PAULA ANDREA GONZÁLEZ RODRÍGUEZ

***40 ANOS DE TEATRO IMAGEN.
REDES E TRAJETÓRIAS.
INFLUÊNCIAS ARTÍSTICAS E
PEDAGÓGICAS NO TEATRO CHILENO.***

PAULA ANDREA GONZÁLEZ RODRÍGUEZ

**40 ANOS DE *TEATRO IMAGEN*.
REDES E TRAJETÓRIAS.
INFLUÊNCIAS ARTÍSTICAS E
PEDAGÓGICAS NO TEATRO CHILENO**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como requisito para obtenção do Título de Doutor em Artes.

Área de concentração: Pedagogia do Teatro.

Orientador: Prof. Dr. Flávio Desgranges

São Paulo, Maio 2015.

Dedico este trabalho a meu filho Katari pelo sentido que tem dado a minha existência e a sua eterna doçura e lucidez.

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Flávio Desgranges, meu orientador, pela sua excelente disposição e por ter aportado tranquilidade e distância reflexiva na realização desta pesquisa. Também pela paciência nas mudanças dos tempos que a vida às vezes nos impõe.

À Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, na pessoa de sua Diretora Profa. Dra. Margarida Maria Krohling Kunsc, pela oportunidade de olhar através das diversas “janelas” oferecidas para refletir sobre nossa arte.

À Profa. Dra. Cecília de Almeida Salles pela sua grande sabedoria se aproximando à compreensão do mundo das artes (e não se queimar no ego dos artistas); pela sua maravilhosa crítica de processos, importante ferramenta para conhecer algo mais dos processos criativos; e pelos seus livros e apoio constante a meu trabalho e pesquisa.

Ao Prof. Dr. Hermes Renato Hildebrand, meu orientador do Mestrado, pela sua excelente disposição e por se interessar em mergulhar em outras áreas de conhecimento, aportando sempre lucidez na realização desta pesquisa. Agradeço seu também seu apoio nos momentos de tristeza.

A todas as pessoas ligadas ao Teatro Imagen, em especial na pessoa de seu diretor, Gustavo Meza, pela estreita colaboração e por me permitir indagar em suas experiências pessoais ligadas à trajetória da companhia. Sem essa colaboração a pesquisa teria sido inviável.

A minha família e amigos pela paciência nos anos de ausência e a distância, pelo seu amor infinito e pela vida.

A CAPES por financiar esta pesquisa.

Ao FONDART – *Fondo Nacional de la Cultura y las Artes*, do Chile, por financiar as viagens que permitiram desenvolver o projeto.

A todas as pessoas que participaram, contribuindo para realização deste trabalho, direta ou indiretamente, meu agradecimento.

*Por definição, (O escritor) ele não pode colocar-se ao serviço daqueles
Que fazem a história: ele está ao serviço daqueles que a sofrem.*
Camus, A.

*“Sou como o que trazia um tijolo consigo
para mostrar ao mundo como era a sua casa”*
Brecht, B.

RESUMO

RODRÍGUEZ, Paula Andrea González. **40 ANOS DE TEATRO IMAGEN. REDES E TRAJETÓRIAS. INFLUÊNCIAS ARTÍSTICAS E PEDAGÓGICAS NO TEATRO CHILENO.** São Paulo, 2015. Tese de Doutorado (Doutorado em Artes) – Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2015.

Esta Tese apresenta uma retrospectiva dos 40 anos de trajetória da companhia teatral chilena *Teatro Imagen* (CTI). O principal objetivo da pesquisa é a reconstrução histórica dos processos criativos da CTI, considerando questões relativas aos contextos políticos, econômicos, sociais e culturais envolvidos em sua produção artística. Para tanto, analisaremos os “documentos de processo”, que se constituem como registros dos processos criativos: as matérias publicadas em jornais e revistas e os depoimentos de diversas pessoas envolvidas na CTI ao longo de sua trajetória. A pesquisa abrange desde o período da fundação do CTI, em 1974, até o ano 2014, incluindo as principais alterações estéticas ocorridas nesse período, até a conformação de uma proposta artística própria do grupo, que, posteriormente, possibilitou a fundação da “Escola de Teatro Imagen”. Nossa hipótese é que a sustentação da CTI e a consolidação de sua metodologia criativa ocorreram devido à capacidade de articulação de seus criadores e produtores através das redes sociais, e as habilidades que eles tiveram em se adaptar aos diversos contextos sociais vigentes. Essa metodologia de criação, desenvolvida com base na relação travada com os espectadores ao longo dos anos, se dá em período de grande convulsão política, em consequência da ditadura militar que aconteceu no Chile e em toda a América do Sul, inclusive no Brasil.

Palavras-chave: Formação Teatral, Processos de Criação, Teatro Chileno, Companhia Teatro Imagen.

RESUMEN

RODRÍGUEZ, Paula Andrea González. **40 años de teatro imagen. Redes y trayectorias. Influencias artísticas y pedagógicas en el teatro chileno.** São Paulo, 2015. Tesis de doctorado (Doctorado en Artes) – Programa de Posgrado en Artes Escénicas de la Escuela de Comunicaciones y Artes, Universidad de San Paulo, 2015.

Esta Tesis presenta una retrospectiva de los 40 años de trayectoria de la compañía teatral chilena “*Teatro Imagen*” (CTI). El principal objetivo de esta investigación es reconstruir historiográficamente los procesos creativos de la CTI, considerando cuestiones relativas a los contextos; políticos, económico, sociales y culturales que envuelven su producción artística. Para esto, analizamos los “documentos de proceso” que son los registros de los procesos creativos, los materiales publicados en revistas y periódicos y las entrevistas realizadas a las personas que hicieron parte de la CTI a lo largo de su trayectoria. La investigación comprende desde el periodo de fundación de la CTI, en 1974, hasta el año 2014, incluyendo las diversas modificaciones estéticas y estilísticas que se fueron consolidando hasta la conformación de una propuesta poética propia. Lo que posteriormente permitió la fundación de la “Escuela-Teatro-Imagen”. Nuestra hipótesis es que la sustentación de la CTI y la consolidación de su metodología creativa, acontecieron concomitantemente con la capacidad de articulación de sus creadores y productores a través de redes sociales y de las habilidades que ellos tuvieron en adaptarse a los diversos contextos sociales vigentes, manteniendo una visión crítica. Esa metodología de creación, desarrollada con base en la relación recíproca con los propios espectadores aconteció en un periodo de gran convulsión política, económica, social y cultural, como consecuencia de la dictadura militar que vivió Chile y casi toda Latinoamérica, incluyendo Brasil.

Palabras-claves: Formación Teatral, Estudio de procesos, Teatro Chileno, Compañía Teatro Imagen.

ABSTRACT

Rodríguez, Paula Andrea González. **40 YEARS OF TEATRO IMAGEN. NETWORKS AND PATHS. ARTISTIC AND EDUCATIONAL INFLUENCES IN CHILEAN THEATRE.** São Paulo, 2015. Thesis (Doctorate in Arts) - Graduate Program in Performing Arts at the School of Communications and Arts, University of São Paulo, 2015.

This thesis presents a 40 year-retrospective of the Chilean Theater Company "Teatro Imagen" (CTI). The main objective of the research is to historiographically reconstruct the creative processes of CTI taking into account political, social, and cultural contexts relating to its artistic production. Therefore, we analyzed the "Process documents" that are the creative process' records, the articles published in newspapers and magazines and the testimony of several people involved with the CTI throughout its history. This research covers the period from the founding in 1974 until 2014, including the several aesthetic and stylistic changes that eventually helped create its own aesthetics, which subsequently allowed the foundation the "Teatro Imagen" School. Our hypothesis is that the CTI's trajectory and its creative methodology consolidation took place concurrently with its creators and producers' social networking capabilities and skills, which they had to adapt to the various social contexts, but maintaining a critical perspective. This creative methodology, developed taking into account its "target-audience," occurred at the same time with acute political, economic, social and cultural crises, mainly as a result of the military dictatorship that took place in Chile and throughout South America, including Brazil.

Keywords: Theatrical Training, study processes, Chilean Theatre Company Teatro Imagen.

SUMÁRIO

LISTA DE FIGURAS
LISTA DE TABELAS
RESUMO
RESUMEN
ABSTRACT
PREFÁCIO

INTRODUÇÃO	17
1. Apresentação do problema e justificativa	18
2. Objetivo Geral	19
Objetivos Específicos	19
4. Procedimento metodológico	19
5. Elementos conceituais em direção de uma estratégia metodológica	20
6. O olhar cultural no teatro	
A separação consumada transformada no espetáculo da inclusão	23
 CAPÍTULO 1 – TEATROS UNIVERSITARIOS	 27
1.1. Inícios da formação teatral no Chile	27
1.2. Teatro da Universidade de Chile (ITUCH).	29
1.3. Teatro da Universidade de Concepción (TUC).	35
 CAPÍTULO 2 – INÍCIOS DA CTI	 43
2.1 Os preâmbulos da CTI	43
2.2 Financiamento	48
2.3 Redes e fluxos	54
 CAPÍTULO 3 – TRAMA POÉTICO-ARTÍSTICA	 73
3.1 Encenações da CTI	75
3.2 Processos criativos, dramaturgia, atores e técnicas do trabalho artístico.	77
3.2.1 Primeiro período, Fase de Realismo Político e social.	77
3.2.1.1. Técnica de trabalho criativo.	81
3.2.1.2. Conceito de criação coletiva.	84
3.2.1.3. Insights a partir de situações sociais.	87

3.2.1.4. Processos criativos in situ.	88
3.2.1.5. Formas expressivas populares.	90
3.2.1.6. Imbricação Política e social.	93
3.2.2. Segundo período, Poética <i>do</i> pessoal e estética da CTI	95
3.2.2.1. Poética <i>do</i> pessoal	97
3.2.2.2. Imbricação estético-formativa.	100
3.2.2.3. Novos roteiros	104
3.2.3. Terceiro período, “O” politico-popular.	105
3.2.3.1 Formação de autores nacionais	105
3.2.3.2 Adaptação aos diversos contextos	111
 CAPÍTULO 4 – TRAMA PEDAGÓGICA.	 113
4.1. Cenário das universidades chilenas na ditadura.	113
4.1.1. Formação teatral universitária.	116
4.2. Formação teatral da Escola CTI	119
4.2.1. Ideário da formação teatral da CTI.	131
4.3. Diásporas da formação teatral da Escola CTI	136
 CONCLUSÕES: LEGADO AO TEATRO CHILENO	 139
 ANEXO 1: Curriculum Vitae de Gustavo Meza	 164
 ANEXO 2: Encenações da CTI	 181
 ANEXO 3: Teatro Anti-Brechtiano?	 257
 BIBLIOGRAFIA E REFERÊNCIAS	 155

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Fotografia de Margarida Xirgu, 1933. Teatro romano de Mérida, como Elektra.	27
Figura 2: Fotografia: La guarda cuidadosa, Primeira estreia do Teatro Experimental, 22, 06, 1941.	31
Figura 3: Fotografia publicitária da peça: <i>Dos + dos = Cinco</i> , de Isidora Aguirre, I. 1958.	36
Figura 4: Frontis do Café Torres, Santiago de Chile.	50
Figura 5: Frente do tríptico promocional do espetáculo: <i>El Día que Soltaron a Jos</i> .	53
Figura 6: Reverso do tríptico promocional do espetáculo: <i>El Día que Soltaron a Jos</i>	53
Figura 7: Recorte de imprensa da encenação: <i>Mi Adorada Idiota</i> .	53
Figura 8: Tríptico do espetáculo: <i>Te llamabas Rosicler</i> .	55
Figura 9: Convite do espetáculo: <i>Te llamabas Rosicler</i> .	55
Figura 10: Crítica da imprensa Espetáculo: <i>Topaze</i> , revista <i>Ercilla</i> .	56
Figura 11: Tríptico dos espetáculos: <i>El Visitante y La Viuda</i> .	56
Figura 12: Convite do espetáculo: <i>Tres Mil Palomas y un Loro</i> .	56
Figura 13: Tríptico do espetáculo: <i>El Último Tren</i> .	57
Figura 14: Prensa fala da censura espetáculo: <i>Lo Crudo, lo Cocido, lo Podrido</i> .	59
Figura 15: Convites espetáculo: <i>Lo Crudo, lo Cocido, lo Podrido</i> .	60
Figura 16: Convites espetáculo: <i>Viva Somoza</i> .	60
Figura 17: Fotografia promocional do espetáculo: <i>Cero a la Izquierda</i> , diário <i>La Segunda</i> , 1980.	61
Figura 18: Tríptico do espetáculo: <i>La Niñamadre</i> .	62
Figura 19: Fotografia promocional do espetáculo: <i>El Beso de la Mujer Araña</i> , diário <i>El Sur</i> , 1983.	63
Figura 20: Fotografia do espetáculo: <i>Los inconvenientes de instalar fábricas de comida...</i>	64
Figura 21: Tríptico do espetáculo: <i>Las Cartas de Jenny</i> .	65

Figura 22: Tríptico do espetáculo: <i>La Reina Isabel Cantaba Rancheras</i> .	67
Figura 23: Fotografia do espetáculo: El submarino Amarillo.	68
Figura 24: Fotografia do espetáculo: La segunda muerte de Anton Pavlovich.	69
Figura 25: Fotografia do espetáculo: Hamlet.	71
Figura 26: Fotografia promocional do espetáculo: <i>El Último Tren</i> . Revista <i>Hoy</i> , 1978.	79
Figura 27: Recorte do Periódico <i>El Mercurio</i> , 28/04/1978.	84
Figura 28: Resenha do espetáculo <i>El Último Tren</i> , Revista <i>Hoy</i> , Santiago, 28/04/1978.	87
Figura 29: Resenhas: <i>El Último Tren</i> . <i>La Tercera</i> , 25/04 e <i>La Estrella de Arica</i> , 27/04/1978	88
Figura 30: Resenha do espetáculo <i>El Último Tren</i> , Periódico <i>La Tercera</i> , Santiago, 25/04/1978.	90
Figura 31: Resenha do espetáculo <i>El Último Tren</i> , Periódico <i>El Sur de Concepción</i> , 16/11/1979.	96
Figura 32: Fotografia promocional do espetáculo: <i>Cartas de Jenny</i>	98
Figura 33: Fotografia da reposição do espetáculo <i>Cartas de Jenny</i> , junho 2014.	99
Figura 34: Registro imprensa. Jornalista Agustín Letelier.	103
Figura 35: Fotografia do espetáculo <i>La Reina Isabel Cantaba Rancheras</i> .	105
Figura 36: Fotografia do espetáculo <i>La Reina Isabel Cantaba Rancheras</i> .	108
Figura 37: Fotografia do cartaz do espetáculo <i>La Reina Isabel Cantaba Rancheras</i> .	109
Figura 38: Mural Víctor Jara, estética do movimento da “Nueva Canción Chilena”.	115
Figura 39: Crítica de jornal ao espetáculo: <i>Viva Somoza</i> , criação de oficinas 1978.	118
Figura 40: Revista <i>Hoy</i> 13 a 19 de abril 1983, N° 299. Pág. 44	119
Figura 41: Programa de ingresso ano 1999	127
Figura 42: Trecho da entrevista a Gustavo Meza, Periódico <i>El Mercurio</i> 1984.	135
Figura 43: Entrevista realizada pela comemoração dos 40 anos.	142

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

CTI	- <i>Compañía Teatro Imagen, Chile.</i>
CENECA	- <i>Centro de Indagación y Expresión Cultural y Artística, Chile.</i>
ITUCH	- <i>Instituto de Teatro de la Universidad de Chile.</i>
DETUCH	- <i>Departamento de Teatro de la Universidad de Chile.</i>
TUC	- <i>Teatro de la Universidad de Concepción.</i>
CORFO	- <i>Corporación de Fomento de la Producción y Fomento. Chile.</i>
TNP	- <i>Teatro Nacional Popular, França.</i>
DINA	- <i>Dirección Nacional de Inteligencia, Chile.</i>

PREFÁCIO

A minha primeira relação com o *Teatro Imagen* aconteceu em 1999, momento em que decidi me aproximar das artes cênicas, após um longo percurso de estudos universitários em outras áreas do conhecimento, como biologia, ecologia e botânica, e, paralelamente, realizava estudos informais de dança e teatro. Cheguei à Escola da companhia *Teatro Imagen* (CTI) por recomendação do professor Fernando González, importante diretor teatral do Chile que, depois de uma conversa sobre estilos de trabalho das diversas escolas de teatro chilena, indicou-me tal opção, pelo fato da CTI possuir uma escola de teatro em que o rigor não era uma imposição, mas uma auto-formação. Nessa época eu considerei tal recomendação quase que uma afronta, mas logo após ter conhecido a Escola da Companhia *Imagen*, não faço mais do que agradecer esses valiosos conselhos.

