

TRAJETOS DO TEATRO DE BUENOS AIRES

BUENOS AIRES THEATER'S TRAILS

Julia Elena Sagaseta



Julia Elena Sagaseta
Instituto Universitario Nacional de Artes (IUNA)

Doutora em História e Teoria das Artes pela Universidade de Buenos Aires (UBA), Professora Emérita do Instituto Universitario de Artes (IUNA), Diretora do Instituto de Investigación em Teatro do Departamento de Artes Dramáticas (IUNA) e Diretora do Mestrado em Teatro e Artes Performáticas no Departamento de Artes Dramáticas (IUNA) de Buenos Aires. Diretora da revista digital Territorio Teatral.

Julia Elena Sagaseta
National University Institute of Arts (IUNA)

PhD in History and Theory of Arts at the University of Buenos Aires (UBA), Emeritus Professor at the University Institute of Arts (IUNA), Director of the Institute of Research in Theater at the Department of Dramatic Arts (IUNA) and Director of the Masters in Theater and Arts Performing at the Department of Dramatic Arts (IUNA) in Buenos Aires. Director of the digital magazine Territorio Teatral.

RESUMO

Este artigo pesquisa a cena teatral de Buenos Aires, especificamente o circuito de teatro independente. O citado segmento se constitui como referência criativa e experimental para os demais circuitos, o comercial e o oficial, assim como para toda a Argentina. O texto elenca os principais movimentos estéticos, atores, diretores e teatristas. Paralelamente reterritorializa o conceito de literatura expandida e aborda questões sobre o teatro contemporâneo e a performance a partir dos contextos expostos.

Palavras-chave: Performatividade, liminaridade, literatura expandida, pós-produção, cena.

ABSTRACT

This article investigates the theatrical scene of Buenos Aires, specifically the circuit of independent theater. This segment is a creative and experimental reference for the other circuits, commercial and official, as well as for the whole of Argentina. The text lists the main aesthetic movements, actors, directors and theaters. At the same time, it reterritorializes the concept of expanded literature and addresses questions about contemporary theater and performance from the contexts exposed.

Keywords: Performativity, liminality, expanded literature, post-production, scene.

TRAJETOS DO TEATRO DE BUENOS AIRES

Julia Elena Sagaseta

De hecho, ella – tal como dijera la ensayista Ana Pato – ha encontrado otras formas de escribir novelas y viene practicando desde hace tiempo el arte de la literatura expandida”.

Enrique Vila-Matas

En el momento mismo en que uno renuncia a ejercer autoridad sobre el texto o la representación, el poder de decisión se traspasa al ator y, en último análisis, a la mirada del espectador. La performance recupera sus derechos.

Patrice Pavis¹

COLOCAÇÕES

O teatro argentino tem seu centro na cidade de Buenos Aires. Ainda que exista produção cênica em todo país, em maior ou menor medida, – com desenvolvimentos originais e próprios nas cidades como Córdoba ou Rosario, pode-se dizer que aquilo que ocorre na capital repercute em todo o território. Isto está relacionado com as duas epígrafes que escolhi para abrir este texto.

O escritor espanhol Enrique Vila-Matas fala de *literatura expandida*; considero que podemos levar este conceito para a cena. Os teatristas experimentam e a cena se expande, sai das formas tradicionais e o teatro dramático deixa lugar ao performático (Erika Fischer-Lichte), ou pós-dramático (Lehman), ou contemporâneo (Pavis). Há uma perda dos limites conhecidos e a performatividade, a liminaridade² se instalam.

Em um país com uma tradição dramatúrgica muito grande, com grandes escritores para o teatro, o texto deixou de ser o eixo, a história não necessariamente rege as ações. O discurso do diretor é mais importante e, como diz Pavis na segunda epígrafe, o espectador começa a ter poder no espetáculo. Teatro Relacional na concepção de

1 Respeitamos a língua do autor para as epígrafes, ainda que haja tradução publicada do texto em português.

2 Segundo Víctor Turner, e a ele se refere Richard Schechner, o liminar é esse estado entre duas instâncias nos ritos de passagem, uma situação limite entre o lugar que se deixou e o novo ao que ainda não se teve acesso. Schechner aplica o conceito de liminoide para se referir ao que se produz no teatro. Ileana Diéguez estuda acontecimentos performáticos e teatrais latino americanos desde a perspectiva da liminaridade baseando-se em Turner.

Bourriaud? O triunfo da performance? Para uma parte importante da cena atual, sobretudo a dos teatristas jovens, mas também de muitos consagrados, tudo vale e com tudo se experimenta, incluindo o texto.

O conceito de *pós-produção* de Nicolás Bourriaud resulta operativo para se analisar muitos espetáculos. A criatividade absoluta se põe em questão. “A apropriação é, com efeito, o primeiro estágio da pós-produção; já não se trata de fabricar um objeto, mas sim de selecionar um entre os que existem e utilizá-lo ou modificá-lo de acordo com uma intenção específica”, diz Bourriaud no seu livro ao propor o tema, e agrega mais adiante: “os artistas da pós-produção inventam novos usos para as obras, incluindo as formas sonoras ou visuais do passado em suas próprias construções” (2007, p. 24, 53).

A intertextualidade, a apropriação declarada se encontra em muitos diretores. Os espetáculos são rizomáticos na sua maioria³, e assim neles, os princípios de conexão e o mapa deleuziano se relacionam com a pós-produção. As obras (performances ou teatrais, às vezes sem distinções) muitas vezes são acontecimentos no conceito de Fischer-Lichte: um fato artístico apresentativo, no qual o artista é ele mesmo, não toma nenhum personagem e predomina o performativo.

