea... no es únicamente tu genio ¿cachas?

EL:

O sea y cachas, habría que castigar a los que usan estas dos palabras.

ELLA:

Tu alelamiento también es corporal, o sea...tu carne es tan aburrida ¿cachas?

EL:

Nació en mí un oscuro deseo de matarle, claro en sentido simbólico porque a mí me gusta el teatro.

ELLA:

¿Sabes qué? Me voy, o sea...ahí te quedas con toda tu sombría, aburrida y disparatada melancolía.

EL:

Me dejó, menos mal porque soy incapaz de separarme de nadie, también soy incapaz de unirme a alguien por temor a esas dos palabras, por esto cuando se me acercó la otra, lo primero que le pedí fue que no dijera eso.

LA OTRA:

Cuando me pidió eso, más me pareció un desquicio emocional que un simple pedido de eso.

EL:

Me amoldé bien a ella, me ensamblé, a mí me gusta ensamblarme porque soy cómodo.

LA OTRA:

Sí, no era un hombre, era un sofá.

EL:

Me gusta la otra porque puedo ir al teatro como si fuera solo.

LA OTRA

Era tan anodino como una gallina.

EL:

Sí, me gustaba.

LA OTRA

Y una no puede amar una gallina, a las gallinas hay que matarlas y comerlas fritas...

*(En el mismo juego de espejos sale una tercera pareja)*

EL:

El asunto fue que, después de una serie de peripecia amorosas, yo estaba en el palco, más interesado en ver cómo subía y bajaba el telón, que en la obra, y esa mujer, Luna, tras mío, que era la misma que la que estaba en el escenario. Pero yo soy militar y estoy acostumbrado a ese tipo de camuflaje. Conocido es el amor de la Institución por el arte del simulacro, además yo mismo soy fruto de una imaginación descarriada, soy doble, sí, soy un invento literario. Lo que pasa que el escritor que me inventó a mí era bastante tímido e inoperante como para afrontar líos de faldas y necesitaba una persona valiente, bella y decidida, y me inventó y no le he defraudado. Conquisté a esa mujer justo en el momento en la escena en que Enrique y Luna se enteraban, por boca de la señora Alarcón, que eran hermanos, imagínense tanta bajada y subida de telón para decirnos que eran hermanos...perdón pero me han servido la comida y cuando a mí me sirven la comida pierdo toda disciplina y me vuelvo el más común de los civiles...

ELLA:

Me gustas porque...o sea...no sé...eres tan otra cosa ¿cachas?

EL:

Al comienzo, lo confieso, no le entendía muy bien.

ELLA:  
O sea...eres como la punta de un iceberg...¿cachas?

EL:  
La verdad que no le entendía nada.

ELLA:  
Un nudo georgiano, o sea..no sé...un califa criollo ¿cachas?

EL:  
Me cuadraba cada vez que ella decía algo que yo no entendía, es decir que me las pasaba a los taconazos.

ELLA:  
No sé...o sea..S somos tan diferentes tú y yo, pero hay algo de lentejuela en tu personalidad que me desquicia ¿cachas?

EL:  
¿Puedo vivir con alguien que no entienda...?

ELLA:  
Mira, no quiero ser insultante, o sea...pero tu sentido patrio es super foco ¿cachas?

EL:  
¿Puedo cenar con alguien que me habla en chino...?

ELLA:  
Mira, cállate...o sea cállate, tu rigidez me ahoga y yo no sé nadar en tu rigidez ¿cachas?

EL:  
Pero no aguanto esas dos palabritas, entonces me vinieron ganas de matarle...claro con balas de salva como es natural, pero me dejó...y conocí a la otra.

LA OTRA:  
Cuando lo vi por primera vez, me arrepentí de haber hecho esa cita por Internet...

EL:  
Inmediatamente le pregunté si ella usaba esas dos palabritas.

LA OTRA:  
Cuando me preguntó semejante tontería me dieron ganas de matarle.

*(Las tres parejas hablan a la vez hasta que el texto se vuelve incomprensible, ininteligible. Van subiendo de tono hasta casi gritarse cosas incomprensibles. Salen todos. Solo queda Palacio que se ha quedado dormido durante la última discusión.)*

## **ESCENA 11:**

PALACIO:

*(Despertando. Al público)*

Disculpen. Ya sé. Es tarde. *(Se revisa los bolsillos)* Es que me quedé dormido...disculpen, yo sé que no es bueno esperar. Yo lo sé porque he esperado toda mi vida. Sé lo que significa esperar. Esto no es una excusa por llegar tarde pero soy educado y lo que me resta es pedir disculpas. *(Mirando hacia el lado derecho del escenario donde está la madre.)* Mamá, espérame, enseguida estoy contigo. Disculpe, sí, disculpe se dice cuando no se cumple lo ofrecido, se llega tarde o se engaña sin querer *(mira al público)* Disculpen, es que, es que siento...no sé ... *(busca algo en los bolsillo saca un pañuelo, se limpia la nariz)*... ¿me veo bien? Me compré terno nuevo. El pañuelo no combina ¿no? Es que no soy bueno para estas cosas. Soy educado pero no elegante. Me educaron bien, sí. Me sé las normas de Carreño al dedillo: sé que tengo que mantener la calma *(con el pañuelo se limpia las manos, mira hacia la madre)* Recuerdas mamá...que me dijiste que ibas a volver pero nunca lo hiciste. Yo te pregunté que a dónde ibas y tu me dijiste que ya regresabas. Yo te creí. Yo te esperé. *(al público)* Disculpen, son momentos que...no es fácil y...siento que... estoy hinchado, creo que tengo alergia al maquillaje. Es que soy alérgico... ¿estoy hinchado? *(a la madre)* ¿estoy hinchado, mamá? ¿Estoy hinchado? ¡Responde! No sabes qué decir porque he cambiado, no me reconoces. Crecí, sí, yo crecí. Crecí esperándote. Abría y cerraba. Abría y cerraba. Abría y cerraba...y ahora tengo alergia al frío. *(al público, buscando el pañuelo)* Disculpen, pero cómo explicar algo que siento... porque tengo que explicar ¿no? *(se limpia las manos)* pero no es fácil, es que siento un dolor... mojado. *(a la madre)* ¡Un DOLOR!, sí, un dolor, y ahora ¿qué hago, ah? ¿Qué puedo decirte? *(se limpia la nariz)* Sólo sé que te heredé las alergias... ¿Eras alérgica? Oye, ¿eras?... ni siquiera eres capaz de contestar. ¿Crees que es fácil hablar al aire y recordarte todos los días? Te esperé por tanto tiempo y, ahora que te voy a ver... *(al público)* Señoras y señores: esperé por esto toda mi vida y ahora no sé qué debo hacer ni decir, acepto cualquier idea, consejo o temática que pueda ser usada en este tipo de situación. *(Espera mirando al público)* Entonces, es normal el silencio. En ese caso, cada vez me siento más listo. Ustedes sigan, sigan, miren, coman y disfruten... ha llegado el momento. *(Mientras avanza hacia el centro del escenario)* Tal vez, mi madre era alérgica, era friolenta. Quizás mi madre no podía dormir por las noches pensando en mí. Posiblemente mi madre lloraba todas las noches por mí. Mi madre...murió el día que dejé de abrir y cerrar las puertas, esperándola. *(Mira al público)* Mi madre no era la suya. Estoy listo. *(Comienza a caminar y una luz muy blanca baja suavemente oscureciendo la escena)* Pero, ¿qué pasa? Esperen, todavía no llego. Mi madre está lejos, ¿qué les pasa?...he esperado mi vida por esto...no pueden hacerme esto.

*(Oscuridad)*

## **ESCENA 12:**

*(La luz ilumina a las siamesas que están tendidas en el suelo, y ejecutan una secuencia de movimientos que denotan la muerte paulatina de una de ellas, por ende, la muerte de las dos. Los movimientos tienen un carácter de protección y solidaridad entre ambas)*

**SIAMESA 2:**

En un comienzo era una pequeña mancha en su mi labio de ella que era el mío.

**SIAMESA 1:**

¿Me intentas matar matándome?

SIAMESA 2:

Se extendía la mancha lepra sobre su mi cuerpo interno.

SIAMESA 1:

Si, me intentas matar pero yo no experimento ese sentimiento de autodestrucción.

SIAMESA 2:

La mancha lepra se extiende en mi su cuerpo externo.

SIAMESA 1:

Yo soy la que quisiera ser otra que no sea contaminada por sus mis enfermedades.

SIAMESA 2:

No quiero matárteme, yo tú lo sabes.

SIAMESA 1:

Sí pero lo haces y lo hago.

SIAMESA 2:

Necesitamos una estrategia.

SIAMESA 1:

Sí, donde solo se muera una parte, morir muriéndome solo una parte.

SIAMESA 2:

La muerte es doble.

SIAMESA 1:

La vida es doble.

SIAMESA 2:

La muerte y la vida son dobles.

SIAMESA 1:

Detente tengo frío.

SIAMESA 2:

Lo intento.

SIAMESA 1:

La mancha lepra enfría los órganos más queridos.

SIAMESA 2:

Hago haciendo lo que puedo.

SIAMESA 1:

Detente, por favor.

SIAMESA 2:

Hago haciendo lo que está en nuestras manos.

SIAMESA 1:

Quisiera sacarte de mí, vomitarte de mí tres veces al día.

SIAMESA 2:

Quisiera haber sido feliz sin ofender a nadie.

SIAMESA 1:

Quisiera haber hablado de árboles sin que esto suponga callar sobre tantas injusticias.