A Escola *Teatro Imagen*, dirigida pelo ganhador do premio nacional de artes da representação, dramaturgo e diretor teatral Gustavo Meza, situa-se fisicamente no centro da cidade de Santiago do Chile, a poucos quarteirões do Rio Mapocho, uma espécie de pequeno rio Tietê que atravessa toda a cidade de Santiago. Especificamente, a CTI localiza-se no bairro Bellavista, um dos bairros boêmios mais tradicionais da cidade; repleto de teatros, salas de música e restaurantes. Ali, na Rua Loreto, número 400, é possível reconhecer as dependências da Escola e, logo ao lado, o Teatro Observatório San Patricio, espaço físico onde se apresentam tanto as peças da CTI quanto as formaturas das turmas da escola.

Na época em que me formei, a Escola contava com uma equipe docente de vinte seis professores e seis assistentes, sem contar as três pessoas que faziam o trabalho administrativo. Oferecia as disciplinas anuais de Atuação, Movimento e Voz – que eram eliminatórias em caso de reprovação - e, complementarmente, propunha as disciplinas de Dança Contemporânea, Movimento, Pantomima, Artes Marciais, Preparação Física,

Maquiagem, Máscaras, História do Teatro, História da Arte, Dramaturgia, Psicologia, Música e Canto. A Escola funciona até hoje em uma grande casa envelhecida que foi, para muitos de nós, durante nosso processo de formação, nossa própria casa, pois as aulas tinham início às 08h30 ou 09h00 da manhã e concluíam-se, geralmente, às 20h00 ou 21h00, depois dos ensaios.

Tomando emprestado o conceito desenvolvido pela professora Cecília de Almeida Salles, posso dizer que nessa época começa a se configurar o *insight* que me levou a realizar a presente pesquisa. Isto porque, em meu período de estudante, tive a possibilidade de compartilhar longas horas de conversas com o diretor da CTI, especialmente quando trabalhei como assistente da companhia. E, dessa forma, consegui me inserir completamente na dinâmica do grupo, pois, como bolsista da escola, tive que realizar alguns serviços que iam, desde a ajuda na faxina do local, passando por trabalhos técnicos de assistência nas peças da CTI, até a atuação nas peças como substituta de algum ator que tivesse problemas para realizar seu trabalho. Isso, sem dúvida, tornou-se um complemento extremamente rico em minha formação. Nos horários anteriores e posteriores às apresentações do *Teatro Imagen*, eu ficava ouvindo várias histórias dos grandes personagens do teatro mundial e chileno, contadas pelo diretor Gustavo Meza, que, além de sua devoção ao teatro, tem um grande amor pelo conhecimento e pela literatura em geral.

A partir dessa inquietação inicial tentei procurar espaços que me permitissem desenvolver uma identidade artística e que fosse um aporte criativo, sempre reconhecendo as origens da minha formação teatral. Já que a arte teatral não é apenas uma expressão do *self*¹, mas do *self* inserido em uma realidade particular e cada dia diferente.

No devir das minhas viagens cheguei à pós-graduação da Unicamp, instituição que me acolheu em momentos pessoais de clareza e escuridão. Espaço no qual conheci artistas generosos, cujas contribuições foram fundamentais para me ajudar a recobrar o sentido gregário, tão importante no trabalho teatral. Tem sido para mim uma luz na compreensão do “quê”, do “quando”, do “como” e do “porquê” fazer teatro; sendo meu orientador, no

¹ Refiro-me a noção do *Self* como categoria analítica do Eu psicológico, proposta por Edgar Morin e referenciada em toda sua extensa bibliografia.

Mestrado, o professor Hermes Renato Hildebrand, que me ajudou a perder o medo das teorias que pareciam muros intransponíveis, especialmente da Crítica Genética, ferramentas valiosíssimas, embora ainda pouco usadas, para a compreensão dos processos criativos em geral e, em particular, dos processos teatrais. Posteriormente, tive o privilégio de realizar a presente tese de doutorado, sob a orientação do professor Flavio Desgranges, na Escola de Artes e Comunicações, ECA, pertencente à Universidade de São Paulo, USP; com quem pude conhecer novas e importantes formas de entender a formação teatral, ampliando com isso as leituras e compreensão do teatro e da formação em artes. Ao mesmo tempo, pude conhecer criadores e professores com quem apreendi novas e prezadas concepções e pontos de vista do fenômeno cênico e suas implicações nos diversos âmbitos da formação e do fazer. Vindo de um território onde os estudos teatrais são apenas incipientes, todas as ferramentas dadas pelos meus mestres serão sementes férteis em meu território, e sempre estarei agradecida por isso.

INTRODUÇÃO

Apresentação do problema e justificativa.

Em geral, quando se estuda a história do teatro, muitos elementos que correspondem às suas características intrínsecas são deixados de lado e excluídos. A principal dessas características comumente negligenciada é a condição do teatro enquanto arte viva e efêmera, que se apresenta em diálogo com contextos sociais e culturais específicos, interagindo com atores e públicos em uma união irreproduzível.

Os encontros estabelecidos por diversos espetáculos ao longo do tempo vão conformando uma companhia teatral, e é isso o que, na presente pesquisa, designaremos pelo termo "trajetória". Esta trajetória, portanto, se concretiza a partir da somatória das contínuas interações entre criadores e público nos diversos contextos históricos, sociais, políticos e culturais.

A partir da necessidade que alguns autores têm de estudar e entender o processo criativo em sua complexidade – como, por exemplo, Patrice Pavis, no contexto do teatro europeu, Juan Villegas, no caso do teatro latino-americano e outros autores das ciências sociais, em seus contextos próprios –, nossa proposta de estudo se dá como tentativa de diálogo profícuo com os estudos históricos estabelecidos. Tais registros históricos foram comparados com os registros dos processos criativos da companhia estudada, e nos permitiram, conjugando o olhar do meio social e o do criador, vislumbrar as interações entre processos de criação e modos de recepção dos espetáculos teatrais. Portanto, os procedimentos metodológicos adotados estiveram especialmente voltados para a observação do conjunto de elementos que se inter-relacionam dinamicamente, num enfoque de integração, dando forma ao que, posteriormente, entenderemos como a trajetória da

Companhia *Teatro Imagen* – CTI, tanto em sua proposta artística quanto em sua proposta pedagógica.

Selecionamos a CTI como nosso objeto de análise pois observarmos nesse coletivo as seguintes características, que nos parecem relevantes no contexto histórico do teatro chileno:

- Identificação da companhia com uma reflexão constante sobre os processos sociais em que se encontra inserida;
- Incorporação de novos dramaturgos chilenos;
- Peças que apresentam diversas realidades do Chile;
- Metodologias de criação que incorporam opiniões e referências diretas dos sujeitos sociais enfocados em suas peças;
- Poéticas de acessibilidade a novos públicos;
- Grande mobilidade dos espaços de apresentação de seus espetáculos;
- Uma trajetória composta por mais de vinte espetáculos teatrais;
- A proximidade pessoal da pesquisadora com a companhia, o que facilitou o contato, a recuperação dos registros e o acompanhamento dos recentes processos de criação.

É importante indicar que existem alguns registros históricos a respeito da CTI, especialmente da primeira etapa da trajetória de criação, sistematizados pelo *Centro de Indagación y Expresión Cultural y Artística* (CENECA). Esses registros, contudo, não foram finalizados ou realizados em profundidade, e se encontram arquivados na própria CTI e nas bibliotecas particulares dos atores e dramaturgos que, durante os últimos 40 anos, participaram das atividades da companhia. Um dos intentos dessa pesquisa é justamente o de sistematizar as informações que estiveram dispersas, colocando-as à disposição do público em geral. Também procuramos, ao longo da investigação, organizar uma estratégia metodológica que nos permitisse coletar os dados históricos dos processos criativos da CTI, com a intenção final de fornecer elementos para a compreensão de sua trajetória histórica, desde uma perspectiva que considerasse as inter-relações entre o fenômeno teatral e os processos sociais envolvidos.

Objetivo Geral

O objetivo principal desta tese foi reconstruir historiograficamente a trajetória da CTI, procurando compreender as inter-relações que permitiram desenvolver os processos criativos das peças teatrais que compõem a trajetória do grupo, visando compreender sua configuração poética e sua proposta pedagógica.

Objetivos Específicos

- Elaborar um dossiê composto pelas entrevistas transcritas e materiais recopilados dos participantes da CTI, assim como fotografias, cadernos de trabalho e registros diversos;
- Elaborar um segundo dossiê do material impresso sobre a CTI, como registros publicados, entrevistas, resenhas das peças, e investigações diversas sobre a sua trajetória;
- Reconstruir, a partir de o material recopilado, um relato, tomando como fio condutor as narrativas dos entrevistados, contrastadas com as diversas fontes secundárias, conformando, desse modo, um relato historiográfico da trajetória desta companhia;

Procedimento metodológico

Diante desses objetivos, nossa metodologia de trabalho foi:

- Realizamos levantamento de informação a partir das entrevistas realizadas com o diretor da CTI, com os atores, técnicos, dramaturgos e pessoas do universo artístico chileno que tiveram participação e contato direto com o trabalho da CTI;

- Recopilamos o material impresso, como: as matérias publicadas, os registros, cadernos de trabalho e outros itens que constituem as fontes primárias de nosso trabalho e que denominamos de “documentos de processo”;
- Realizamos levantamento de entrevistas da imprensa sobre os espetáculos e atores da CTI, críticas teatrais dos espetáculos, análises críticas acerca do trabalho da CTI, entrevistas televisadas e registros dos espetáculos em todos os formatos;
- Por fim, após o levantamento e a transcrição dos dados e informações, efetuamos o cruzamento dos mesmos e, posteriormente, realizamos uma reflexão, análise e reconstrução da trajetória da CTI.

A presente análise, sem ter a pretensão de ser um relato objetivo da “verdade” sobre a composição da trajetória da CTI, procurou contrastar as narrativas dos próprios criadores dos espetáculos com as percepções dos críticos e teóricos do teatro, tendo como procedimento metodológico a reconstrução historiográfica e crítica, e como referência teórica os princípios semióticos da crítica genética e da historiografia pós-Marxista.

Elementos conceituais em direção a uma estratégia metodológica

O que entendemos por cultura vem sendo estudado historicamente por várias áreas do conhecimento, tal como a filosofia e a antropologia, com distintas abordagens e, via de regra, entrecruzando diferentes saberes e pontos de vista. Nesse sentido, ao refletir criticamente sobre a arte como fenômeno social e cultural podemos começar analisando o contexto cultural em que a atividade artística está inserida, sem perder de vista justamente o que entendemos por cultura e como ela se configura. Edgar Morin afirma que:

A cultura (...) é constituída pela organização dos hábitos, costumes, práticas, conhecimentos técnicos, saberes, regras, normas, proibições, estratégias, crenças, ideias, valores, mitos, que se perpetuam de geração em geração, se reproduzem em cada indivíduo, gerando e regenerando a complexidade social. A cultura acumula nela o que se conserva, transmite, aprende e está implicado através de seus princípios de aquisição e programas de ação. (MORIN, 2001, p. 29; tradução livre)

A cultura, entendida em sua complexidade, no entanto, configura-se a partir dos diversos poderes que se materializam nos modos de produção de sentido e nos discursos dominantes em distintos períodos históricos, através de “ideias” e “ideologias”. O antropólogo Eric Wolf (1999), em seu livro *Envisioning Power*, analisa as relações que existem entre poder e cultura. Para ele:

Ao aproximar-se de um tal conceito de “cultura”, considerado como um aparato mental, autogerado e autopropulsado, de normas e regras de conduta, (...) tende-se a deixar de lado o papel que tem o poder na forma com que a cultura se cria, se conserva, se modifica, se desmantela, ou se destrói. Colocamo-nos ante uma situação de ingenuidade complementar, em que (...) se dá ênfase à cultura, ao mesmo tempo que o poder desaparece. (WOLF, 1999, p. 38)

Para Wolf, “o que os antropólogos chamam “cultura” é, em verdade, “ideologia em produção”, “racionalização criada para conferir à existência prática da vida cotidiana um direcionamento imaginário, uma resolução fictícia”” (WOLF apud ORTIZ, 2007, p. 12).

Seguimos refinando um conceito de cultura, sempre pensando-o em termos de que sua reprodução não dependa apenas da força persuasiva do “costume”, mas sim da atuação de agentes sociais que definem, criam e defendem instituições que atuam nas bordas culturais. Questionamos os mecanismos que permitem a ação dos agentes sociais e históricos e determinam essa qualidade à ideologia, refletindo como a ideologia legitima e autoriza a assimetria de poder em qualquer organização social. (WOLF, 1999, p. 39)

Aqui, a noção de “ideia” “abarca a gama completa das construções mentais que se manifestam nas representações públicas, residindo em todos os campos humanos” (WOLF, 1999, p. 18). “Ideologia”, por outro lado, “é utilizada de uma forma mais limitada, no sentido que define configurações ou esquemas unificados que se desenvolvem para ratificar ou manifestar o poder. Nesse sentido, a ideologia tenta definir um campo conceitual em que se pode traçar a noção de poder” (WOLF, 1999, p. 18). Torna-se necessário, portanto,

entender o “poder” em termos de relações² e não como a representação de *Moloch* no imaginário de Fritz Lang, que devora pessoas e se alimenta de seu sangue.

Como e quando as ideias estão concentradas dentro de ideologias e como elas conseguem ser programas para o desenvolvimento do poder em diferentes níveis de organização?

Para Debord (1997), a ideologia é base do pensamento de uma sociedade de classes no curso conflitante da história. Os fatos ideológicos nunca foram simples quimeras, mas a consciência deformada das realidades e, como tais, fatores reais que exercem uma real ação deformante; tanto mais que a materialização da ideologia provocada pelo êxito concreto da produção econômica autonomizada, na forma de espetáculo. De modo que “praticamente confunde com a realidade social uma ideologia que conseguiu recortar todo o real de acordo com seu modelo”. (DEBORD, 1997, p. 137). Continua o autor:

O paralelismo entre ideologia e esquizofrenia estabelecido por Gabel (*La fausse conscience*) deve ser compreendido nesse processo econômico de materialização da ideologia. A sociedade transforma-se no que já era a ideologia, destituindo-se da *práxis* e a falsa consciência antidialética que a acompanha, eis o que é imposto em cada momento da vida cotidiana sujeita ao espetáculo; eis o que é preciso compreender como uma organização sistemática da “falha da faculdade de encontro”, e como sua substituição por um **fato alucinatório social**: a falsa consciência do encontro, a “ilusão do encontro”. Numa sociedade em que ninguém consegue ser **reconhecido** pelos outros, cada indivíduo torna-se incapaz de reconhecer sua própria realidade. A ideologia está em casa; a separação constitui seu próprio mundo. (DEBORD, 1998, p. 140).