Os distintos circuitos nos quais podemos situar o teatro de Buenos Aires: teatro comercial, oficial⁴ e independente, não têm uma estrutura rígida. Os artistas costumam trabalhar em um ou outro circuito. O teatro comercial, ainda que esteja baseado no sucesso econômico, na atração de figuras conhecidas (muitas vezes da televisão), também pode apresentar obras de qualidade. Podemos ver isso quando constatamos que três diretores de sucesso do teatro comercial, Daniel Veronese, Claudio Tolcachir e Javier Daulte podem realizar ao mesmo tempo espetáculos no circuito independente ou oficial. Os atores também passam de um a outro circuito, o que permite uma profissionalização em maior ou menor grau. Está claro que as montagens do circuito comercial são, basicamente, de teatro dramático, o que dá muito valor à história, ainda que a encenação possa ser criativa. É ali – por contar com os recursos – onde mais se tem acesso às tecnologias.

A cidade conta com muitas salas do circuito oficial. Nelas há um cuidado na seleção das peças, diretores e elencos. Isto se cruza muitas vezes com o circuito independente

³ Mas, também há obras arborescentes bem construídas.

⁴ Nota do tradutor. Deve-se considerar que o Teatro Oficial em Buenos Aires produz espetáculos contratando autores, elencos e direção. Esta produção é importante na oferta de espetáculos na cidade, destacando-se o Teatro Municipal San Martín, centro de realizações que conta com uma complexa estrutura com três salas, na central Avenida Corrientes.

que, em várias oportunidades, financia com subsídios públicos.

Mas o circuito independente é o que permite maiores experimentações, transgressões e também adesões a percursos estéticos já transitados. Este circuito é formado por pequenos teatros dispostos em muitos bairros da cidade. E numa tal quantidade que se torna difícil poder ter acesso a todos os espetáculos que se apresentam em um ano (obviamente é mais complicado se consideramos a produção dos três circuitos). Os jovens atores e diretores se iniciam ali, mas muitos já consagrados escolhem esse lugar para o desenvolvimento de seus trabalhos. Destaca-se o fato de que os diretores também são dramaturgos, e ali se está conectado com o que ocorre no teatro contemporâneo⁵, portanto, se utiliza tecnologia, mas *low tech*. Há, no entanto, uma tendência a voltar ao realismo, uma estética muito afirmada na tradição do teatro de Buenos Aires, ainda que se experimente com os sistemas atorais.

O percurso que proponho neste texto centra-se no circuito independente, porque é ali onde encontro as realizações de maior pesquisa criativa, de maior desenvolvimento para o teatro nacional. As outras áreas do campo teatral estão atentas ao que ali ocorre e usam muitos dos elementos experimentados neste contexto.

PERFORMATIVIDADES

Erika Fischer-Lichte escreve sobre a “estética do performativo” e não faz diferença entre fatos artísticos e teatrais apresentativos. Patrice Pavis assinala que “desde a última década do século XX se viu confirmada a tendência à aproximação entre *mise en scène* e performance. A amplitude e a importância do fenômeno da performance não deixam de crescer” (2015, p.80).

Na última década incrementou-se notavelmente a performance em Buenos Aires. Diferentes encontros e jornadas convocam muita gente. Em 2015, realizou-se a Primeira Bienal Internacional de Performance que também se relacionou com o âmbito acadêmico⁶. Veremos agora os artistas que trabalham com a performance e com o teatro performático exclusivamente, os que são modelos desta estética.

⁵ Sigo a nomenclatura de Patrice Pavis em A encenação contemporânea que parece mais operativa que a de Lehman sobre o teatro pós-dramático, já que tem uma abertura maior para observar o teatro da época em distintos lugares do mundo. Utilizo de Lehman o conceito de dramático para diferencia-lo do teatro performático ou apresentativo

⁶ A autora de deste artigo dirige um Mestrado em Teatro e Artes Performáticas na Universidad Nacional de las Artes (UNA)

a) **EMILIO GARCÍA WEHBI**

Nenhum artista na cidade trabalha a performance com tanta criatividade, cuidado e constante busca expressiva como o faz García Wehbi. Integrante de um grupo paradigmático da cena dos anos 90 na área da cena experimental, o “El Periférico de Objetos”, García Wehbi não deixou de mergulhar nas possibilidades que lhe dá a cena. A performance e a pós-produção resultaram para ele linguagens muito afins, as quais visita permanentemente. Suas obras se constroem com textos muito trabalhados, belos literariamente, e que estão elaborados com uma intertextualidade desaforada. É interessante observar como García Wehbi sempre constrói programas para seus trabalhos nos quais apresenta as fontes às quais apelou em seu processo de criação.

Este é um artista que pode tomar peças teatrais, e montá-las como nos casos de *Woycek*; de textos de Rodrigo García tais como *Rey Lear*, *Agamenón*, *Volví del supermercado y le di una paliza a mi hijo* e *Prefiero que me quite el sueño Goya a que lo haga cualquier hijo de puta*; *Heldenplatz* de Thomas Bernhard, *Bambiland* de Elfiede Jelinek. Mas, em todos os casos os textos sofreram modificações, agregações, intertextualidades. Wehbi não acredita em uma originalidade absoluta, em uma criação pura. A arte se apresenta pletórica de incentivos, e ele os toma e os combina. A criatividade para García Wehbi consiste em estabelecer relações originais com os elementos que se encontram. Por defender essa ideia da criação como uma combinação, é que a noção de pós-produção é um procedimento cada vez mais intenso na sua obra.