SIAMESA 2:

La mancha lepra avanza con un suave color blanco.

SIAMESA 1:

Te plantaste aquí en mi boca, en la mi mitad de tu boca y te voy sacar, estoy en mi derecho.

SIAMESA 2:

Tengo frío.

SIAMESA 1:

Estás en mis bordes.

SIAMESA 2:

Tengo tenemos más frío.

SIAMESA 1:

No quiero que se desdibujen las líneas que me conforman.

SIAMESA 2:

¿Y si hicieras hiciéramos silencio? ¿Si calláramos y asumiéramos la posibilidad de ser definitivamente dos?

SIAMESA 1:

Te prohíbo que respire mi aire.

SIAMESA 2:

Vamos hermanita, vámonos ya.

SIAMESA 1:

No siento nada, ni culpa ni lástima, quizás algo de expectativa ante el alivio que se avecina.

SIAMESA 2:

El camino siempre es para abajo, hacia la querida y dulce tierra, y para arriba, hacia el viejo y cansado cielo.

SIAMESA 1:

Quiero que pares ya, por favor detente ya. ¡Cierra la boca!

¿Qué me estás metiendo en la cabeza?... Todo está lleno de pus que te mancha la ropa, que me inflama las paredes del cráneo, me está faltando el aire, por favor abre la boca, ayúdame, solo un poquito, no puedo respirar, mi pensamiento sangra como han empezado a sangrar tus

poros. Mis pensamientos se vuelven turbios y me oprimen el pecho. Sal de ahí, sal de mi cabeza, no toques mi cabeza. ¿Qué me pusiste? ¿Qué carajo me pasaste? Son esas llagas que te brotan, se multiplican y me hacen sentirme mal. Ahora necesito que no cierres tu boca, por favor, ayúdame a respirar, solo un poquito...

SIAMESA 2:

Cuando hagas silencio, puedo hacer uso de tu razón y declarar que se ha llevado a cabo un asesinato. No te preocupes, intentaré dejarlo lo más claro posible, yo sé que es difícil, yo sé que demanda un esfuerzo extraordinario, y que aún ahora, así como estamos, no hemos logrado nada.

¿Cómo empezar a decir-me yo, ahora que estoy sola, sin ella? Es curioso pero no puedo. Yo-ha-matado. No, no se molesten en juzgarme. En este momento dejaré de hacer uso de mi razón, dejaré que mi sangre inunde este lugar, dejaré de robarles bocanadas de aire, así, con calma, así....

SIAMESA 1 Y SIAMESA 2:

Todo merece ser olvidado excepto las flores y Venus parpadeando a la distancia.

Todo merece ser olvidado excepto el manifiesto que escriben los panaderos a la madrugada.

Todo merece ser olvidado excepto el jardín donde la memoria de mi abuela duerme la siesta.

Todo merece ser olvidado excepto el domingo en que alguien le dijo a alguien algo que hizo que sus cuerpos se estremecieran para siempre.

Todo merece ser olvidado excepto el árbol que sembramos y que crecerá cuando ya no estemos.

Todo merece ser olvidado excepto el día que descubrimos que éramos un par de diferencias y aún así podíamos cantar a dúo.

Todo merece ser olvidado excepto el novio que nunca tuve y la sedición en la que nunca participé.

Todo merece ser olvidada excepto los sentimientos que me guardé y nunca dije, salvo por esas ganas de llorar que me agarraban sin saber por qué, como en este momento en que me muero de ella y ella se muere de mí, como la vida y como las cosas que están en la vida.

*(Telas transparentes van cayendo, y volviendo difusa a la escena)*

**ESCENA 13:**

*(Las telas transparentes han cubierto la boca del escenario mientras personajes que han aparecido durante las escenas transitan el espacio sin saber muy bien a donde ir, hasta que logran alinearse en el fondo y avanzar lentamente hacia el proscenio. Toda la escena es muy difusa y los cuerpos han perdido definición).*

SIAMESA 1: *(mientras avanzan todos al proscenio)*

“Ocurre que los hombres, el día una vez terminado, suelen despedirse de parientes y amigos y, aislándose en grandes cubos ad-hoc, después de hacer las tinieblas se desnudan, se estiran sobre sus propias espaldas, se cubren con mantas de colores y se quedan ahí sin pensamiento, inmóviles, ciegos, sordos y mudos. Ocurre también generalmente que estos mismos hombres, transcurrido ya cierto tiempo, de improviso se sienten vueltos a la vida y comienzan a moverse y a ver y a oír como desde lejos. Ya cerca, un mínimo número de esos mismos hombres introducen sus pellejos en agua, bufan, tiritan y silban. Luego ocultan todo su cuerpo en telas especiales, dejando fuera sólo sus aparatos más indispensables para ponerse en

relación con sus vecinos y abandonan esos grandes cubos, con los párpados hinchados y amarillos.”

*(Oscuridad)*

***FIN***