Desse modo, Debord propõe a concepção da realidade como um espetáculo construído pela ideologia de dominação das massas, para simular uma interação de fluxos

² Wolf vai identificar quatro formas em que o poder se inter-relaciona nas relações sociais: 1) o poder da potência e a capacidade que reside no indivíduo (sentido nitscheano do poder); 2) o manifestado nas inter-relações e transações entre a gente e que se refere à capacidade que um *ego* tem para impor sua vontade sobre um *alter* na ação social (o ponto de vista weberiano); 3) o poder controla os contextos nos que as pessoas exibem suas próprias capacidades e interação com os demais (o poder tácito da organização); 4) por último, o mais importante para Wolf, é o “poder estrutural”, que não só opera dentro de certos palcos e campos, mas também que organiza e dirige esses mesmos campos, além de especificar a direção e a distribuição dos fluxos de energia (visão centrada na obra de Marx e Foucault). (WOLF, 1999, p. 20)

de energia que na verdade não acontece. Contudo, resta a questão: que papel desempenha o teatro e qual é o espaço criado historicamente para a contemplação das realidades?

Desde a Grécia Antiga o teatro vem sendo um ponto de encontro. Lembremos que a palavra teatro vem da raiz *theatron*, que, para Patrice Pavis, revela:

Uma propriedade esquecida, porém fundamental, desta arte: é o local de onde o público olha uma ação que lhe é apresentada num outro lugar. O teatro é mesmo, na verdade, um ponto de vista sobre um acontecimento: um olhar, um ângulo de visão e raios ópticos que o constituem. Tão somente pelo deslocamento da relação entre olhar e objeto olhado é que ocorre a construção onde tem lugar a representação. (PAVIS, 2005, p. 372)

Este espaço de encontro, configurado para apresentar ou representar um olhar, tem, nas suas qualidades intrínsecas, a possibilidade de mostrar e de se compor por diversas relações de poder. Contudo, não se encontra isento de uma configuração política e econômica que formam parte de um poder estrutural. Este poder estrutural se relaciona, primeiramente, com as formas do financiamento através do qual uma companhia teatral consegue se sustentar, o que abrange tanto o espaço material das apresentações quanto a sustentação dos membros que a compõem. Do mesmo modo, esse poder compreende as configurações simbólicas que, presentes nos diversos públicos e artistas, influenciam as escolhas dos repertórios, dos meios e dos recursos de difusão; entre outros.

As políticas culturais, os sistemas econômicos dos governos, os imaginários produzidos acerca dos conceitos do que é ou não é “arte”, são elementos que intervêm nas configurações simbólicas de um poder estrutural. No entanto, existe um espaço em que todos esses aspectos, junto com outros que não dizem relação diretamente com o teatro, compõem a construção cultural do imaginário social e se unem para objetivar a realidade. Desse modo, propomos a compreensão do espaço de representação a partir da noção de “olhar cultural”.

O olhar cultural no teatro. A separação consumada é transformada no espetáculo da inclusão.

O espetáculo é o capital em tal grau de acumulação que se torna imagem. E, sem dúvida, o nosso tempo(...) prefere a imagem à coisa, a cópia ao original, a representação à realidade, a aparência ao ser. (...) Ele considera que a **ilusão** é sagrada, e a **verdade** é profana. E mais: a seus olhos o sagrado aumenta à medida que a verdade decresce e a ilusão cresce, a tal ponto que, para ele, o **cúmulo da ilusão** fica sendo o **cúmulo do sagrado** (FEUERBACH apud DEBORD, 1998, p. 13).

Desde o século XIX, no contexto da conformação de uma sociedade industrializada, o capitalismo começa a se delinear dentro dos parâmetros que conhecemos hoje. Essa configuração não poderia ter existido fora de uma visão binária e cartesiana estabelecida na construção cultural da teoria-prática, ocidente-orientes, razão-emoção, etc., gerando rupturas sucessivas e conduzindo-nos à compreensão parcial dos fenômenos. Diversos autores, como Garcia Canclini, Said e Bhabha, através de uma vasta gama bibliográfica, têm evidenciado sua inconsistência, tanto na antropologia, quanto na filosofia. O exemplo proposto por Said, segundo sua área de estudos, é bastante esclarecedor, ao afirmar, por exemplo, que a partir da relação entre orientes e ocidentes que se constrói a noção do outro.

Na área dos estudos teatrais, a representação da realidade pode ser observada a partir de diversas óticas dicotômicas. Assim, podemos ver a dissociação que se estabelece entre: teoria e prática; teatro do orientes e teatro do ocidentes; estudos teatrais e estudos performáticos; somente para citar alguns exemplos.

Dentre os estudos teatrais realizados no âmbito das universidades chilenas, as perspectivas de abordagem predominantes sempre foram as linguísticas, vindas das linhas de pensamento francês, tendo como principal referência a proposta de Saussure, em uma perspectiva da linguística que foi continuada na área de Estudos Teatrais. Podemos ver, assim, autores icônicos como Pavis, que continuaram com leituras semióticas do fenômeno teatral, que se mantém até hoje.

Estas leituras semióticas foram, usualmente, considerações em que se estudava um significado e um significante, mantendo assim a estrutura binária que marcou a ideologia dominante durante vários séculos. Mesmo assim, existiram vozes que expressavam outras visões de compreensão da realidade, por exemplo a visão filosófica triádica de Charles Peirce (1977). Essas vozes marginalizadas do discurso acadêmico oficial foram, o que é

pior, disfarçadas de uma falsa inclusão, incorporadas dentro do discurso oficial através de interpretações incompletas e parciais, que deixavam de fora o componente diferenciador ou crítico de suas propostas (Blikstein, 1983).

No entanto, no teatro, do mesmo jeito que nas ciências sociais, diversos autores tentaram incorporar um olhar cultural de inclusão para formas diferenciadas de observação dos fenômenos, sendo, num primeiro momento, a adoração da visão do etéreo-exótico-oriental-equilibrado a “única saída” para salvar esse mundo racional-ocidental-depredador-descompensado. Essa mistificação do oriente construída pelo ocidente foi claramente desmantelada por autores como Edward Said³ (1999), Homi Bhabha (1994) e Gayatri Spivak (1988).

Contudo, no teatro chileno, existe uma forte tendência a manter essa visão dual de observação dos fatos, em que a alteridade europeia ou norte-americana é idealizada, compreendendo suas práticas cênicas e estilos estéticos como um “exemplo a seguir”, um “referente” ou uma prática “politicamente correta”. O que, para uma plateia periférica, que é tratada historicamente como “exótica” e marginalizada por essas mesmas sociedades ideologicamente dominantes, é algo, no mínimo, merecedor de uma análise.

Assim sendo, a intenção discursiva teatral de recompor dissociações binárias, produzidas entre teoria e prática, razão e emoção, oriente e ocidente, corpo e alma, por meio das artes, não é mais do que outro artifício das estratégias de conformação do espetáculo da simulação de um imaginário de equilíbrio, produzida como paliativo pela ideologia do capitalismo. Para Morin,

O imaginário é um sistema projetivo que se constituiu em universo espectral e que permite a projeção e a identificação mágica, religiosa ou estética. (...) a relação estética pode desempenhar um papel regulador ou consolador da vida, seja orientando as pressões interiores em direção às vias de escape imaginárias, seja permitindo as semi-satisfações psíquicas, análogas, e, em certo sentido, a satisfação onanista (MORIN, 1997, p. 81).

³ Ver por exemplo Said, 1999, pp. 02-06.

Para Debord, tal como no *happy end*, que aniquila passado e futuro no absoluto do instante supremo do simulado equilíbrio, é interessante ficar fora da “moda” e tentar ver e refletir nas configurações do imaginário, particularmente no teatro. As diversidades que compõem a realidade e o presente no discurso, junto com o reconhecimento histórico das lutas de poderes configurados por meio das ideologias que as perpetuam, nos levam a evidenciar as relações de poder nas relações sociais através da simulação do “teatro no teatro”. Ele deve ser percebido como a apresentação do “espetáculo-realidade”, como encenação teatral inserido numa “realidade-espetáculo”, “espetáculo no espetáculo”, pondo em evidência a mentira, o mentiroso e o truque.

Nesta tese, de caráter descritivo e panorâmico, tentamos identificar uma metodologia historiográfica com base na crítica de processos para a compreensão da metodologia de criação no teatro. E, de fato, buscamos encontrar esses elementos usando como referência o trabalho da Companhia Chilena *Teatro Imagen*, considerando a materialidade de seu percurso, de suas inter-relações no meio teatral e de sua metodologia de trabalho modificada e adaptada aos diversos momentos históricos de sua existência, incluindo o ano de criação da Escola de Formação de Atores, em 1984.

Sendo esta pesquisa de doutorado uma continuação da pesquisa de mestrado, em que foram estudados os primeiros 10 anos da trajetória da CTI, decidimos construir um texto que apresenta, de maneira breve, os elementos relevantes levantados na pesquisa do mestrado⁴.

Além do prefácio e da introdução, esta tese está elaborada em cinco capítulos. No Capítulo 1, desenvolvemos aspectos históricos teatrais prévios à conformação da companhia estudada, principalmente o movimento denominado “Teatros Universitários”, tendo em mente a influência desse processo na configuração estética da CTI. No Capítulo 2I, apresentamos a contextualização e o surgimento da CTI no complexo panorama político, social e cultural que afetou o país no período da Ditadura Militar. Nele pretendemos entender os aspectos estruturais que permitiram a sua consolidação na cena artística chilena. No Capítulo 3, buscamos analisar as interfaces dos diversos fatos

⁴ Os processos criativos na trajetória inicial da companhia Teatro Imagen 1974 – 1984. Rodríguez, P. UNICAMP, 2011.

marcantes dos processos criativos da CTI, que configuraram sua trama poético-artística. No Capítulo 4, procuramos estudar a proposta pedagógica do grupo, e as tramas e influências até os nossos dias. Na finalização, a tese culmina com a exposição das principais conclusões do trabalho, centrada na articulação analítica dos diversos aspectos tratados nos capítulos precedentes e nas repercussões da proposta da CTI no teatro chileno, abrangendo o material recolhido até a comemoração dos 40 anos da CTI, que se deu no ano de 2014.

CAPÍTULO 1

INICIOS DA FORMAÇÃO TEATRAL NO CHILE

1.1. Formação teatral no século XX

A formação teatral no Chile tem se constituído desde suas origens como uma formação de ofício⁵. No começo do século XX, ocorreu uma incessante ampliação de companhias e associações que procuravam potencilizar o desenvolvimento teatral chileno. Para isto, os novos artistas buscavam auxílio nos artistas e criadores espanhóis e latino-americanos que passavam pelo Chile nas turnês das suas companhias, gerando com eles diversos tipos de estratégias de ajuda ao teatro local. Estas redes permitiram a criação, tanto de espetáculos teatrais chilenas, com inspiração em estilos e técnicas espanholas, quanto de modos de associatividade, inspirados nos modelos políticos e sociais espanhóis.

Na área específica da técnica de atuação, segundo Pradenas, “no início do século XX, a estreita imbricação entre homens de teatro e amadores, espanhóis, latino-americanos e chilenos, imprime um modo de atuação e trabalho vocal marcadamente espanhol. Ao mesmo tempo, criam-se diversas companhias teatrais, como a *Compañía Hispano-Chilena*, ou numa linha mais próxima ao socialismo e anarquismo, a *Compañía Dramática Nacional*”, que tinha como objetivo principal, segundo o mesmo autor, “levar o teatro aos esquecidos da cultura, desenvolver uma dramaturgia social e utilizar o teatro como uma arma à serviço do povo”. (PRADENAS, 2006, p. 229) Estes princípios alimentaram de algum modo o acúmulo discursivo e o capital simbólico social que permitiria na década de 1940 a gestação dos *Teatros Universitarios*.

⁵ Profesión de algún arte mecánica. RAE.

Em seu livro, Pradenas indica que, “no ano 1917, o desenvolvimento do teatro amador Chileno origina uma escola dramática popular não estruturada, que reúne intelectuais, atores e dramaturgos anarquistas, grupos teatrais da zona das minas do carvão mineral e companhias nascentes, que juntam esforços para recuperar o espetáculo teatral e a cultura para o povo”. (PRADENAS, 2006, p. 230) Esta escola dramática popular, ao que tudo indica, constitui-se no primeiro registro de uma proposta de escola teatral no Chile. Durante a seguinte década ocorreu uma ampliação das companhias e autores organizados, que lutaram para difundir e fortalecer o teatro chileno, principalmente vinculado aos movimentos sindicais de trabalhadores das minas e trabalhadores de diversos serviços e ofícios. Até 1926, associou-se sistematicamente esta espiral artística e cultural a um projeto social, popular e massificado. Contudo, na instauração da ditadura militar do geral Carlos Ibáñez del Campo⁶, começa rapidamente a diminuir o movimento teatral obreiro.

No ano de 1939, devido a gestão de Delia del Carril y Pablo Neruda, o governo chileno disponibiliza um barco, chamado *Winnipeg*, para resgatar da costa espanhola 2000 pessoas, dentre homens, mulheres e crianças, que fugiam da Guerra Civil Espanhola, iniciada no ano de 1936. Dentre estes cidadãos espanhóis, encontravam-se diversos artistas que se converteriam em importantes referentes da arte chilena no século XX. Esta camada de artistas, somada à visita que realiza ao Chile, no ano de 1939, Margarida Xirgu⁷, considerada a musa de dramaturgo espanhol García Lorca, marcou o início de um período que hoje é considerado de vital importância para o desenvolvimento do teatro nacional no Chile, e que derivaria na criação dos *Teatros Universitários*.

⁶ General Carlos Ibáñez del Campo (Linares, 3 de noviembre de 1877 – Santiago, 28 de abril de 1960) foi um militar e político chileno, presidente da República em duas ocasiões: nos anos 1927-1931 e 1952-1958.

⁷ Margarita Xirgu Subirá, (en catalán: Margarida Xirgu i Subirà) (Molins de Rey, Barcelona, 18 de julio de 1888 - Montevideo, 25 de abril de 1969) fue una consagrada actriz española asociada especialmente con las obras de García Lorca. Exiliada durante la dictadura franquista, tomó la nacionalidad uruguaya. También se dedicó a la dirección teatral. Fundó en 1941 una academia de teatro en Santiago de Chile, la cual no contó con el suficiente apoyo institucional ni de sus pares, motivo por el cual Margarida decide migrar a Uruguay transformándose allí en uno de sus mayores referentes históricos en la escena teatral uruguaya.

Figura 1 –
Fotografia de Margarida Xirgu,
1933. Teatro romano de Mérida, como Elektra.
. Fonte: Arquivo familiar <http://margaritaxirgu.es>

OS TEATROS UNIVERSITARIOS

1.2. Teatro da Universidade do Chile (ITUCH)

No período posterior à ditadura militar de Carlos Ibañez del Campo, o teatro nacional chileno apresentava aspectos que impulsionaram fortemente a geração de artistas, estabelecendo a conformação, nos anos 1940, do movimento teatral conhecido como *Teatros Universitários*, liderado pelo *Teatro Experimental da Universidade do Chile*⁸, fundado por Pedro de la Barra. Essa foi a plataforma através da qual passou a existir o Instituto de Teatro da Universidade do Chile (ITUCH) e o Teatro da Universidade de Concepción (TUC), instituições que desempenharam um papel importante de continuidade e, posteriormente, de oposição aos preceitos propostos pelo *Teatro Experimental*, especialmente no caso do TUC. O teatro chileno, na época, era parte de um movimento amplo, de caráter latino-americano, cujo intuito foi instaurar códigos teatrais europeus nas formas de expressão artística das sociedades regionais. Com essa finalidade, um grande número de estudantes, diretores e atores deslocaram-se para diversas escolas de formação situadas em países europeus. Ao retornarem ao país, foram esses agentes que mobilizaram uma política de criação de institutos e escolas; os quais, por sua vez, terminariam formando

⁸ O *Teatro Experimental de la Universidade do Chile* estreou no dia 22 de junho de 1941, com a encenação *La Guardia Cuidadosa*, de Miguel de Cervantes, e de *Ligazón*, de Ramón del Valle Inclán. Foi formado pelo Grupo de Teatro dos Estudantes do *Instituto Pedagógico da Universidade do Chile*. Seus antecessores diretos foram o *Conjunto Artístico del Pedagógico* (CADIP), criado e dirigido por Pedro de la Barra, que teve sua primeira estreia no dia 1 de agosto de 1934, com a encenação *Estudiantina*, de Edmundo de la Parra. <http://www.memoriachilena.cl/temas/dest.asp?id=teatrosuexper>

diretores, dramaturgos, atores e públicos, tomando os novos códigos teatrais aprendidos na Europa. Na propaganda de apresentação do ITUCH, por exemplo, é possível ler:

Los principios de los teatros universitarios dicen relación con la modernización del teatro en sus lenguajes expresivos, en especial en relación al concepto de unidad del espectáculo teatral, de la calidad artística y cultural de las obras y de la formación de un público teatral nuevo. (CENECA, 1980; p. 2).