Neste sentido (e em muitos outros), no seu trabalho não há diferença entre as obras teatrais e as performances. Ele não tem problemas em mesclar gêneros e recursos. Em sua montagem *El grado cero del insomnio* toma conceitos de Slavoj Zizek, que servem para se situar em uma postura de questionamento ao teatro que chama de “living” convencional, de sucesso, sem preocupações artísticas, e também para debater situações políticas e sociais do campo cultural argentino. Isto implica dizer que se trata de uma obra muito controversa, ainda que pareça tomar formas aparentemente frívolas. Em outro espetáculo, *Hécuba o el gineceo canino*, o mito grego se mescla com temas atuais, os atores cantam e dançam canções modernas, introduz-se o real mais cru (o ajudante de Hécuba toma cerveja e come pizza), utiliza-se um poema cujo autor sobe à cena e o recita. O poema como grande parte da obra, apresenta questionamentos políticos. Wehbi não foge ao compromisso político no seu trabalho cênico.

Nos últimos anos sua produção se incrementou notavelmente. O cruzamento de linguagens cênicas se acentuou. É difícil determinar o que é cada uma de suas obras, ao menos que ele mesmo nos avise que estamos na presença de uma performance, e ainda mais nos casos em que se podem armar um encadeamento, como na trilogia de performances *La chinoise* (2016), *Herodes reloaded* (2015).

Sua produção também pode tratar de eventos únicos como *Artaud lengua madre* (2015), apresentado na Primeira Bienal de Performance na qual o artista volta, como o indica o título à figura para ele primordial: Artaud. Não é a menção, o tratamento de Artaud, o único recurso que produz o encadeamento com outras performances, também cumprem essa função a extração de sangue, os fluídos, os textos recitados (e criados ou tomados, em uma das performances da série dos Matadouros se recitava *Aullido*, de Allen Ginsberg).

As performances começaram com a série dos Matadouros, criada partir de uma obra canônica da literatura argentina *El matadero*, de Esteban Echeverría, de meados do século XIX, que trabalha o ideologema civilização-barbárie, um ideologema chave na história argentina. Neste trabalho Wehbi desenvolveu sete performances nas quais aparecia o tema em distintas situações e lugares (o *Matadouro 7* foi realizado no México e teve como subtítulo Ciudad Juárez).

Com o mesmo tema Wehbi realizou a ópera *El Matadero, un comentario* com música de Marcelo Delgado, um músico com o qual tem uma longa colaboração. No total Wehbi realizou cinco óperas no centro de Experimentación en Ópera y Ballet do Teatro Colón, ou em outras salas de espetáculos de vanguarda. Também realizou intervenções urbanas, tais como, *Proyecto Filoctetes*, que foi apresentado em distintas cidades (Buenos Aires, Viena, Berlim, Cracóvia, Tóquio). Neste trabalho corpos hiperrealistas feitos de látex apareciam jogados em distintos lugares das cidades e provocavam a reação (positivas ou indiferentes) dos transeuntes.

Um cruzamento interartístico forte resultou em *Dolor exquisito*. Baseado na ação de Sophie Calle, a obra era teatral, mas, absolutamente apresentativa (tudo aquilo que fazia Maricel Alvarez, sua atriz preferida, vista como tal), mas, o que se narrava não correspondia a isso. Isto quer dizer, se experimentava com a narração e a apresentação de forma simultânea, jogando com o estar da atriz e a referência à outra artista.

Este é um panorama muito parcial de um artista muito prolífico. Diretor, ator, performer, dramaturgo e artista visual, que em várias de suas obras completa o

espetáculo com livros que reproduzem o texto com fotos das obras. Se escrevo um texto sobre García Wehbi não posso fechá-lo porque sua atividade é contínua e sempre distinta, sempre criativa.

b) **FERNANDO RUBIO**

Diretor, ator, dramaturgo, artista visual, cuja obra é frondosa e original. Este artista realizou eventos teatrais interartísticos, vídeos, filmes, óperas, performances, instalações e sempre com procedimentos particulares que o identificam. Seus textos dramáticos são narrativos ou poéticos, carecem de diálogos e são absolutamente operativos para o que é singular nele, o vínculo que estabelece com o espectador, absolutamente relacional. Nos eventos teatrais o espectador é integrante da obra e junto ao ator a constrói. O texto é parte importante do procedimento, mas, não o definitivo e o mesmo ocorre com a luz e os objetos. As obras giram pelo mundo e em cada lugar tomam formas muitas distintas ainda que o procedimento seja sempre o mesmo. Este diretor trabalha muito com as características e as formações dos atores e as reações dos espectadores.

Em geral não há divisão entre o espaço da cena e o do público, ambos compartilham o que Rubio considera que é um acontecimento. Os atores se aproximam dos espectadores e falam muito próximos, e às vezes olhando-os nos olhos. A proximidade pode ser extrema como em *Todo lo que está a mi lado*, uma peça que foi apresentada em muitas cidades da América, Europa e Ásia. O espaço que não necessariamente tem que ser um teatro, mas sim um âmbito grande, está ocupado por uma série de camas⁷. Chegam as atrizes, tiram os sapatos e se deitam cobrindo-se com cobertores. Os espectadores vão passando e cada um se deita em uma cama ao lado de uma atriz. Nessa posição, elas dizem um relato. Os espectadores são livres para falar, interromper. Mas, o tom em que se enuncia a narração e a própria situação na qual estão, em um espaço que compartilham com as outras camas, inibe uma interrupção forte. O relato é breve, dura uns quinze minutos, mas traz uma presença literária consistente, com um final claro.

Esta instalação teatral, como assinala Rubio, leva ao limite mais puro sua busca artística. Somente emissor e receptor, atriz e espectador, um objeto cenográfico e um

⁷ Na Coreia este trabalho foi apresentado em um âmbito aquático, o que dava outra perspectiva para a ação.

texto. Em uma entrevista⁸ Rubio declarou que seu entusiasmo com a arte relacional veio de sua aproximação com o livro *A sociedade do espetáculo* de Guy Debord e com os textos da Internacional Situacionista nos quais se propõe um ator-espectador como construtor de situações. Esta relação vai se dar em todas suas obras: em *Un niño ha muerto* e em *Donde comienza el día*, nas que se dão variantes do mesmo esquema.