Tal “modernização” era entendida como a incorporação de códigos e linguagens teatrais aprendidos pelas pessoas que tinham sido formados na Europa e que voltaram a propor esse *Teatro Experimental*. Nesse sentido, torna-se impossível falar a respeito do *Teatro Imagen* desde uma perspectiva historiográfica sem antes fazer referência, com maior grau de profundidade, ao *Teatro Experimental da Universidade do Chile*. Foi uma instituição formadora de grande parte dos atores, diretores e pessoas do teatro durante a segunda metade do século XX. O *Teatro Experimental* surge em 1941, como iniciativa dos estudantes do *Instituto Pedagógico da Universidade de Chile*. Seus preceitos fundadores foram: a formação de um teatro-escola, o incentivo à dramaturgia nacional, a criação de novo público e a difusão de peças clássicas e contemporâneas universais.

A formação artística dos membros fundadores da CTI esteve fortemente influenciada pelos preceitos do *Teatro Experimental*, tanto no caso dos dramaturgos e atores que estudaram e se formaram na própria Escola da *Universidade do Chile* – Gustavo Meza, Jael Unger⁹, Coca Guazzini¹⁰, Gonzalo Robles¹¹ –, quanto no caso de pessoas que,

⁹ Jael Unger Kremer (Montevideo, 4 de julho de 1941) atriz uruguaia de teatro e televisão, participou de 15 telenovelas, sendo até hoje muito reconhecida. No ano de 1974, junto a Gustavo Meza e Tennyson Ferrada, fundou o *Teatro Imagen*, movimento teatral contestatário, que trabalha com uma linguagem ampla, humana e poética, que perdura e evolui até hoje.

¹⁰ Silvia Beatriz Guazzini Monsalve¹ (Santiago, 21 de dezembro de 1953), mais conhecida como Coca Guazzini, é uma atriz chilena muito conhecida, por sua trajetória no cinema, no teatro e na televisão. Estudou atuação na escola de teatro da Universidade do Chile. No ano 1976, passou a integrar a Companhia *Imagen*, junto com Gonzalo Robles, Jael Unger, Tennyson Ferrada e o diretor Gustavo Meza.

¹¹ Gonzalo Robles García (Santiago, 22 de abril de 1952) Destacado ator de cinema, teatro e televisão chileno. Estudou na Universidade do Chile e se tornou conhecido na televisão por ser parte do grupo de atores cômicos que participou de programas como *Sábados Gigantes*, junto com Coca Guazzini e Cristian Garcia Huidobro. No ano 1976, passou a integrar a Companhia *Imagen*.

nesse momento, estavam envolvidas e influenciadas indiretamente pela *Universidad de Concepción* –; é o caso de Tennyson Ferrada¹², por exemplo. O caso mais representativo dessa nova geração de artistas teatrais foi o de Gustavo Meza, cuja trajetória no teatro começou ainda como estudante, quando cursava, paralelamente, as formações em Psicologia e Teatro na *Universidad do Chile*.

Segundo Meza, em entrevista realizada pela autora no ano de 2007, “naquela época uma pessoa precisava ter sorte de ter como mestre toda a primeira geração de gente de teatro da Universidad do Chile, que reagia contra o teatro de forma espanhola, o teatro comercial que vinha sendo feito”.

Efetivamente seus professores pertenciam à geração que, na segunda metade da década de 1930, era jovem, no período da Frente Popular de Pedro Aguirre Cerda, no ano 1938. Quando Aguirre Cerda foi eleito Presidente da República do Chile houve uma virada radical no plano da cultura e das artes. É a primeira vez que o poder é tomado por um governo popular, que foi possível pela aliança estratégica entre esquerda, centro e o Partido Radical¹³. Aguirre Cerda era o líder natural deste último conglomerado político. O lema de Aguirre Cerda e dos radicais era “governar é educar”, sendo que o governo se mostrava muito consequente com esse projeto. Nesse período inicia-se uma forte industrialização no Chile, nasce a CORFO¹⁴ e começa um processo de modernização da cultura.

Esse processo de modernização é aproveitado pelos estudantes de literatura, filosofia e outras áreas afins no *Instituto Pedagógico da Universidad do Chile*, que, como aficionados pelo teatro, tinham se interessado em desenvolver essa prática no contexto

¹² Tennyson Ariel Ferrada Matus (Lanco, 5 de setembro de 1930 - Santiago, 27 de abril de 1999) Foi um destacado ator de cinema, teatro e televisão chileno. Estudou na *Faculdade de Química e Farmácia* da *Universidad de Concepción*. No quarto ano de formatura, ingressou no teatro da Universidad de Concepción TUC e nunca parou de fazer teatro. É lembrado com muito afeto pela população do Chile e foi um dos membros fundadores da CTI.

¹³ O Partido Radical é um partido chileno criado em 1863 e fundado oficialmente como partido político em 1888. Constitui-se como partido de esquerda com caráter popular e nacional, e atualmente é parte do conglomerado governante.

¹⁴ A *Corporación de Fomento de la Producción* (CORFO), nascida em 1939, é o organismo do Estado chileno que tem a responsabilidade de incentivar a atividade produtiva nacional. Sob sua administração foram criadas várias empresas indispensáveis para o desenvolvimento do Chile, como por exemplo, a *Empresa Nacional de Electricidad* (Endesa), a *Empresa Nacional del Petróleo* (Enap), a *Compañía de Acero del Pacífico* (Cap) e a *Industria Azucarera Nacional* (Iansa), dentre outras. Fonte: www.corfo.cl

universitário. É importante destacar que naquela época ainda não existia uma formação institucionalizada de atores e diretores de teatro, e que, a partir de 1938, que esses jovens iniciam um efetivo processo de modernização do teatro universitário. Processo esse que possibilitaria a consolidação do *Teatro Experimental*, segundo o próprio Gustavo Meza:

Estos jóvenes son incluso ayudados por algunas compañías de teatro comercial para dar sus primeras funciones y por otro lado también son los que se nutren de las personas que llegan en el Winnipeg¹⁵ y otros navíos huyendo de la guerra civil española, un gran contingente cultural interesante como era muchos de ellos en ese momento en España, antes de Franco. (Entrevista Gustavo Meza, Abril de 2007) ¹⁶

Com o apoio do governo de Pedro Aguirre Cerda, das companhias de teatro independentes e dos artistas que tinham fugido da ditadura de Franco, o *Teatro da Universidade do Chile* (TUCH) começa a semiprofissionalizar-se. Começam com uma sala de teatro emprestada, obtendo bons resultados.

Figura 2 –

Fotografia da peça: *La guarda cuidadosa*, Primeira estreia do Teatro Experimental, 22 de junho de 1941. Fonte: www.memoriachilena.cl

Com isso, inicia-se o processo de profissionalização do teatro chileno, que, tentando copiar os modelos dos Teatros Nacionais Europeus, fundamentalmente da França e da

¹⁵ O Winnipeg foi um navio francês que resgatou aproximadamente 2.200 imigrantes espanhóis, republicanos ou comunistas, que vinham fugindo da Guerra Civil Espanhola. Esses imigrantes se encontravam amontoados em campos de concentração e viajaram para o Chile pela gestão realizada pelo poeta e, nesse momento cônsul do Chile na França, Pablo Neruda. Os imigrantes chegaram ao Porto de Valparaíso no dia 3 de setembro de 1939.

¹⁶ Optamos por deixar as entrevistas em espanhol por considerar que desse modo elas seriam mais fiéis às falas dos entrevistados.

Inglaterra, conseguem que seus artistas viagem para a Europa no momento de maior apogeu das grandes companhias europeias, como, por exemplo, as companhias de Teatro de Arte de Moscou, o Picolo Teatro de Milão e o Teatro Nacional Popular na França (TNP) com Jean Billard. Meza relata essa experiência da seguinte forma:

Después de este viaje de estudio, vuelven con esto (aprendizaje obtenido en los diversos teatros europeos), y afortunadamente vuelven no a pelearse entre ellos por los distintos sitios donde habían estado sino que a concertar. Y lo que se plantean era la creación de un teatro nacional, con autores nacionales, de un teatro que sea nacional-popular... Ahí viene la influencia del TNP francés, la creación sin estar sujeto a la taquilla, sin que sea lo comercial y fundamentalmente la formación de nueva gente a través de la formación de una escuela, y de una escuela universitaria, que el teatro fuese una carrera universitaria más. Y esa pelea la dieron y la ganaron. Tienen un teatro propio, el Antonio Varas, logran la creación de la escuela, logran la creación de un elenco subvencionado de cerca de treinta personas, pagados solamente para hacer teatro... hacer teatro durante toda la semana. Y empieza la creación de autores nacionales (Gustavo Meza, entrevista concedida a autora, abril de 2007).

Após esse auge inaugural, o *Teatro Experimental* se funde com o *Departamento de Teatro da Universidade do Chile* (DETUCH). Depois dessa fusão é que o futuro diretor da CTI, Gustavo Meza, inicia sua formação na Escola do DETUCH. Era uma escola consolidada que tinha incorporado novas tendências e possuía um nível de abertura muito grande para as novas linguagens artísticas. Esses elementos foram fundamentais para sustentar a ideia de privilegiar a formação de pessoas tendo em vista a construção de um teatro nacional, pois sem autores e atores intrinsecamente envolvidos com as questões do país, não seria possível constituir um teatro com essas características. Essa busca tornou-se uma marca indelével de todos os estudantes da Escola do ITUCH na época.

Essa formação acadêmica não só esboçou a linha a partir da qual se configurou a poética da CTI, mas também foi um excelente fator de incentivo aos métodos de criação e às experimentações cênicas da companhia. Muitos dos fundadores e primeiros participantes da CTI conheceram-se ali e realizaram suas formações acadêmicas na mesma instituição onde elaboraram suas primeiras peças universitárias. As condições acadêmicas de trabalho nessas escolas eram absolutamente privilegiadas. Na época, existia um plano comum de estudo para quem ingressava na formação em Teatro, e só no segundo ano é que se definia

quem poderia entrar nas diversas linhas, sendo uma das mais requeridas a de Direção Cênica. Nessa especialização, era escolhido apenas um aluno que, além de ter qualidades consideradas apropriadas para assumir a função de diretor, deveria ter boas qualificações como ator, porque tornava-se necessário romper com o paradigma de que os atores sem muitas aptidões eram os que se dedicavam a direção de peças.

No período de preparação como diretor, Gustavo Meza teve o privilégio de contar com três professores supervisores, além de ter acesso à utilização do Teatro da Universidade para realizar seu estágio. Os professores supervisores, que eram fiéis a seus conhecimentos, solicitavam aos alunos que realizassem seus estágios fora do Teatro Oficial da Universidade. Os alunos-diretores precisavam desenvolver processos criativos em companhias de teatro amador da mesma *U. do Chile*. Gustavo Meza, por exemplo, fez seu estágio dirigindo a companhia de amadores da Escola de Medicina. Foi com o grupo de alunos que realizou seu primeiro espetáculo do período acadêmico. Só depois desse primeiro exercício de direção que os alunos recebiam atores do elenco profissional da Universidade para dirigir formalmente. A primeira encenação dirigida no Teatro Oficial da Escola com a participação de atores secundários, ou com atores que naquele momento não atuavam nas peças oficiais do Teatro. Assim, esses estudantes de direção teatral recebiam um espaço teatral, contavam com a colaboração de um aluno de cenografia, além de contar com todos os recursos necessários para realizar a sua montagem. Para Meza, essa formação era particularmente enriquecedora:

Es sin pizarra directo al hueso, con un profesor excelente, como era Pedro Orthous¹⁷ que había estudiado en Francia, en el teatro nacional popular, que es el concepto de maestro antiguo, de tener un solo alumno, además la universidad era gratuita. Con esta metodología, teníamos clases prácticamente durante todo el día... tenía la posibilidad de ver todo lo demás que Pedro Orthous estaba haciendo; convivía casi todo el tiempo con él y su mujer María Cánepa¹⁸, con quienes hasta compartía los almuerzos en su casa casi todos los días, lo que era realmente un

¹⁷ Diretor de Teatro e um dos fundadores do *Teatro Experimental de la Universidad de Chile* (ITUCH). Estudou no *Instituto Nacional* e posteriormente cursou a formação em castelhano no *Instituto Pedagógico de la Universidad de Chile*. Nasceu em Santiago o dia 11 de dezembro de 1917 morre no ano 1974.

¹⁸ Reconhecida atriz do ITUCH, recebeu o Prêmio Nacional de Artes da Representação. Nasceu no norte da Itália, na Alessandria, no dia 1 de novembro de 1921; pequena emigrou junto com a família para o Chile, onde estudou teatro e trabalho obtendo grande êxito no cinema, na TV e no teatro chileno.

paraíso (Entrevista realizada pela pesquisadora ao diretor teatral chileno Gustavo Meza, Abril de 2007).

No caso da formação dos atores as condições oferecidas aos alunos também merecem destaque, pois era permitido trabalhar em peças profissionais, com a presença de público, desde sua primeira experiência formativa. Para garantir a boa inserção dos estudantes, a Universidade alugava salas de teatro e atendia todas as necessidades dos alunos para a realização de seus espetáculos. Com isso, Gustavo Meza conseguiu montar, em 1957, o espetáculo *El médico fingido*, de Molière, no teatro *Petit Rex*, com um elenco formado por alunos como Delfina Guzmán, Jorge Gajardo e Raquel Parot, todos atores formados no DETUCH e que logo se destacariam no cenário nacional.

Em uma segunda etapa, os alunos que estudavam direção e atuação tinham a opção de fazer parte do teatro profissional da Universidade do Chile. Esses aspectos são relevantes principalmente porque os contatos e grupos de trabalho ali gerados permitiam, a partir de uma visão crítica dos preceitos do Teatro Experimental, começar a consolidar o grupo que posteriormente iria trabalhar no TUC, sendo este o precedente mais direto do surgimento da CTI.

1.3. Teatro da Universidade de Concepción (TUC)

O TUC nasceu na metade da década de 1940, como parte do movimento de renovação teatral universitário. O passo decisivo para a profissionalização foi a chegada de jovens formados em Artes Cênicas pelo ITUCH. Esses diretores vinham de Santiago e entre eles destacamos o próprio Gustavo Meza, cuja primeira missão foi formar um grupo de atores com um alvo diferente daquilo que estava sendo proposto pelo ITUCH. A opção de realizar um teatro popular¹⁹ e nacional, nessa nova leva de artistas, enfrentava a barreira da tradição de caráter “europeizante” descrita anteriormente, tanto do ponto de vista da

¹⁹ “Meza, Definió lo popular apelando a la antiquísima tendencia melodramática del teatro chileno, desarrollada desde comienzos de siglo. Sobre esta base los montajes de Imagen mostraron una supuesta “tradicción” nacional, según se observa en los medios de las clases sociales subordinadas. Consecuentemente buscaba afectar anímicamente al espectador con un tratamiento psicologista de los personajes, exponiendo los modos en que la reestructuración social impuesta por el neoliberalismo militarizado altera esos usos tradicionales” (VIDAL, 1991. p.69).

concepção do espetáculo teatral quanto das formas de difusão. Um dos protagonistas desse movimento crítico, Gustavo Meza, observa esse processo de forma particular:

Aqui nós começamos a propor uma forma com a finalidade de falar algo importante, nacional, popular, crítico e a procurar possibilidades de se aproximar, de sacar o teatro da elite e ligá-lo com uma frente de trabalhadores importantíssimo. Encontra-se na cidade de Concepción as minas de carvão, e toda a zona da pesca. (Entrevista Gustavo Meza, CENECA, 1980; tradução livre)

Sendo assim, o TUC busca adaptar-se às novas linguagens para temas e conflitos da realidade chilena, nutrindo-se, para tanto, de diversos conflitos evidenciados em seus contatos com as populações de baixa renda e de recursos escassos; dentre eles, pescadores artesanais e mineradores de carvão, localizados em uma das regiões mais pobres do país.

No momento de finalização de seus estudos universitários, Gustavo Meza viajou à VIII Região do Chile, especificamente para a cidade de Concepción, com o intuito de conhecer a realidade do teatro universitário local. Nesse período, o teatro da cidade, mesmo sendo um teatro regional num país altamente centralizado, tinha nível de elite. Isso acontecia em função do forte impulso que o reitor da Universidade de Concepción na época, o Sr. David Stichtkin, dava às diversas atividades culturais que se realizavam no interior da instituição. No mesmo período, o teatro universitário era dirigido por Gabriel Martínez, que tinha como função contratar os artistas para participarem da companhia. Nesse contexto, ofereceram a Gustavo Meza a vaga de diretor teatral e ele aceitou o convite com a condição de poder dirigir algumas peças chilenas com textos desconhecidos do público em geral. Após esse primeiro contato, Meza voltou a Santiago com o objetivo de finalizar seus estudos e, logo após isso, viajou para Concepción com a intenção de dirigir diversas peças, tendo à sua disposição o elenco mais antigo do grupo. O futuro diretor da CTI diz o seguinte a esse respeito:

...Gabriel Martínez estaba realmente aburrido de trabajar con el elenco antiguo porque él era un stanislavskiano ortodoxo, que traduce a Stanislavski del ruso porque en la orquesta de Concepción que ya se había profesionalizado, había un ruso que era chelista o algo así y que le empezó a traducir los textos verdaderamente, porque están pésimamente traducidos. Pero los actores antiguos, que llevaban mucho tiempo, no querían saber nada de Stanislavski, absolutamente nada, porque tenían una tremenda desconfianza por que veían que lo que decía Gabriel no

tenía repercusión. Entonces había una pugna. Ahí lo que hizo Gabriel fue crear otro elenco para tenerlos a ellos trabajando y poder hacer él un montaje a su estilo, con la gente de la escuela que es la gente que le cree, la gente que lo sigue y dos o tres actores que había traído de Santiago (Entrevista realizada pela pesquisadora ao diretor teatral chileno Gustavo Meza, Abril de 2007).

Na época, Gustavo Meza dirigiu a encenação intitulada *Dos + dos = Cinco*, de I. Aguirre, escrita em 1958. A montagem foi um sucesso total. O espetáculo foi elogiado pelo público, pela crítica e pelas autoridades universitárias. No entanto, de forma paralela, surgiu também a insatisfação do diretor da companhia e dos atores vindos de Santiago, principalmente por questões relacionadas ao trabalho vocal e corporal. Era possível identificar duas vertentes muito marcantes: a primeira era sobre o trabalho vocal dos atores procedentes da Escola do ITUCH, que se caracterizava por uma pronúncia “hiper-articulada” e por seguirem a antiga forma espanhola; a outra vertente era da Escola de Teatro da *Pontificia Universidad Católica do Chile* (PUC), cujo trabalho caracterizava-se por criar uma forma de falar associada às pessoas da classe alta chilena, com todos os modismos no linguajar e que, segundo Meza, devia-se ao desprezo que essa Escola tinha pelo trabalho vocal das pessoas formadas no ITUCH. Outro aspecto a ser destacado era a preocupação com o corpo. Para Meza (2007), não se buscava “um corpo ginástico, mas uma correlação entre voz e postura, quem sabe uma integração” entre as duas. Para Meza, então, no trabalho com os atores, esses eram os elementos básicos que deviam ser modificados para se conseguir um bom trabalho de atuação.

Figura 3 –
Fotografia publicitária da peça: *Dos + dos = Cinco*,
de Isidora Aguirre, I. 1958,
Fonte: Arquivo TUC.

No que diz respeito ao trabalho em equipe, Meza e os atores vindos de Santiago, tinham formação baseada na premissa e prática de que as peças deviam ser montadas com o trabalho em conjunto, aspecto que na companhia do TUC não tinha maior ressonância. Segundo Meza, no elenco “*penquista*”, como são denominadas as pessoas que habitam na cidade de Concepción:

Había siempre un grupo que hacían los [papeis] protagonistas, y otro que eran los tipos que entraban gritando “viva el rey” y les pagaban por eso. Eso no cambiaba y nunca ninguna de las vacas sagradas estaba en un papel chico, salvo Bélgica Castro que pedía y estaba dispuesta a seguir lo que ellos se habían planteado (Entrevista realizada pela pesquisadora ao diretor teatral chileno Gustavo Meza, Abril de 2007).

Diante desses conflitos, Gustavo Meza decidiu pedir demissão e só retornou quando o processo de profissionalização da companhia, impulsionado pelo Reitor Stichtkin, havia se concretizado. Nesse segundo momento, no ano seguinte, Meza foi contratado, junto com uma equipe de atores, técnicos, cenógrafos e iluminadores bem conceituados que vieram de Santiago, com a finalidade de constituir o Novo Teatro da *Universidade de Concepción*. A equipe estava formada por Jaime Vadel, Nelson Villagra, Guillermo Nuñez, Jorge Gajardo, Chenda Román, Luis Alarcón, Jasna Juretic e diversas pessoas que, aos poucos, foram se integrando ao grupo de trabalho. Com o passar do tempo, uma boa parte desses atores chegou a ter uma grande importância no cenário teatral chileno. Esse grupo veio a fazer a

ponte entre o antigo elenco da *Universidad de Concepción* e o grupo de atores jovens liderados pelo diretor do teatro Gabriel Martínez. Nesse momento, outro elemento de grande ajuda foram os diversos agentes sociais da Universidade, principalmente porque o novo teatro profissional podia contar com o conselho, ajuda e apoio de especialistas em diversas áreas. Podemos citar os professores de educação física, integrantes da orquestra sinfônica, professores de lógica, ciências sociais e língua espanhola. Para citar um exemplo, podemos destacar que o grupo contava com a assistência de pessoas do nível de Gonzalo Rojas²⁰, que prestava auxílio no trabalho de poesia.

É nesse novo período de profissionalização do TUC que o grupo, organizado pelo diretor, atores, e técnicos, decide convidar a Pedro de la Barra para que viajasse a Concepción com a finalidade de se unir à companhia. A aceitação do convite do experiente diretor – que, como indicamos, foi um dos fundadores do *Teatro Experimental* e que na época passava por uma crise pessoal –, foi importantíssima para a expansão e abertura do novo teatro “profissional”. Já não se tratava de um diretor novo (Gustavo Meza) circulando com ideias esquisitas, senão de um artista que havia recebido o prestigioso Prêmio Nacional de Arte, com ampla trajetória no teatro, que pretendia se responsabilizar pelas novas peças.

No mesmo período, Isidora Aguirre, importante dramaturga chilena, estava trabalhando em um texto teatral que tinha sido escrito por Manuel Rojas, chamado *Población Esperanza*. Pedro de la Barra ficou animado com o texto e, como consequência, aceitou a proposta de dirigi-la. Nesse período também organizaram-se várias turnês com o intuito de expandir o teatro para outros públicos. Gustavo Meza lembra as palavras de Pedro de la Barra a esse respeito:

Si... aquí hay una cuestión agrícola, está la siderúrgica al lado de Huachipato, está la cuestión del mar, están las minas de carbón, y esta toda la cosa, estamos rodeados de una cuestión, estamos rodeados de un público extensísimo, la cosa es que tenemos que llegar a él (Entrevista realizada pela pesquisadora ao diretor teatral chileno Gustavo Meza, Abril de 2007).

²⁰ Gonzalo Rojas Pizarro (Lebu, 20 de dezembro de 1916 - Santiago, 25 de abril de 2011) foi um professor e poeta chileno pertencente à Geração do 38. Seu trabalho segue na linha das vanguardas literárias latino-americanas do século XX. Amplamente reconhecido a nível hispano-americano, ganhou, dentre outros, os seguintes prêmios: Reina Sofía de Poesia Ibero-americana 1992, Nacional de Literatura de Chile 1992 e Cervantes 2003.

Gabriel Martínez, ao ver as novas estratégias da companhia, convida a Pedro de la Barra a dirigir o TUC. Assim, Martínez ficou responsável somente pela direção da Escola de Teatro, e esse fato fez engrandecer as duas instituições (a Escola e a Companhia). De fato, Pedro de la Barra aceitou o desafio. Segundo Meza:

Ahí entramos en una locura maravillosa porque el tipo le dijo a la universidad: “hay que demostrarle que la cara que puede dar la universidad es a través del arte y a través del teatro fundamentalmente, entonces hay que organizar esta cuestión”, y contrató a un viejo representante argentino, que era el Che Segovia, inventando así una cuestión increíble. En ese minuto había un dúo cómico llamado “Los Perlas”, que eran un dúo vestido de rotos. Uno tocaba la guitarra y el otro tocaba el acordeón; uno era de la sinfónica y se había salido (el que tocaba el acordeón)...el perla chico y el perla grande, eran la locura... la locura en las boites, en las radios, no había televisión en ese tiempo, hacían giras, es decir todo el mundo los conocía. Entonces dijo:” habla con Los Perlas para que hagamos una gira de la Compañía de la Universidad de Concepción junto a ellos (Entrevista realizada pela pesquisadora ao diretor teatral chileno Gustavo Meza, Abril de 2007).

A turnê, planejada em conjunto com “Los Perlas²¹”, foi desenvolvida em todos os espaços públicos da região, obtendo um sucesso inimaginável. Enquanto os humoristas apresentavam seu show musical, a companhia teatral apresentava o espetáculo *Población Esperanza* e a adaptação do texto de Arthur Miller *A View from the Bridge*, traduzida para o espanhol como *Una Mirada Desde el Puente*. Uma vez terminada essa turnê, iniciou-se a viagem até Santiago, onde foi apresentado todo o espetáculo no teatro Camilo Henríquez (que pertencia à PUC), obtendo novamente um grande reconhecimento público. Em Santiago exibiram-se as três peças e durante esse mesmo ano elas ganharam todos os prêmios nacionais. É nesse momento que se começa a falar num “modo de atuar *penquista*” (“*actuar a lo penquista*”), que consistia em um linguajar próximo do natural, marcado pela instauração de uma verdade cênica, mas que, ao mesmo tempo, não deixava de ser teatral. Sem artifícios, o ator era o centro do espetáculo. Em uma determinada oportunidade Pedro

²¹ Famoso grupo de humor e música composto por Luis Silva e Oscar Olivares, nasceu no ano 1955 e trabalharam até o ano 1987, ano no qual o grupo se dissolveu, algumas das mais famosas cuecas da história chilena tiveram nas gravações dos “*Perlas*” suas versões mais populares, incluindo ali títulos como “O guatón Loyola”, “Chicha de Curacaví” e “Os pintores”. Mas não foi tanto seu sucesso como sua inconfundível identidade o que permitiu que Os “*Perlas*” suas perdurem na memória nacional. Cueca e humor se abraçaram em seu trabalho de modo indissolúvel, e como em nenhum outro conjunto do gênero (de por si, pícaro). Em tal sentido, Os “*Perlas*” forjaram uma tradição de cueca urbana e brava que perseguia os risos de sua audiência mais do que a admiração ante sua técnica ou rudeza de seus versos. O grupo manteve uma carreira extensa, ancorada sempre na colaboração entre eles.

de la Barra convidou todos os críticos de teatro para tomar um café na sala do teatro, junto com os atores, coisa que na época não era usual; e então ele disse:

“quiero que aparte de lo que van a escribir, si es bueno o es malo, que hablemos, que ustedes tengan la posibilidad de hablar y decirnos lo que piensan a los actores y a mi” (Entrevista realizada pela pesquisadora ao diretor teatral chileno Gustavo Meza, Abril de 2007).

Os críticos e os artistas da companhia ficaram muito felizes com esse espaço de retroalimentação, o que fomentou a realização de uma turnê nacional e a concretização de oficinas de teatro em diferentes cidades do Chile. Ao mesmo tempo, o Reitor da época expandiu e abriu a *Universidad de Concepción* à comunidade, não só levando suas atividades a diferentes regiões, mas também trazendo vários espetáculos de reconhecimento internacional, de cinema, música, balé, etc. O próprio Reitor, quando fazia suas viagens, levava consigo um amplo repertório de artistas da Universidade, ao modo dos velhos imperadores europeus do Renascimento, colocando o teatro no centro das atenções.

O TUC obteve grande sucesso, especialmente no que diz respeito à recepção popular, realizando múltiplas turnês dentro do país. Contudo, um evento inesperado comprometeu a continuidade do projeto. Em 1960, a velha sala de teatro do TUC, principal espaço para apresentação de peças na cidade, foi destruída por um grande terremoto. Ao mesmo tempo, aconteceram mudanças na política das universidades como consequência dos diferentes graus de interesse mostrado pela administração do Reitor Ignacio González Ginouvés da *Universidad de Concepción* a respeito das artes. Tudo isso gerou uma crise no TUC em 1962, determinando a dispersão de vários de seus integrantes, especialmente dos que vinham da Capital do país. Muitos desses artistas integraram-se, como docentes e atores, nas Escolas do DETUCH e da PUC.

O desenvolvimento do teatro chileno se tem caracterizado, como todo processo social, a partir do acúmulo de experiências que seus diversos realizadores, tanto profissionais como afeccionados, têm concretizado ao longo de sua história republicana. Nos inícios da República, no começo do século XIX, o eixo central do desenvolvimento

teatral, deu-se na construção de grandes teatros, seguindo o modelo dos teatros espanhóis. Paralelamente a construção do primeiro grande teatro em Santiago de Chile, chamado de teatro “Coliseo”, e outro teatro na cidade de Valparaíso, se desenvolveram diversos grupos amadores de teatro que discutiam ou dialogavam no espaço teatral dos diversos elementos da contingência nacional. Assim, se foi transitando de uma dramaturgia e uso de estilos propriamente espanhóis, que incluía *sainetes*, *tonadillas* e *entremeses*²², até uma proposta mais propriamente arraigada à realidade local.

O desenvolvimento da dramaturgia e configuração dos elencos chilenos, assim como a profissionalização das companhias teatrais, foi o eixo central do desenvolvimento teatral, desde a segunda metade do século XIX até o início do século XX. No entanto, no segundo período, o eixo central do desenvolvimento focalizou-se na incorporação do “mundo popular”, buscando valer-se do teatro como ferramenta de transformação social e cultural. Desse modo, são criados e incorporados grupos teatrais amadores, organizados por trabalhadores das minas, ferroviários, sapateiros, vendedores de jornais, empregados públicos e de serviços básicos, quem fortalecem a ideia dos teatros populares.

No fim da década dos 1930, as inquietações artísticas e produtivas dos novos artistas tinha fortalecido bastante a estrutura dos teatros profissionais, que, adquirindo os modos de produção das companhias de Teatros de Divos²³, tinham gerado variadas companhias que mantinham amplos repertórios de espetáculos. É nesse período que começa a se criar a ideia, dentre os estudantes de pedagogia, filosofia e humanidades, de profissionalizar o teatro e sua formação, incorporando-o de modo estrutural na formação universitária. Para isto, e com ajuda do presidente Pedro Aguirre Cerda, esses estudantes

²² **Sainete:** Un sainete es una pieza dramática jocosa en un acto y normalmente de carácter popular, que se representaba como intermedio de una función o al final. Sustituye al entremés en los siglos XVIII, XIX y XX.

Tonadilla: es una canción tradicional española que nace de las jácaras del Siglo de Oro español. Las jácaras eran canciones de origen árabe, que se acompañaban con instrumentos y se interpretaban en los entreactos de una función de teatro, alternando con números de baile. La letra de las jácaras solía ser sobre temas de pícaros y sus aventuras y el lenguaje empleado era vulgar.