Em *Un niño ha muerto*, os atores esperam que grupos de espectadores se aproximem de cada um deles enquanto passeiam por um lugar muito grande (um parque, por exemplo) e vão narrando um relato, logo, os atores deixam os espectadores, e outro ator se aproxima com outra história. Em *Donde comienza el día* os espectadores estão fixos em distintas cabines (não mais de seis em cada uma) e ali entra um ator que conta seu relato, vai embora, vem outro.

Em *Pueden dejar lo que quieran* o ambiente parece mais teatral. O lugar está coberto (paredes, chão) com roupa de todos tipos, se distingue aos atores que olham os espectadores sentados no mesmo espaço. Os atores falam com os espectadores e entre eles, mas, também se aproximam dos espectadores aos quais se dirigem em voz baixa, entregam uns pequenos papeis com textos.

Porquê são atraentes estas obras que parecem iguais? É a textualidade? Isso não é central em Rubio, ainda que ele nunca a elimine do seu trabalho. É o dispositivo que coloca o espectador neste lugar importante?

Ao se referir ao tema do dispositivo, José A. Sánchez diz que “o dispositivo é também um mecanismo de subjetivação” (2015, p. 217). Este é um elemento importante para a atração das obras, como é também a beleza estética que apresentam. Em *Pueden dejar lo que quieran* uma personagem se chama Boltansky em homenagem ao artista visual Boltanski e seus trabalhos com roupas. Tanto as camas de *Todo lo que está a mi lado* como a obra paralela, realizada somente com atores e com o próprio procedimento, *Sueña que duerme en el fondo del mar*, têm um trabalho com o espaço (nesta última um parque com folhas outonais no chão e bancos nos quais se sentam atores e espectadores), com os objetos e com a luz de um grande cuidado estético.

Rubio tende a realizar instalações teatrais mas, também, já realizou performances como a de longa duração que produziu para a Primeira Bienal de Performance. Para isso construiu uma casa de madeira no Parque de la Memoria e ali permaneceu quatro dias o ator Gabo Ferro. Neste período o ator assistiu filmes, recebeu visitantes-espectadores

8 Em www.territorioteatral.org.ar N°6, outubro 2010.

para os quais narrou histórias, também recebeu, junto ao público que o acompanhava, figuras conhecidas: um sociólogo e um artista visual reconhecido (Roberto Jacoby), um filósofo (Horacio Banega), um diretor de prestígio (Ricardo Bartís), uma jovem artista multimídia (Talala Rodríguez), pessoas que por sua vez, narravam fatos de suas vidas. Rubio experimentou as formas de recepção.

Como artista tão prolífico, somente apresentei umas poucas obras de Rubio, mas elas dão testemunho de suas buscas e conquistas criativas.

AUTO-REFERENCIALIDADE: AS IDEIAS DE FEDERICO LEON

Diretor, cineasta, ator, dramaturgo, Federico León é um dos teatristas mais reconhecidos na cena argentina, e um dos que têm mais ressonância no exterior. Desde sua primeira obra, *Cachetazo de campo* (1997), surpreendeu por sua originalidade, e cada uma de suas peças seguintes foram diferentes, e mostraram uma busca estética constante.

Agora León passou de *Las multitudes* (2012), na qual trabalha com um elenco muito numeroso de atores e não atores de distintas idades, desde crianças a anciãos, a uma obra muito limitada em seus recursos cênicos, com somente dois atores, um dos quais era ele mesmo exercendo também as funções de dramaturgo e diretor. Em uma entrevista o autor declarou quais são as motivações que têm quando pensa uma obra teatral:

Me atrai trabalhar com materiais que em si mesmos sejam etéreos ou que não sejam constantes dentro de uma partitura super precisa; essa relação de exatidão com um estado que não se pode controlar ou uma criança, ou uma pessoa mais velha. Encontrar que materiais diversos ou atores distintos possam transitar uma linguagem comum: a linguagem da obra e seu ritmo. Isso é algo que se repete em todas minhas obras: são processos nos quais eu tenho uma primeira ideia e depois vejo aonde isso vai me levar. Escolho grupos de pessoas, mais que uma peça, ou determinados processos, mais que um texto ou um ator.⁹

Em *Las Ideas* o teatro se faz autor-referencial. Não se reflete sobre a passagem do tempo ou sobre as idades como na montagem de *Las multitudes*, *Yo en el futuro*,

⁹ Em www.aincrit.org 2 de agosto de 2016.

El adolescente. O tema e seu desenvolvimento nas ações é o teatro: como se faz uma peça, que ideias aparecem, como desenvolvê-las cenicamente. A fábula é mínima: dois atores amigos, com muito trânsito juntos querem montar uma peça e trocam ideias todo tempo. Parece algo muito reduzido, e no entanto, a peça é muito divertida, as ações variam permanentemente, a relação entre eles é díspar, mas, complementar (Federico [os atores usam seus nomes] é o mais ativo, aquele que dirige a busca de ideias, Julián (Juli) segue as propostas e muitas vezes acompanha tocando um pequeno teclado. A sala é pequena e os espectadores se encontram muito próximos.

As ideais que propõe Federico formam um agenciamento de verdade e ficção que territorializa a obra possível e que inclui propostas anteriores. Assim aparece narrada e em vídeo, a história da artista *down* que transforma animais (o cão coberto com uma pele de ovelha, por exemplo) e que na realidade é uma atriz *down* que faz a artista. Surge o tema da verossimilhança. O espetáculo se pergunta: que é fazer um papel, sair de si mesmo e ser outro? Pode-se realmente ser outro? O cão sempre está presente ainda que se trate de disfarçá-lo de ovelha. A atriz não é uma artista, imita isso.