Entremés: Pieza teatral breve, en un solo acto, de tono humorístico, que originalmente se representaba en los entreactos de una comedia o un drama.

²³ **Teatros de Divos,** hacen referencia histórica a las compañías teatrales españolas o latinoamericanas que contaban con una primera figura como eje central de los espectáculos ofrecidos, esos actores solían ser los dueños de la compañía y quienes definían su repertorio destacando sus capacidades histriónicas. Un ejemplo de ellos es la Compañía de Lucho Córdoba, de origen peruano pero que posteriormente se avecindó en Chile y logró gran éxito y reconocimiento.

viajaram para aprender e adotar as estratégias de produção e trabalho artístico dos diversos teatros nacionais populares da Europa. É nesse momento histórico que se cria o *Teatro Experimental* da *Universidad do Chile*, no ano 1941, entidade que, posteriormente, possibilita a criação, em 1949, da Escola de Teatro da *Universidad do Chile*, primeira escola de formação teatral universitária do Chile.

A criação de uma escola teatral profissional, republicana na *Universidad do Chile* significou um grande avanço no desenho social do teatro chileno e constituiu as bases estruturais acadêmicas para pensar e instituir uma formação teatral. Esse ideário, assim delineado, esse padrão de desenvolvimento proposto pelo TUC, possibilitou a geração, como assinalado anteriormente, da proposta poético-pedagógica da CTI.

CAPÍTULO 2

CONFORMAÇÃO E TRAMA SOCIOCULTURAL

2.1. Os preâmbulos da CTI.

Depois do terremoto na cidade de Valdivia, no ano de 1960²⁴, que tinha destruído o teatro da *Universidad de Concepción*, originando o desligamento e a dissolução da totalidade do elenco vindo de Santiago, que trabalhava junto ao diretor Gustavo Mesa, muitos dos artistas, técnicos, cenógrafos e figurinos, decidem voltar para Santiago. Na capital, retomam seu trabalho artístico e acadêmico integrando-se nas companhias, elencos e escolas de teatro da PUC e do Instituto de Teatro da *Universidad do Chile* (ITUCH).

Gustavo Meza volta a trabalhar na *Universidad do Chile*, o que pouco a pouco acaba por gerar uma briga de poder dentro do Departamento de Teatro, entre as novas

²⁴ O terremoto ocorrido, em 1960, na cidade de Valdivia, foi um dos três mais fortes e importantes da história mundial, teve 9.0 graus na escala Richter e causou diversas mortes, destruindo grande parte da cidade.

propostas ético-poéticas-formativas, que apresentavam novas leituras dos preceitos originários do *Teatro Experimental*, apoiadas pelos professores e artistas vindos do TUC, e a continuação institucional do modelo formativo proposto no período inicial do ITUCH, mantido pelos professores antigos do Instituto.

Os pontos centrais da discussão foram:

1. A proposta de formação do trabalho vocal do tipo “declamatório”, que era o modelo tradicional do ITUCH, e que tinha sido tomada do trabalho vocal espanhol clássico, versus a nova proposta feita pelos integrantes do TUC, de “*actuación a lo penquista*”, que trazia Meza, que buscava as falas naturalistas das realidades dos personagens envolvidos nas encenações.
2. A dissociação formativa entre o trabalho vocal e o trabalho corporal que se passava na formação do ITUCH, versus a proposta integrada dos artistas vindos do TUC.
3. A luta de Gustavo Meza por incorporar uma perspectiva nacional, que incluísse a realidade social como primeira fonte dos processos criativos.

No período do governo de Salvador Allende e da Unidade Popular (1970 a 1973), houve, entre os artistas do ITUCH, a intenção de superar as tensões e de estabelecer critérios que permitissem construir uma metodologia comum para a consolidação do processo de maturação e formação de alunos. É justamente nesse momento de consonância entre os principais artistas-acadêmicos que acontece o Golpe Militar. Em 1973, no Chile, é destituído o governo da Unidade Popular - primeiro governo socialista escolhido por votação popular no mundo –, que passa para as mãos de um grupo de militares comandados pelo general do exército Augusto Pinochet. Nesse cenário novo, a maioria dos artistas críticos da ditadura, foram mortos, perseguidos ou exonerados da universidade. Conseguindo com isso, praticamente a aniquilação da Escola de Teatro, pois foram demitidos 100% do elenco do TUC e mais de 90% dos professores do Departamento de Teatro da *Universidad do Chile*, DETUCH, dando início a uma fase que perdurou quase 15 anos de uma organização universitária antidemocrática, presidida por um Reitor militar indicado pelas máximas autoridades da ditadura.

Os processos de mudança que viveu o país em decorrência da ditadura militar, exigiram novas formas da participação no plano político-social, e também nas representações artísticas e culturais da realidade. O cenário teatral não foi exceção, procurando, ante as novas condições políticas, novas formas de expressão. Incorporaram-se, nessa tarefa, docentes e alunos de teatro da Universidade do Chile.

É nesse contexto que nasce a experiência do *teatro callejero*²⁵. Na época da ditadura militar, o grupo de atores socialistas, composto por Tennyson Ferrada, Gustavo Meza, Jael Unger, Gonzalo Robles, Coca Guazzini e Juan Cuevas – sem vontade de “perder tempo” em greves e atividades em que ninguém prestava atenção no que se falava –, criam a *Patrulla de Emergencia Teatral*. Este grupo decide colocar em prática uma experiência de “teatro na rua”, procurando apresentar as situações relacionadas às mobilizações e lutas cotidianas no contexto dos bairros e das populações marginais, improvisando cenários em círculos feitos com suas próprias roupas; instaurando uma teatralidade inspirada na estética da *commedia dell’arte*, com personagens típicos e máscaras, mobilizados como se fossem brigadas de arte.

Tal experiência foi iniciada pelo professor do ITUCH Gustavo Meza, em companhia do grupo de estudantes mencionados acima. O *teatro callejero* consistia, basicamente, na realização de leituras dos temas de contingência política, para logo dramatizá-los na rua. A consolidação desse pequeno grupo foi dando forma, anos mais tarde, ao que posteriormente se conheceria como *Teatro Imagen*.

O nascimento do *Teatro Imagen* pode ser localizado no ano de 1974, e surge como um projeto artístico marcado por características e princípios contrários aos da ditadura militar. Segundo Elsa Poblete, renomada atriz chilena e atual membro da companhia, a contribuição da CTI no seu começo foi:

(...)En principio fue impedir que desapareciera el teatro del país, permitió asegurar que existiera teatro junto a ictus y la PUC y hay un arrojo muy importante en eso. (...) permitiendo una estabilidad teatral por una parte. (...) En dictadura tienen una gestión de hacer memoria, o sea con una enorme conciencia de hacer futuro, del mirar al ahora, de

²⁵ “Teatro de rua”.

hacer memoria, se conectan con los familiares de detenidos desaparecidos, estimulan a que cuenten las historias, a registrar eso, hacen festivales de dramaturgia con esos contenidos, tanteando terreno, porque todo eso era prohibido, pero metiendo el pie un poco más allá cada vez. (Entrevista realizada pela pesquisadora a atriz da CTI Elsa Poblete, maio 2008)

Rapidamente esse grupo de artistas transforma-se em um vigoroso representante no âmbito das companhias e no campo do teatro profissional independente chileno nos anos 1970 e 80. Seus membros, todos com trajetória nos teatros universitários, desligaram-se das instituições de ensino, não apenas por discrepar das políticas culturais que as instituições começaram a praticar durante a ditadura, ou por não encontrarem nelas um lugar para expressar suas inquietações e projetos teatrais, mas também por causa das referidas exonerações massivas dos professores.

O nascimento da CTI surge a partir de três necessidades básicas de subsistência:

1. A primeira consistiu em acolher os professores e alunos relacionados com as Artes Cênicas da Universidade do Chile que foram exonerados, sendo esta uma instância para manter a atividade docente de forma independente.
2. A segunda foi a necessidade de manutenção da atividade teatral propriamente dita.
3. A terceira, relacionada com a anterior, foi a necessidade de subsistência econômica dos artistas e produtores envolvidos com esse tipo de produção cultural.

Como consequência, o grupo constituiu-se como uma instância cooperativa de artistas desagregados e não institucionalizados e, assim, o grupo foi se consolidando como uma empresa teatral que trabalhou profissionalmente, inserida no circuito teatral comercial.

Seus fundadores foram: Jael Unger, Tennyson Ferrada e, seu diretor, Gustavo Meza, integrando-se posteriormente por Coca Guazzini e Gonzalo Robles.

Gustavo Meza e Tennyson Ferrada formaram-se como atores na década de 1950. O primeiro se formou no ITUCH e o segundo no TUC; ambos compartilhariam, logo depois, uma importante experiência artística e social na Universidade de Concepción, no fim da década dos 1950 e na primeira metade da década de 1960 (ver Capítulo I). Anos mais tarde,

os dois atores incorporaram-se, em períodos diferentes, ao ITUCH, em Santiago (Tennyson Ferrada como ator entre 1961 e 1968, e Meza como professor e diretor de 1969 até 1973).

Gustavo Meza também participou no Teatro de Ensaio da Universidade Católica, entre 1965 e 1968, desempenhando a tarefa de professor e diretor. Ambos trabalharam no teatro independente: Meza, atuando como diretor convidado em diferentes companhias. E Ferrada, no momento em que se retirou do ITUCH, fundando sua própria companhia junto com Marcelo Romo (Companhia Ferrada-Romo).

O restante dos membros do *Teatro Imagen* se formaram em Atuação Teatral no ITUCH (Jael formada em 1969, Coca e Gonzalo em 1975); espaço que compartilharam, em sua condição de alunos, com Gustavo Meza. Jael Unger, possuindo experiência como atriz, tanto no âmbito universitário (ITUCH e Oficina de Criação Teatral da Universidade Católica) e independente (*Teatro del Angel*) e com encenações dramáticas para a televisão²⁶.

Uma das características principais da CTI, no seu começo, foi o modo de utilização da linguagem. Eles, ao contrário do teatro universitário, não acreditavam que as formas de renovar o teatro fossem apenas a modernização das linguagens (entendida como uma cópia das propostas contemporâneas europeias). Entendiam que tais abstrações da linguagem só podiam afastar do teatro os públicos não letrados. Para eles, o ponto inicial do trabalho era a criação de uma linguagem que fosse compreensível para todo mundo, tentando assim renovar as formas e as temáticas junto às questões que pretendiam ser colocadas em cena.

El nombre, si bien no nace como una declaración de principios si se transforma. Creo que la estética del Imagen (teatro Imagen) es a través de exactamente eso, de las imágenes poéticas que contiene la puesta en escena, la imagen poética responde a la poética de la palabra que está escrita y hay una coincidencia en la palabra y en la imagen poética que se genera. Las secuencias, la estética, la dinámica, la atmosfera están robadas de la palabra y se transforman en un relato paralelo. El relato estético del CTI está gracias a la palabra y no está gracias a una formulación teórica fuera de la palabra, fuera de los argumentos que está planteando el autor, sea este el autor Gustavo o sea otro autor. Lo que se plantea por ejemplo en te llamabas rosicler, la estética planteada en rosicler es una estética extraída de las palabras de Rivano, nace de ahí,

²⁶ Fonte: Entrevista *Teatro Imagen*, CENECA, 1980.

no es que haya una estética, no vamos a demostrar un planteamiento estético y para eso vamos a usar esta obra sino que de esta obra nace lo que estoy planteando estéticamente, entonces el teatro imagen no es un teatro que se apegue a un estilo, si bien tiene una forma de construir que es muy parecida, tiene un sello que es muy parecido, la naturaleza de la estética y de los medios estéticos que se usan son o están de acuerdo a las necesidades del texto escrito que se está poniendo en escena. Entonces no hay disociación, lo que da ese tipo de teatro, es un teatro tremendamente coherente, a mí me puede gustar o no gustar pero yo no puedo decir que no es coherente. (Entrevista realizada pela pesquisadora ao diretor teatral chileno Gonzalo Meza, diretor acadêmico CTI, maio 2009)

Outro elemento igualmente enfatizado na prática artística no período inicial da CTI foi trabalhar com novos autores teatrais e oferecer-lhes um espaço que evidentemente não possuíam. Alguns autores “beneficiados” nesse sentido foram Luis Rivano, Juan Radrigán, Marco Antonio de la Parra e Enrique Lihn, só para nomear alguns deles, cujas peças encontravam eco neste grupo de teatro e desafiavam o regime militar. Esse período caracterizava-se por um teatro chileno original e autêntico que, unido com a experimentação, sempre tentou tratar temas contextualizados.

2.2 Financiamento

O nome da companhia *Teatro Imagen*, além de toda mística relacionada ao próprio conceito, surge como um reconhecimento aos que ajudaram a financiar o princípio desta companhia, especificamente a empresa filmadora *Imagen*, que realizava cinema publicitário. Esta empresa estava relacionada a uma agência de publicidade na qual Gustavo Meza havia trabalhado no início dos tempos da ditadura, e foram eles que financiaram a primeira encenação da CTI: *El día que soltaron a Jos*.

Compreendendo a repercussão da publicidade na recepção do público, tanto civil quanto militar, a CTI arquitetou uma estratégia de marketing e transformação de seus atores em “rostos” publicitários e televisivos, causando um efeito que lhes permitiu driblar a pressão dos órgãos censores. Por exemplo, o famoso ator Tennyson Ferrada, membro fundador da CTI, ganhou a confiança e o carinho das pessoas em geral a partir da

personagem que ele representava nos *spots* publicitários da TV, atuando como um avô idoso e respeitável. Tal status lhe permitiu obter privilégios no tratamento dos aparatos repressores do estado, principalmente na censura disfarçada de “requerimentos técnicos para o normal funcionamento das salas de teatro”. Normativa que não tinha uma lei por traz e que consistia em inspetores (sempre policiais ou militares) que assistiam aos ensaios no dia previo ao início das temporadas das companhias, e encontravam qualquer dificuldade técnica como justificativa para fechar a sala de representação, argumentando que o teatro tinha que ser fechado para realizar tais reparos. Esse foi o mecanismo mais usual para censurar espetáculos que pudessem ter um conteúdo inadequado aos olhos dos militares. O fato de Ferrada ser uma pessoa muito querida, fazia com que recebesse informações antecipadas e extra-oficiais de quais seriam os possíveis elementos que estariam censurados, outorgando-lhe, clandestinamente, um prazo de uma semana para uma nova revisão do que “não estava funcionando”. Com esse tipo de “vantagens” a CTI conseguiu manter-se funcionando, diferentemente do que acontecia com grande parte das companhias teatrais independentes. Estas outras companhias tinham muita gente envolvida na participação dos movimentos sociais de resistência à ditadura e, assim, eram mais diretamente reprimidas. A CTI, para evitar a perseguição dos censores, como ressaltado anteriormente, optou por usar como mecanismo de visibilidade e de proteção a associação dos rostos seus atores a produtos comerciais veiculados em propagandas, e que tivessem ampla difusão nos principais meios de comunicação:

Dijimos: “el mejor paraguas, lo que nosotros tenemos que hacer, es poner a toda nuestra gente de cara. Es no estar en el clandestinaje sino con la cara abierta, en un producto, asociarse con un producto, porque los que dieron el Golpe son los dueños de los productos”... y entonces, naturalmente, puede que sea mucha simpatía que hayan tenido por “Mister dento”²⁷, pero también el tipo que pagaba y que era pinochetista, y que era un industrial, no le convenía que “Mister Dento” resultara desaparecido o en el extranjero, o en cualquier parte... y al tiempo, ya vino la televisión, empezaron a ser estrellas de la televisión, ahí ya fueron intocables, absolutamente (Entrevista realizada pela pesquisadora ao diretor teatral chileno Gustavo Meza, Abril de 2008).

²⁷ “Mister Dento” era uma personagem que representava comercialmente uma creme dental no Chile, cujo carisma lhe permitiu obter um grande reconhecimento e identificação de parte da audiência televisiva na década de 1970.