O lugar da atuação também aparece como um agenciamento, e é um tema que interessa particularmente a León, como vimos na citação acima. Aqui aparece em um vídeo com o episódio da professora de atores e seu grupo, com os exercícios e a despedida da professora, com o choro dos alunos porque a professora os deixa. Mas verdadeiramente os deixa ou é um exercício a mais? Há alguma verdade, alguma realidade em tudo isso?

Temos aí um jogo com a ficção e a realidade a partir da relação com alguns objetos, particularmente com o cigarro, o whisky, o dinheiro. Os atores acendem um cigarro que dizem é de marijuana, abrem uma garrafa de whisky, mas, mostram como podem fazê-la enchendo-a de chá. Qual é a verdade? Até aonde pode entrar a realidade na obra? Pode-se fumar um cigarro de marijuana como o que na cena (supostamente) acenderam e fumam entre os dois atores? Pode-se fazer isso em um teatro? Passam uma nota por uma maquininha dinheiro para comprovar que é verdadeira e logo rasgam a nota. O que é o verossímil?

Neste agenciamento de verdade e ficção se dá no episódio do telefone. Julián, liga para sua namorada Rocío, conversam, ele fala com muito afeto, falam os três com o viva voz. Julián e Rocío brigam. Mas, também aparece a ideia de que tudo esteja gravado. Enquanto Julián fala, Federico escreve com seu computador e tudo é projetado em

uma tela. Isso é real? Quem está verdadeiramente escrevendo e mandando mensagens é Julián que segue com sua longa conversa com a namorada, ou se projeta algo já gravado?

Muito humor todo tempo, ainda que eles não riam, pois se comportam seriamente em toda a cena. Não podem deixar de propor ideias enquanto fazem outras coisas: tocar o teclado, escrever no computador, tomar whisky, olhar as projeções, escrever na lousa, fumar outro cigarro debaixo da mesa, brincar com a fumaça do cigarro.

Ideias, atuação, registros, relação com a tecnologia, experimentação, vínculos com o espectador são alguns dos dispositivos que aparecem na obra. José A. Sánchez assinala que a "arte dos dispositivos conduz a novos modo de teatralidade, onde a representação não fica anulada, mas, sim deslocada" (2015, p.324). *Las ideas* se realiza como um estágio prévio ao ensaio, mas, é uma obra que se representa, e assim coloca o espectador como um voyeur do criador no seu momento de inspiração.

FIDELIDADES E CRIAÇÃO

Há no contexto do teatro experimental de Buenos Aires, diretores que são fieis ao texto, cujas encenações têm muita criatividade e produzem acontecimentos. Vamos enfocar dois dos mais relevantes:

a) **RUBÉN SZUCHMACHER**

Szuchmacher é um ator com singulares características, com atuações que foram paradigmáticas na cena nacional, diretor com uma carreira brilhante, sempre criativa, gestor cultural (dirigiu o Festival Internacional de Teatro, coordena atualmente um dos principais teatros independentes e tem seu próprio teatro independente), professor universitário e teórico, cujas encenações são sempre provocativas e atraem os espectadores.

Em 2011, estreou *Escandinavia*, um texto de Lautaro Vilo e sua atuação, que partia dos sucessivos lutos pelos quais havia passado o ator a partir da morte de numerosos familiares em pouco tempo, e que começava com o falecimento de seu

companheiro. Este tema, que podia dar lugar a um biodrama¹⁰ foi trabalhado entre o autor e o ator com uma direção conjunta como teatro puro, com peripécias e incidentes de pura teatralidade, que escapavam do simplesmente biográfico.

Apesar do efeito catártico que tinha o espetáculo, que comovia os espectadores – incorporados à cerimônia mortuária com saudações e agradecimentos –, produziam-se situações relaxadas e até humorísticas. Szuchmacher levou a montagem por todo o país, pelo Uruguai e México, como se não pudesse se desprender deste teatro que “sanava”¹¹ e enriquecia esteticamente.

Em 2015 estreou uma peça diferente e também muito criativa,¹² *Todas las cosas del mundo*, um texto muito particular de Diego Manso ao qual ele deu uma direção original. A peça usava uma linguagem nada habitual, na verdade arcaica e poética, cruzada com formas da língua coloquial e até vulgar.

Com um elenco de uma notável qualidade expressiva, pode fazer funcionar este mundo de seres esquisitos que compunham um estranho circo no meio da região da Pampa Argentina.¹³ O patrão do circo e sua mulher claramente medíocre, o padre recém chegado desejoso de encontrar um candidato a santo, a menina foca e o menino girafa, *freaks* do circo e postulantes do padre, realizam suas insólitas peripécias em uma fazenda cujo horizonte está pintado em um cortina de fundo, com chuvas e charretes que levam as personagens. Szuchmacher destacava o sentido nacional que tinha a peça:

Todas as Coisas do Mundo é uma peça argentina por excelência, porque – sem enunciá-lo, mostrar um cartaz – fala sobre as ilusões no sentido mais psicanalítico do termo: pretender algo de maneira quase doentia, que é praticamente impossível de se alcançar. Não é desejo, não é projeto, é ilusão. De sair da caravana, de ter outra vida, de santificar a um freak¹⁴.

Em uma peça nada habitual no teatro de Buenos Aires, Schumacher subiu a aposta das dificuldades: a peça dura duas horas e dez minutos (tempo nada comum) e se apresenta quatro vezes por semana, fato insólito no teatro independente, mas

10 Nota do tradutor. Biodrama, nome dado a experiências cênicas propostas pela diretora Vivi Tellas, de Buenos Aires, nas quais se articulam fatos reais com processos de encenação.

11 Repito as palavras que me disse quando a vi.

12 Entre ambas estreou obras no Uruguai e México, e alguns espetáculos experimentais em Buenos Aires.

13 Bioma da região da planície onde se concentra a produção pecuária do país.

14 Em Guadalupe Treibel, “O carnaval das almas”, Radar, 10 de abril de 2016

habitual no teatro comercial. O diretor mudou as regras do circuito, com a ideia de enriquecê-lo e melhorá-lo, e o fez com um espetáculo que também rompe as formas mais conhecidas.

b) **LUCIANO CÁCERES**

Ator e diretor, não tem nenhum problema em compartilhar seu trabalho como ator de telenovelas com repercussão popular, com seu trabalho como diretor de um teatro experimental ou pós-dramático. Como diretor se especializou em trabalhos de diretores alemães, em particular em René Pollesch, de quem tem a exclusividade para apresentação na Argentina.

Mas, cabe perguntar como se monta um autor tão particular, que escreve para determinados atores e deixa no material final somente aquilo que os interpretes aceitam? Como se leva esse clima tão alemão ao nosso teatro?

Luciano Cáceres já estreou três peças de Pollesch, e obteve a aprovação do dramaturgo e diretor quando ensaiava *Sexo segundo Mae West*. Logo estreou *Ciudad como botín* e este ano *Esposas de dictadores I*. Cáceres entendeu perfeitamente a estética de Pollesch, e ainda que não declare, há uma sintonia que lhe permite alcançar encenações complexas a partir de propostas dramatúrgicas difíceis.

Cáceres trabalha com a linguagem de atuação buscando em seus espetáculos uma exatidão absoluta. Seu conceito de atuação é amplo e pode penetrar no “teatro da não representação” de Pollesch, teatro pós-dramático ou “teatro apresentativo” como diria Erika Fische-Lichte, sem maiores problemas. Um teatro no qual os temas da sexualidade, da família, e da representação na sociedade capitalista, têm uma presença fundamental.

Os atores são eles, pois não encarnam personagens em peças nas quais tão pouco há uma fábula clara, senão que se enunciam conceitos. Como levar isso a um âmbito cultural tão distante dessa postura? Em uma entrevista Cáceres explica: “a sociedade alemã tem incorporada a filosofia. Aqui há uma tendência fazer melancólicas as ideias. É muito difícil separá-las do emocional. Ai está a complexidade da transposição. E dentro disso se gera outro ritmo, mais corpo”¹⁵.

Com um público acostumado à fábula, seus espetáculos pós-dramáticos têm muito

15 Em Ivana Soto, “Los juegos del teatro conceptual” na Revista Ñ, 11 de março de 2016

sucesso. Isso se baseia na admiração suscitada pelo cuidado das atuações, pela exatidão das linguagens da encenação, ainda que não convencionais. Uma exigência explícita de Pollesch é que a filmagem, da cena e da extra cena, revele tanto os atores em cena quanto os processos de realização. Em *Esposas de ditadores I*, Cáceres colocou coroas fúnebres na passarela do proscênio. Ainda que a ideia de morte esteja presente, uma vez que se fala de Elena Ceauscescu, a esposa do ditador romeno Nicolás Ceauscescu, fuzilados os dois depois da caída do bloco soviético, também se pode interpretar, como a crítica Daniela Berlante, que “a encenação funciona como um certificado de óbito do teatro da representação para se fazer apresentativo porque se faz auto-referencial e questiona os mecanismos teatrais”(2016).

O espetáculo multiplica os dispositivos: filmagem, vídeos, cenas de canto e dança, gritos, que levam o espectador a ter que escolher o que olhar, o que seguir.

Em 2016, Luciano Cáceres estreou uma obra de outro autor alemão além de *Esposas...* Neste caso se tratou de *Peça plástica* de Marius von Mayenburg. Outra vez trabalhou com a linguagem de atuação, com personagens muito lineares que passavam de gritos desaforados a um clima de enorme doçura doméstica. A família, na realidade, aparece como um micro poder destruidor, mas também como uma construção, fictícia como o teatro. Cáceres acentuou este aspecto ao propor uma cenografia de portas e uma atuação que cruzava os gritos e a calma com o *vaudeville*. A crítica a uma classe média cheia de falsidades se acentua na encenação que intensifica as propostas dramáticas com as atuações que potenciam as simulações, o ilusório das relações.

EXPERIÊNCIAS: SPREGELBURD

Dramaturgo, ator e diretor, Rafael Spregelburd é uma das figuras mais relevantes da cena argentina. Somente com seu grupo, “El patrón Vázquez” desenvolveu um trabalho muito significativo. Formado com Ricardo Bartís encontrou seu próprio caminho, que se relaciona com uma dramaturgia complexa, um humor filosófico e uma atuação com toques inesperados. Neste texto focamos suas últimas produções realizadas com o músico Federico Zypce: *Apátrida* y *Spam*.

Apátrida é a combinação de uma história real, narrada e interpretada por Spregelburd com a execução musical de Zypce, um músico multifacético que interpreta uma quantidade de instrumentos não convencionais, e por momentos é um segundo

ator. A fábula, pequena, mas com texturas muito interessantes, remete à disputa sobre arte entre o artista Eduardo Schiaffino e o crítico espanhol Eugenio Auzón acerca da existência de uma arte nacional. O fato ocorreu a fins do século XIX a partir de uma exposição de pintores nacionais formados na Europa. Auzón fez a crítica e negou a existência de uma arte nacional, e declarou que isso só existirá “dentro de duzentos anos e uns meses”, o que é, finalmente, o subtítulo da peça. Schiaffino respondeu com energia, e se estabeleceu entre eles uma polêmica que terminou em um duelo. Pouco depois Schiaffino, perdedor do duelo, mas reconhecido como artista, fundou o Museo de Bellas Artes, e mais tarde uma rua ganhou seu nome. Auzón caiu no esquecimento do qual o tirou uma pesquisa acadêmica sobre este episódio, e pesquisa que foi a base do espetáculo de Spregelburd.