A incorporação dos atores à indústria publicitária e à televisão não foi apenas uma estratégia de subsistência em um período com muita repressão política, mas também permitiu construir um “guarda-chuva” econômico para companhia e atores, especialmente no final do primeiro período da CTI. As formas de financiamento foram variadas. Como já dissemos, o apoio outorgado pela filmadora *Imagen* ajudou, fundamentalmente, no primeiro ano. Ao mesmo tempo, o Instituto Chileno-Francês, na pessoa de Roland Husson, abriu espaço para ensaios e apresentações da CTI.²⁸ Este “guarda-chuva” da sua imagem televisiva permitia também ter muito público nas apresentações e mantinha o teatro funcionando quase ininterruptamente.

Essa aparente normalidade, possibilitou que o teatro: servisse muitas vezes para esconder pessoas perseguidas pelo Governo Militar; realizasse reuniões clandestinas dos movimentos da esquerda contra ditadura; entre muitas outras atividades que, por segurança, até hoje são mantidas em total reserva. Uma história amplamente conhecida é a vinculação do diretor da CTI, Gustavo Meza e o ex-presidente da República do Chile Ricardo Lagos, que foi perseguido nessa época e ficou escondido no teatro da *Companhia Imagen*.

Em um período posterior, os membros do Partido Socialista – que haviam conhecido os atores da CTI nos encontros políticos em que realizavam o “teatro callejero” – foram outra fonte de financiamento. Eles coordenaram a obtenção de fundos no estrangeiro²⁹, que foram entregues a Gustavo Meza na Europa. Esse dinheiro permitiu financiar a encenação de *Lo crudo, lo cocido y lo podrido*. Assim relata Gustavo Meza:

Para el montaje “Lo crudo lo cocido y lo podrido”, (que iba a ser estrenada por el teatro de la universidad Católica pero fue vetada y prohibida por Hernán Larraín) nosotros decidimos tomarla como Teatro Imagen. Pero no teníamos plata. Necesitábamos hacer un montaje espectacular, como había sido el que iba a dar la (Universidad) Católica, para lo cual necesitábamos comprarles el escenario y otras cosas, y

²⁸ Husson foi um importante agente cultural, e também conselheiro cultural da França em Santiago, entre 1973 e 1976, e foi o principal artífice do “resgate” ao pintor Guillermo Núñez, que tinha sido detido pelos militares, e ao diretor teatral Oscar Castro, a quem facilitou a saída para exílio na França – tudo isso arriscando sua própria integridade diante da normativa vigente e da repressão militar.

²⁹ Naquela época os membros do partido Socialista que estavam espalhados pela Europa, mesmo que divididos em duas frações, lembravam a ajuda que a CTI tinha dado para eles, escondendo pessoas perseguidas pela ditadura. O auxílio tinha sido o empréstimo do espaço para os encontros e para as reuniões clandestinas dos militantes políticos de esquerda. O que motivou um importante movimento para conseguir dinheiro e ajuda nas redes sociais da Europa.

contratar algunos actores a los cuales había que pagarle. Y lo que hicimos... la poca plata que teníamos, la gastamos en un pasaje a crédito a México y Europa...y partí y terminé consiguiéndome la plata. Tuve que hacer un contrato falso, con un tipo en España que me compraba los derechos de las obras, por si me encontraban con los dólares... y le compramos todo a la [Universidad] Católica muy barato (Entrevista realizada pela pesquisadora ao diretor teatral chileno Gustavo Meza, Abril de 2008).

Outra fonte importante de financiamento, no primeiro período da companhia, foi o dinheiro dado à CTI por diversos músicos, como Luis Llach, Osvaldo Díaz, Jorge Yañez e vários outros intérpretes locais. Eles contribuíram com a venda de seus discos, doando aos atores os benefícios de parte ou da totalidade de seus lucros. Logo foram aparecendo outras formas de ajuda econômica vindas do estrangeiro, tanto de chilenos que tinham sido exilados, quanto de pessoas ligadas às artes, conscientes do processo de repressão cultural que acontecia no país.

Ao sair das dependências do Instituto Chileno-Francês de Cultura, a CTI consegue inaugurar um espaço próprio, que será chamado de *Centro Cultural Imagen*, graças ao compromisso de diversos artistas, especialmente o conhecido pintor chileno Roberto Matta³⁰. Nesse espaço realizaram-se inúmeras atividades para incentivar e difundir diversas expressões culturais, e foram feitos *workshops* e encontros de literatura, teatro, música, pintura e dança.

Figura 4 –

³⁰ Roberto Sebastián Antonio Matta Echaurren, conhecido como Matta (Santiago de Chile, 11 de novembro de 1911 - † Civitavecchia, Italia, 23 de novembro de 2002) foi um arquiteto, pintor, filósofo e poeta chileno. Considerado o último dos representantes do surrealismo.

Frontis do Café Torres, Santiago de Chile.
Fonte: Arquivo *Biblioteca Nacional de Chile*.

Localizava-se sobre o tradicional café *Torres*, na Avenida Alameda, e era composto por dois apartamentos grandes com atividades e exposições permanentes. Este espaço físico manteve-se nas mãos da CTI até o início dos governos democráticos, na década de 1990.

Foi o pintor Alberto Pérez que se tornou oficialmente o Presidente do Centro Cultural, que foi financiado pelos leilões periódicos dos desenhos e gravuras que Matta enviava clandestinamente de Paris, com a finalidade de contribuir para a manutenção do espaço cultural. Com isso era possível garantir o pagamento dos aluguéis, da energia elétrica, da água e todas as despesas básicas para o funcionamento do local. Como contrapartida, o *Teatro Imagen* continuou abrindo seu espaço físico para a realização de encontros e reuniões clandestinas do partido e os outros tipos de colaborações políticas.

O financiamento por bilheteria só aconteceu em algumas situações específicas, quando os espetáculos tiveram maior repercussão. Foram os casos de *Te Llamabas Rosicler*, *El Último Tren*, e *Lo Crudo*, *Lo Cocido y lo Podrido*. Isso só aconteceu quando a CTI tinha já conseguido um público que os reconhecia e acompanhava. No entanto, nos períodos de preparação das encenações poucas vezes eles conseguiram manter-se por conta própria. Para conseguir a subsistência do dia a dia, a maior parte dos atores e o diretor, utilizavam verbas obtidas do trabalho na televisão, o que lhes permitia ter um grau de tranquilidade para realizar seus processos criativos.

Assim, até o ano de 1984, a CTI se mantinha sob três fontes principais de financiamento: o apoio econômico de artistas e pessoas em geral que conheciam seu trabalho e encontravam-se no exílio; os fundos aportados pelo trabalho na TV; e os ingressos vendidos nas apresentações dos espetáculos.

Posteriormente a companhia entra num período de pausa criativa, centrando seu trabalho na fundação do Teatro-Escola. Tendo comprado nesse período uma grande casa no Barrio boêmio da cidade, criam o que será, no devir da sua trajetória, seu espaço mais

emblemático, situado na Rua Loreto Nº 400, na comuna de Recoleta³¹. Nessa grande casa constroem a Escola e, na casa do lado, sua sala de teatro, nomeada *Observatorio San Patricio*, em homenagem a São Patricio, santo escocês protetor dos atores.

O Teatro-Escola se constituiu em um espaço central de difusão pedagógico-ideológica da companhia CTI, canteiro de novos artistas e fonte de ingressos que permitiram manter a produção artística da referida companhia. Para Elsa Poblete, que, na época de criação da escola da CTI fazia parte do Teatro ICTUS, as contribuições no campo pedagógico podem ser assim compreendidas:

(...) (Fazendo referencia as contribuições da CTI no período da ditadura militar) *después la formación de escuela, es un momento en que la enseñanza teatral era lamentable, ya, excepto algunas honrosas, honrosísimas excepciones de algunos profesores de la universidad católica, lo otro era la escuela de la universidad de chile que era un desastre, donde yo estudie. Ahí, y forma el teatro imagen, forma escuela, con este concepto de teatro escuela, que es el concepto que aplica cuando hace las murmuraciones acerca de la muerte de un juez, cuando hace la Reina Isabel Cantaba Ranchera y que hace cuando todos los cursos están en contacto con público. Ahora los cursos desde el primer año, todos los años van al sur y muestran lo que hacen, los terceros años que egresan tienen que hacer una gestión de teatro profesional, instalarse en una sala, hacer temporada, ojala girar a alguna parte, eso hace parte del egreso. Entonces hacer escuela en un momento que la educación teatral peligraba y estaba absolutamente en desmedro, aparece esté elemento que es la Escuela de Teatro Imagen a crear una manera de enseñar específica como es la de Gustavo, intensa que da como resultado que la mayoría de la gente que trabaja en televisión, que hace cine, que hace teatro, fueron saliendo de ahí, de aquí.* (Entrevista realizada pela pesquisadora a atriz da CTI Elsa Poblete, maio do ano 2008).

A Escola-Teatro-Imagen transformou-se, assim, em um importante polo para atores e artistas de diversas companhias teatrais nacionais, que lá desenvolviam diversos trabalhos artísticos. A indústria televisiva transformou a Teatro-Escola-Imagen em seu principal tributário de jovens atores, todos muito bem preparados para aquele formato e modo de atuação. A principal característica que tornava os atores formados na CTI muito requeridos se devia ao fato de apresentarem uma atuação tida como “muito natural”, considerada ideal para o formato televisivo. Nessa relação simbiótica, a Escola vai ganhando prestígio no

³¹ A compra daquele espaço físico possibilitou que a escola se tornasse um centro de formação atores de muito êxito no Chile. Ver capítulo 4.

meio artístico, dentre os jovens interessados em fazer teatro e mesmo dentre os que procuravam trabalhar na TV local.

Esta sinergia permite à CTI, num período em que os atores emblemáticos encontravam-se focados em outros trabalhos, contar com muitos atores jovens interessados em formar parte da companhia, o que sem dúvida fortaleceu as opções criativas da *Compañia Imagen*.

Como ressaltado anteriormente, desde seu período de criação, no ano 1984, até o período atual, a Escola de Teatro Imagen transforma-se para a CTI em eixo para importante faturamento com a bilheteria, a renovação de atores e a difusão da sua proposta artístico-pedagógica. Esses eixos de atuação da CTI serão tratados com maior aprofundamento no capítulo quatro.

2.3 Redes e fluxos.

O fluxo das encenações que marcam a trajetória da CTI.

Como assinalado, a CTI tem seu nascimento com a realização do espetáculo *El día em que soltaron a Jos*, (1974). Essa encenação baseava-se na história de um presidiário que foi libertado, fazendo clara alusão ao contexto da ditadura militar, em que muitas pessoas foram aprisionadas e mortas. O espetáculo *Mi adorada idiota*, (1975) que estreou em seguida, foi ambientada em uma ilha mística e distante, e tinha como elemento principal uma pessoa inocente que foi sacrificada por falar sobre a destruição e desaparecimento da ilha, situação que estabeleceu um paralelo com a figura de Salvador Allende.

Figuras 5, 6, 7 –

Frente e reverso do tríptico promocional do espetáculo: *El Día que Soltaron a Jos*, e recorte de imprensa da encenação: *Mi Adorada Idiota*.

Fonte: Arquivo pessoal de Gustavo Meza.

Apesar dos dois espetáculos ganharem os prêmios mais importantes da época, (Prêmio do Círculo de Críticos de Artes (*Premio da Critica*) e o Prêmio da Associação de Jornalistas de Espetáculos do Chile (APES), elas não tiveram sucesso de público. A primeira teve um público de aproximadamente 2.000 pessoas na primeira temporada, e o segundo espetáculo teve 12.760 espectadores também na primeira temporada. Lembremos que era uma companhia comercial, que não contava com apoio econômico e devia financiar todos os aspetos relativos à elaboração da encenação (montagem, salários, salas, técnicos, etc.).

Se considerarmos a realidade daquele momento no Chile, ambos os espetáculos, evidentemente, apresentaram uma crítica social altamente “reativa”³². A participação do público esteve condicionada às possíveis vinculações que os sensores do governo militar pudessem estabelecer entre os espectadores e as mensagens propostas pela encenação. Isto provocava o medo nas pessoas de serem reconhecidas e de serem identificadas como simpatizantes ou aderentes ao discurso proposto no espetáculo.

Em 1980, os estudos realizados pelo *Centro de Indagación y Expresión Cultural y Artística* (CENECA) sobre o teatro, especialmente na série intitulada *Maneras de hacer y pensar el teatro en el Chile actual*, Gustavo Meza diagnostica que “a pouca participação do

³² Termo da psicologia que se aplica a uma reação de impulso oposto a um elemento traumático X.

público devia-se, provavelmente, a fatores econômicos e psico-sociais”. (Teatro Imagen, serie testimonio, p. 55).

Na peça *Mi adora idiota*, escrita por um autor belga, que trata de uma história que se passava numa ilha e com personagens de outras culturas (o que aparentemente nada tinha a ver com a realidade chilena), era possível observar uma narrativa que oferecia luzes para perceber as relações que iam do universal ao particular, fazendo claras referências ao processo da ditadura. Aliás, a CTI foi acusada pela censura de ter modificado o texto para favorecer essas analogias, embora a peça tenha sido escrita muito antes da instauração do regime autoritário. Essas primeiras experiências refletem o que seriam as marcas da trajetória da companhia. O autor afirma o seguinte sobre o espetáculo:

*Aun la época no permitía hacerse cargo directamente de los hechos que sucedían en Chile, pero lo que intentábamos hacer era una obra que fuese “un abridor de latas” de las mentes de las personas, que les permitiera abrirse y reflexionar sobre los hechos y salirse del miedo y del cierre que tendía a provocar la realidad [...] y el público percibía eso*³³. (Entrevista realizada pela autora a Gustavo Meza, Abril de 2008).

Com o espetáculo *Te llamabas Rosicler*, (1976), a CTI reverte a ausência de público: 53.240 pessoas assistem a primeira temporada, sendo retirada de cartaz com muito sucesso de público. A CTI só tomou a decisão de não apresentar mais essa montagem, apesar do sucesso, pela necessidade de dar sequência à sua pesquisa artística.

Até esse momento todas as encenações tinham sido feitas com textos de dramaturgos estrangeiros, principalmente franceses³⁴. Não obstante, como já falamos, após a instituição do governo militar, muitos dos autores estrangeiros mais importantes não autorizaram a realização de suas peças em território chileno, como forma de repúdio à ditadura. Porém, esse fenômeno não se apresentou como um problema para a CTI, pois para eles não havia diferença entre montar um espetáculo com texto de autoria nacional ou

³³ Importa considerar que a primeira formação do diretor é de psicólogo, e muitas das visões das peças e da realidade podem ser relacionadas com sua formação acadêmica.

³⁴ A predominância de autores franceses nas peças estava relacionado ao fato deles terem como espaço de representação o teatro do Instituto Chileno-Francês e, pelo convênio, era necessário a inclusão de autores franceses, visando a divulgação de artistas desta nacionalidade.

estrangeira. Entendiam que ambos poderiam ser úteis para falar sobre os temas que interessavam ao contexto da vida chilena.

Figura 8 e 9-
Trítico e convite do espetáculo: *Te llamabas Rosicler*.
Fonte: Arquivo Pessoal Gustavo Meza.

Isso foi evoluindo de acordo com as diversas circunstâncias e interações do grupo nos diversos períodos, em um dado momento utilizaram peças francesas no contexto do Instituto Chileno-Francês, mais posteriormente quando foi possível começaram a pensar em trabalhar com autores chilenos.

Trabalhar com autores nacionais não era uma situação que agradava a todos. Muitos pensavam que ainda não era o momento. No entanto, para Gustavo Meza, eram “as crises que os faziam evoluir”. (Entrevista realizada pela pesquisadora ao diretor da CTI, no mês de abril do ano 2008)

Figuras 10, 11, 12 –

Em ordem sucessiva, Crítica da imprensa Espetáculo: *Topaze*, revista *Ercilla*.