A peça é um monólogo acompanhado pela música, na qual Spregelburd narra e interpreta a cada um dos adversários, territorializando-se em cada situação dos contendentes. O ator devém em um e outro demonstrando um forte histrionismo (dança, se prepara ginasticamente para o duelo, etc.), mas também destaca com os matizes de sua voz, a ideologia que se discute e que para o ator/diretor/dramaturgo não está acabada.

É uma obra despojada e ao mesmo tempo enriquecida com os dispositivos dos instrumentos musicais, a cenografia através de grandes vídeos que assinalam os lugares, particularmente o do duelo, e as possibilidades corporais que oferecem o ator e o músico.

Depois do duelo a peça termina com o ator e o músico dançando. Spregelburd define essa cena como “um hit de praia, remixado, globalizado, uma gota de absurda e tonta felicidade empacotada para uso universal”. É um final de acordo com os argumentos banais de Auzón, e com a resolução do duelo, um tema que em si tinha um interesse que perdura.

Apátrida é um espetáculo de muito sucesso que está, faz quase quatro anos, em cartaz. Durante esse tempo, Spregelburd estreou uma ópera, *Spam*, que depois de suas apresentações no Centro de Experimentación no Teatro Colón, continuou uma temporada como espetáculo teatral.

Spam é uma peça performática, com cruzamento de linguagens, na qual a música (outra vez sob responsabilidade de Zypce com instrumentos não convencionais) e a tecnologia (*low tech* no caso da peça teatral) ocupam um lugar muito importante. Imagens

projetadas em telas de dimensões amplas, vídeos, filmagem ao vivo, documentários, vídeo conferência, são procedimentos tecnológicos aos que se apela para contar uma história cheia de peripécias, mas que se submete à tecnologia e à música, e também à arte, já que também há lugar para a pintura de Caravaggio (*La decapitación de San Juan Bautista*).

A partir do título a peça se introduz no mundo da Internet: os e-mails, incluídos os e-mails lixo (os *spam*), *google translator*, o *Skype*, *e-marketing* são utilizados na peça para uma história com peripécias estranhas com muito humor, como ocorre com a dramaturgia de Spregelburd.

O mundo tecnológico contribui para a incrementar a confusão da fábula de uma formulação rizomática. Todo tempo as linhas de fuga desterritorializam a história do professor talentoso e briguento (como Caravaggio) que busca sua memória perdida na Internet, salta para cenas de filmes de James Bond, a sequências no mundo esquimó ou a uma crise econômica na Europa. A tecnologia cruza fatos de um mundo com aparência de real com a virtualidade para chegar a um ponto no qual se duvide que seja virtual ou não.

Em *Spam* Spregelburd experimenta as possibilidades das mesclas e a multiplicidade estética. A história diverte, a performatividade, o cruzamento de linguagens se admiram.

ÓPERAS

Tanto o importante Teatro Colón como o Teatro Argentino situado em cidade de La Plata são teatros líricos que têm seções dedicadas à experimentação: o Centro de Experimentación para Ópera y Ballet do Colón (CETC), e o Centro de Experimentación del Argentino (TACEC). *Spam*, a peça de Spregelburd estreou no CETC dentro do Festival Internacional de Buenos Aires de 2012 como uma ópera multimídia. Rompendo com a tradição, Spregelburd a definiu como “ópera falada”.

Produzida pelo CETC, a ópera foi feita com *high tech*, tal como era a ideia original (que teve que ser rebaixada a *low tech* ao ser levada para âmbitos do teatro independente). Os dispositivos eletrônicos se converteram em outro protagonista do espetáculo, em diálogo com as personagens que interpretam Spregelburd e Zypce.

No ano de 2016, Spregelburd realizou outra ópera para TACEC: *Tres finales*. Este foi um espetáculo performático no qual se juntaram teatro, performance, dança e um

concerto barroco. Além disso, se unirem também atores, músicos e cantores.

Tres finales foi apresentada como uma obra de entidade própria, mas também como um *work in progress* de uma obra de maior envergadura, *El fin de Europa*, que tem estreia definida na França para 2017. O que se apresentou em 2016 é *El fin del arte*, *El fin de la realidad* e *El fin de la historia*.

É importante destacar a ópera nesta trajetória abordada, porque a maioria dos diretores mais talentosos e experimentais tem sido convidados por estas instituições para produzir uma renovação na ópera ou experimentaram realizar óperas em outros âmbitos. Uma característica é a forte teatralidade que impõem, comparando-a à música e à convocatória de atores para trabalharem junto com os cantores nos papéis principais.

El Matadero. Un comentario de García Wehbi com música de Marcelo Delgado, apresentada no Centro Cultural Ricardo Rojas da Universidad de Buenos Aires, é uma ópera para dois protagonistas atores-cantores, uma bailarina e um coro de oito vozes. García Wehbi partiu, como dissemos anteriormente, de uma obra com o mesmo título do século XIX, onde está instalado o ideologema “civilização ou barbarie” que ele transforma em “civilização e barbarie”. O ideologema original determina uma interpretação sobre o país, que Wehbi muda. O diretor respeitou alguns personagens do texto original, mas agregou a intertextualidade profunda que caracteriza sua escritura. A ópera se centrava no triângulo protagonista: o unitário (o opositor ao governador de Buenos Aires, Rosas), o pipoqueiro (o seguidor de Rosas) e a vaca-touro. O músico eliminou os instrumentos e deixou que fossem as vozes as que geraram o clima jogando além disso com os registros que respondem à dicotomia de base.

García Wehbi realizou muitas óperas. Em 2013 montou no CETC do Colón *Luzazul*, a partir de *Três mulheres* de Sylvia Plath, recriando este texto como é habitual no seu trabalho. A música também foi de Marcelo Delgado. As mulheres são interpretadas por duas atrizes e uma cantora, mas as três cantavam. O tema dominante era a maternidade e tanto os textos como o figurino faziam alusão às distintas possibilidades da mesma. O evento se completou com uma publicação do texto e as fotografias dos rostos das atrizes com seus penteados na montagem.

Interprete nesta montagem e da maioria dos trabalhos de Wehbi, Maricel Alvarez dirigiu no CETC *El limonero real* sobre o romance de Juan José Saer com música de Ezequiel Menalled. A ópera seguiu o romance acompanhando seu ritmo e seus ritornelos, mas desde uma abordagem teatral muito intensa. Havia uma inter-relação artística

muito forte entre a literatura, a música, a plástica que se expandia na cenografia de grande impacto. O espaço cênico compunha um cubo dentro do qual estavam os protagonistas e um transparente no qual se projetavam cenas do rio ou fragmentos breves do romance.

Uma atriz e diretora muito talentosa, Analía Couceyro, dirigiu outra ópera baseada em um romance, *Historia del llanto* de Alan Pauls no TACEC, com música de Carlos Mastropietro. A ópera seguiu o romance em suas sequências que eram narradas por três cantores e um ator. Sem diálogos, mas dialogando com a música, as duas vozes femininas e um baixo interpretavam diferentes personagens ou eram coro. O ator sempre era o protagonista e o narrador. O cruzamento entre ópera e teatro era muito forte.

Fernando Rubio dirigiu no CETC *Nadie me dijo que había venido a este mundo para olvidarme de aquello que alguna vez soñé*. O texto era de sua autoria e a música de Guillermo Klein. A obra se definia como "ópera para ator e quarteto de cordas". A base foi o *Quarteto para cordas opus 131* de Beethoven que se tocava de maneira fragmentária, rodeado pela música de Klein que dialogava com o monólogo que recitava o ator. Ali aparecia a história de um diretor de música aposentado que volta ao passado, às recordações que o fazem viver e esquecer a passagem do tempo.

Estes são alguns exemplos da numerosa produção dos dois centros que permitem destacar o duplo interesse: dos centros e de outros lugares pela renovação da ópera, e dos teatristas mais vanguardistas por se aproximarem a um gênero que parecia distanciado deles. O encontro não poderia ser mais frutífero.

DIRETORES E DIRETORAS

Apesar de propor um olhar sobre alguns dos âmbitos mais relevantes do teatro de Buenos Aires, é preciso dizer que faltam nomes muito importantes dado que este texto está baseado em um cronotopo: Buenos Aires, 2016, como forma de fazer referência a um panorama atual. Por isso, não está tratada uma figura tão singular como a de Ricardo Bartís, mestre de atores e diretor de uma grande originalidade; ou Daniel Veronese, agora mais inclinado ao teatro comercial, ainda que siga mostrando abordagens originais. Ainda haveria outros importantes diretores também inclinados ao teatro comercial como Javier Daulte e Claudio Tolcachir (isto é resultado de um teatro comercial que apresenta diversidades de propostas bem dirigidas e atuadas, ainda que

dependam majoritariamente dos produtores e das peças do modelo da Broadway).

Também estaria o dramaturgo, diretor e gestor cultural importante como Alejandro Tantanián que este ano dirigiu na sala maior do Teatro Colón *Los Cenci*: ou a Pompeyo Audivert sempre original em suas proposta tanto como ator ou como diretor; nem a Ariel Farace dirigindo a notável Analía Couceyro em *Constanza muere* ou a Guillermo Cacace experimentando com a luz natural em seu teatro, com suas funções ao meio dia. Também não foram nomeadas a criativa Ana Alvarado; as buscas estéticas de Beatriz Catani; a incansável em suas obsessões cênicas Mariana Oberztern; Mariela Asensio e Maruja Bustamante.

Muitos ficaram fora deste texto, e desde já nos desculpamos com a grande quantidade de teatristas jovens que ocupam os pequenos teatros com um entusiasmo admirável, com um incansável desejo de aprender e mostrar. O objetivo deste artigo foi dar uma ideia para explicitar a enorme energia que manifesta o teatro de Buenos Aires, a grande atração que o meio provoca em um público fiel e entusiasmado que acompanha os espetáculos de todos os circuitos. Apesar dos problemas a arte cênica desta cidade goza de esplêndida saúde.

REFERÊNCIAS

BERLANTE, Daniela. *Guía de análisis para Análisis del texto espectacular II*, Departamento de Artes Dramáticas (UNA), 2016.

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.

BOURRIAUD, Nicolas. *Postproducción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007.

DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix. *Mil mesetas*. Valencia: Pretextos, 2002.

DIÉGUEZ, Ileana. *Escenarios liminales*. México: Paso de Gato, 2014.

FISCHER-LICHTE, Erika. *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada, 2011.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro postdramático*. Murcia: Cendeac, 2013.

PAVIS, Patrice. *La puesta en escena contemporánea. Orígenes, tendencias y perspectivas*.

Universidad de Murcia: Uditum, 2015

Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain. Paris: Armand Colin, 2014.

SAGASETA, Julia Elena, El teatro performático en AA.VV. *Teatralidad expandida*. Buenos Aires: Nueva Generación, 2012.

SÁNCHEZ, José A. *Ética y representación*. México: Paso de Gato, 2016.

SCHECHNER, Richard. *Performance. Teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires: Libros del Rojas, 2000

TAYLOR, Diana y FUENTES, Marcela. Restauración de la conducta. In: _____ *Estudios avanzados de performance*. México: Fondo de Cultura Económica, 2011.

VILA MATAS, Enrique. *Marienbad eléctrico*. Buenos Aires: Caja negra, 2015.