Fonte: Arquivo Biblioteca Nacional de Chile.

Tríptico dos espetáculos: *El Visitante y La Viuda*, e Convite do espetáculo: *Tres Mil Palomas y un Loro*.

Fonte: Arquivo pessoal de Gustavo Meza.

Tendo que lidar com as limitações do Instituto Chileno-Francês, que exigia a encenação de textos franceses, mas, por outro lado, compreendendo a necessidade de fazer um teatro de autores chilenos, a CTI decide realizar, em um primeiro momento, a encenação do texto francês *Topaze* do autor Marcel Pagnol (1976), no Instituto Francês. Mas, posteriormente, de modo paralelo, o grupo monta a peça francesa *El visitante y la viuda*, do autor Víctor Haim (1977), no teatro do Instituto Chileno-Francês, e a peça chilena *Tres mil palomas y um loro*, de Andrés Pizarro (1977), no Teatro Petrópolis.

O espetáculo *El visitante y la viuda* foi montado com os atores mais velhos da companhia, embora contasse com a participação de alguns jovens. Isso foi percebido pelos novos atores como uma excelente oportunidade de aprendizado, especialmente porque um dos espetáculos era “de época”, o que requeria uma atuação que, até esse momento, não tinha sido amplamente explorada. O espetáculo realizado a partir do texto nacional, no entanto, foi montado com atores mais novos, os que não participaram da encenação no teatro do Instituto Chileno-Francês. Contudo, o texto escolhido não parecia adequado à época, principalmente pelo fato de ter tido um trato superficial com relação aos personagens, que não foram concebidos a partir da realidade chilena. Devido a esse fato, a crítica quase ignorou esse espetáculo. Ambos os elementos confluíram e resultaram em um saldo negativo para a CTI em relação ao plano econômico, mas, apesar disso, segundo eles, “foi um grande aprendizado artístico” (Entrevista realizada pela pesquisadora ao ator Gonzalo Robles, junho 2012).

As experiências obtidas a partir dessas encenações levou o grupo a adotar drásticas modificações na forma de conceber o trabalho, passando a delimitar as funções dos integrantes e privilegiar as atividades criativas, acima das atividades operacionais e promocionais da companhia. No final das contas, as duas encenações francesas e o espetáculo nacional obtiveram pouco público. *Topaze* contou com 1.700 espectadores ao todo, *El visitante y la viuda* teve um público de 9.700 pessoas, e a encenação nacional *Tres*

mil palomas y um loro conseguiu apenas 1.500 espectadores. Fica claro que, com essa baixa popularidade, foi muito difícil manter a integridade da CTI. De fato, dois atores saíram por causa da crise, a CTI deixou os teatro que ocupava e o espaço artístico do Instituto Chileno–Francês foi convertido em um Banco³⁵.

Figura 13 –
Tríptico do espetáculo: *El Último Tren*.
Fonte: Arquivo Pessoal Gustavo Meza.

Foi somente no ano de 1978, com a encenação *El último Tren*, que o *Teatro Imagen* consolidou seus métodos de trabalho, estabelecendo o que hoje conhecemos como sendo a característica principal do grupo. Além de considerar que a estreia do espetáculo se deu no próprio teatro do grupo. Nesse momento, as metodologias e preceitos utilizados para compor o trabalho e os ensaios retomam o formato utilizado pelo Teatro da *Universidad de Concepción* e do Teatro da *Universidad de Chile*.

O espetáculo *El Último tren* é exibido para um público estimado em 25.000 pessoas na primeira temporada, e, assim, a CTI volta a ter um público amplo e popular³⁶. A

³⁵ Naquela época, muitos dos trabalhos que os artistas da CTI faziam paralelamente para gerar dinheiro, nos períodos de escasso público, foram cortados, principalmente pela censura dos canais de televisão que tinham listas negras de pessoas vedadas.

³⁶ Em uma entrevista realizada com Gustavo Meza pelo CENECA, no ano 1980, o diretor faz uma distinção entre diferentes públicos, apontando que o conceito de “público popular” é muito ambíguo. Para ele, esse

temática da encenação, conectada ao mundo ferroviário, fez a companhia se vincular e se identificar não apenas com as questões sociais do Chile, mas também com as organizações trabalhistas como um todo. Esses trabalhadores, por sua vez, em reconhecimento as temáticas e qualidades apresentadas no espetáculo, aproximaram-se espontaneamente do teatro. Daí o público começa a se diversificar junto com a sequência de apresentações do espetáculo.

O sucesso de público foi acompanhado de grande apoio da imprensa, que já começava a reconhecer a qualidade e as características específicas do teatro elaborado pela CTI. A partir de aquele período, o grupo estabelece um estilo de trabalho próprio e passa a incorporar um novo público ao teatro chileno.

Depois de *El Último Tren*, no ano 1979, o diretor da CTI foi chamado a dirigir uma encenação no Teatro da *Universidad Católica*, escrita por Marco Antonio de la Parra, intitulada *Lo crudo, lo cocido y lo podrido*, que foi elaborada sob a influência da obra do antropólogo Claude Lévi-Strauss. Essa encenação é adaptada e caracterizada em um mundo isolado da realidade chilena, ancorado nas características históricas da década de 1920. No momento da estreia, o espetáculo foi censurado pelas autoridades universitárias por motivos ideológicos³⁷, mas alegando questões éticas, vinculadas à “linguagem obscena” da encenação.

público deve ser compreendido como aquele que recebe com maior força o peso da opressão do momento, composto naquele período por cidadãos comuns, trabalhadores ferroviários e estudantes.

³⁷ Vale lembrar que as universidades no Chile estavam sob intervenção militar, sendo governadas por reitores designados.

Figuras 14 –

Prensa fala da censura espetáculo: *Lo Crudo, lo Cocido, lo Podrido*.

Fonte: Arquivo digital periódico *La Tercera*, 29-06-1978.

Essa censura provocou um grande escândalo público, e o espetáculo gerou muita curiosidade na população, por ter sido o primeiro espetáculo na história do teatro da Universidade Católica a ser censurado. Todos perceberam que a encenação tinha sido censurada por questões políticas, gerando muita propaganda do espetáculo; o que levou a uma grande convocatória de público. Os atores do teatro da Universidade Católica, por pressões externas ou por pressões de seus contratos, não continuaram realizando o espetáculo, e, assim, a CTI decidiu pedir a De la Parra os direitos para apresentar seu texto em outro teatro. O grupo assumia toda a responsabilidade pela nova estreia.

Embora a montagem não tivesse a orientação realista e emocional das encenações anteriores, ela se apresentou como uma possibilidade válida para abordar as questões urgentes do país. Logo em seguida o espetáculo foi censurado pelos órgãos repressores, que alegaram que a encenação não poderia ser considerada como uma "atividade cultural", o que fez que o grupo passasse a pagar um imposto de 22% pelos ingressos. Esse imposto, para uma companhia independente, tornava inviável a continuação das apresentações, pois deviam pagar, além do aluguel do teatro, os técnicos, atores, e demais custos de produção. Os órgãos de repressão sabiam disso, e justamente por essa certeza que os censores voltaram a aplicar o dito imposto como recurso para inviabilizar a continuidade de alguns

espetáculos teatrais³⁸. Além disso, o grupo viveu um clima de muita hostilidade em vários aspectos, os membros da CTI, assim como outras pessoas que apoiaram o projeto, eram constantemente hostilizados e, por vezes, até mesmo ameaçados de morte.

Figuras 15 e 16 –

Convites espetáculo: *Lo Crudo, lo Cocido, lo Podrido* e *Viva Somoza*.

Fonte: Arquivo Pessoal de Gustavo Meza.

No espetáculo *Viva Somoza* (1980), a produção optou por uma linguagem que envolvia sátira, absurdo e realismo. Construiu-se uma crítica à realidade social caracterizada pelas aparentes modernizações que foram prometidas pelo regime militar. As peças *Lo crudo lo cocido y lo podrido* e *Viva Somoza* tiveram um público, nas primeiras temporadas, superior a 25.000 pessoas e, na segunda, superior a 20.000 pessoas.

Depois de *Viva Somoza*, não se encontra mais os registros da quantidade de público que assistiram às peças; no entanto, por outro lado, encontra-se mais material publicado por jornais e revistas sobre os processos criativos da CTI. Isso permite ampliar a compreensão a respeito da complexidade dos processos que levaram à configuração destas peças.

³⁸ O imposto de 22% passou a ser cobrado novamente depois da derrogação da Lei protecionista que livrava de pagamento de impostos artistas e obras nacionais pelo decreto Lei N° 827 de 197435.

Figura 17 –
Fotografia promocional do espetáculo: *Cero a la Izquierda*, diário *La Segunda*, 1980.
Fonte: Arquivo *Biblioteca Nacional de Chile*.

A peça *Cero a la Izquierda* (1980), dramaturgia de Poli Delano, teve boa aceitação pelo público, especialmente pelos militantes da esquerda, que viam refletidos nos personagens a completa alienação do país, explicitada na peça por um grupo de jovens vazios e sem escrúpulos. No entanto, a peça foi questionada pela imprensa de direita, notadamente em relação à qualidade interpretativa dos “jovens atores”, assim como pela falta de organização do texto, que apresentado em diversos quadros separados por músicas inter-relacionadas.

A peça *La Niñamadre*, lançada no mesmo ano, foi a re-montagem de um texto criado pelo dramaturgo chileno Egon Wolf, em 1961, e que havia sido apresentado pelo Teatro de Concepción. A peça narra a história de “*La Polla*”, uma mulher que, em sua luta pelo amor de um homem, se mostra cheia de contradições, marcadas pela existência de um filho não-desejado pelo pai. Esta peça teve grande sucesso.

Figura 18 –
Tríptico do espetáculo: *La Niñamadre*.
Fonte: Arquivo Pessoal Gustavo Meza.

¿Quién dijo que don Indalicio había muerto?, encenação e dramaturgia de Gustavo Meza (1981), foi uma peça que obteve muito sucesso de público, embora não tenha ficado isenta de polêmicas. Um jornal publicou, de forma equivocada, que a montagem contava a história dos imigrantes iugoslavos no Chile, que haviam exterminado os índios na região austral de *Magallanes*. Essa situação teve que ser rapidamente desmentida pelo diretor Gustavo Meza, porque, na verdade, a história acontecia na fronteira da região da *Araucania* e, apesar de fazer referência aos iugoslavos, não era o tema principal da obra. Após superar essa polêmica, a peça estreou e foi bem recebida pelos espectadores e pelos críticos. O espetáculo foi apresentado pela imprensa de maior circulação (jornais *La Nación* e *La Tercera*) como uma obra em que se destacava a dinamicidade e o caráter “cômico” da estrutura narrativa. No entanto, o jornal *La Segunda* apresentou uma crítica que sugeria uma recepção fria do público, o crítico afirmava que “*solo aplausos educados obtuvo estreno de Imagen*”.

Tennyson Ferrada y Gonzalo Robles, en una escena de la obra "El beso de la mujer araña", estrenada por el Teatro Imagen en enero y que se ha estado presentando con éxito de crítica y de público en la sala Camilo Henríquez.

Figura 19 –

Fotografia promocional do espetáculo: *El Beso de la Mujer Araña*, diário *El Sur*, 1983.

Fonte: Arquivo Biblioteca Nacional de Chile.

A peça *El Beso de la Mujer Araña*, de autoria de Manuel Puig e dirigida por Gustavo Meza (1982), teve uma excelente recepção do público e da crítica. Os diversos meios, tanto de esquerda como de direita, reconheceram o tratamento que foi dado ao tema. Para eles, a peça não estava centrada na típica leitura do tema da homossexualidade. Gonzalo Robles, que foi entrevistado pelo jornal *Las Últimas Noticias*, no dia 18 de janeiro de 1983, propunha a humanização das questões revolucionárias, que estavam marcadas por dogmas, e ressaltava que, de fato, o que se sente é o mais importante. O ser humano e sua dignidade deveriam ser consideradas as questões mais importantes; o ator afirmava não se importar com as ideologias, nem com o sexo. Robles ressaltava, ainda, que toda a mudança social passa necessariamente pelo ser humano.

Essa obra ganha bastante popularidade graças, principalmente, a qualidade do texto e a notável atuação de Tennyson Ferrada e Gonzalo Robles. Além disso, favoreceu muito a ampla repercussão obtida o fato de que a peça tinha sido apresentada com muito sucesso em outros países, como Itália, Espanha e Brasil. Outro aspecto significativo foi o fato da peça ter sido realizada em Hollywood, o que lhe rendeu mais visibilidade e maior aceitação nos meios da imprensa.

Em relação a peça *Los inconvenientes de instalar fábricas de comida en barrios residenciales* de Pablo de Carolis (1983), podemos dizer que foi muito bem recebida pelo público e pela imprensa, principalmente pelo grande sucesso profissional que Jael Unger tinha conquistado na televisão, depois de protagonizar a telenovela *La Madrasta*, de Arturo Moya Grau. Por contra, no âmbito da crítica especializada a avaliação foi negativa, rejeitando, desde o tamanho do título, até a falta de elementos que concretizassem a trama. No entanto, as atuações de Eduardo Barril e Jael Unger foram muito elogiadas.

Figura 20 –
Fotografia promocional do espetáculo: *Los inconvenientes de instalar fábricas de comida en barrios residenciales*, 1984. Fonte: Arquivo Biblioteca Nacional de Chile.

No período entre os anos 1984 a 1986, a CTI centrou-se no trabalho de formação da escola, sem maior movimentação na área criativa do grupo; esse momento de pausa nas criações da CTI marca o fim do primeiro período criativo da companhia estudada.

A peça *Cartas de Jenny*, texto e direção de Gustavo Meza (1988), aparece em um diferente momento político e social no Chile, marcando um novo momento da CTI. O governo ditatorial de Augusto Pinochet, enfrentado um crescente descontentamento popular, convoca um plebiscito para decidir a continuação do Governo Militar. Nessa votação, vence a opção pela não continuidade, fazendo com que todo o país enfrentasse um

novo cenário político, que demoraria muito mais de uma década para ser claramente lido e compreendido em seus variados aspectos.

Naquele novo momento histórico, acreditava-se que o retorno à democracia traria mudanças estruturais ao sistema político e econômico instaurado pela Ditadura Militar. Isso significou, para as companhias teatrais marcadas por um viés político, o fim do paradigma que sustentava sua luta. Grande parte das companhias independentes que tinham se formado nos anos 1970 e 80 viveram um período em que, segundo eles, precisaram “redefinir al inimigo” (Entrevista realizada pela pesquisadora ao diretor teatral chileno Gustavo Meza, setembro 2011). A primeira fase de relação com o governo pode ser caracterizada como uma lua de mel, em que, de modo geral, todos acreditaram que, tendo saído o General Pinochet do governo, tinha acabado toda causa de luta política, inaugurando um novo momento, de descansar e criar peças voltadas para questões de âmbito pessoal, vinculadas a um campo íntimo, particular, diferente das peças anteriores, com forte teor político.

Assim, a CTI inaugura uma segunda fase, na qual apresenta peças com referência direta à história de vida do diretor Gustavo Meza; sua infância, a família, o povoado rural onde moravam. Nasce assim as peças *Cartas de Jenny* (1987) e *Osorno 1897, Murmuraciones acerca de la muerte de un juez* (1989), ambas de autoria de Gustavo Meza.

Figura 21 –
Tríptico do espetáculo: *Las Cartas de Jenny*.
Fonte: Arquivo Pessoal Gustavo Meza.

Las Cartas de Jenny teve grande sucesso, tanto no Chile quanto no estrangeiro; a CTI foi convidada para apresentar o espetáculo em inumeráveis festivais, com grande êxito

em muitos desses eventos: Festivais Internacionais de Paraguai, Uruguai, Venezuela, Colômbia, México (Premio Gorostiza), Estados Unidos e Espanha.

Nos anos seguintes, acontecem variadas situações conflitantes no interior da companhia. Tennyson Ferrada, um dos criadores históricos da companhia se afasta para realizar projetos pessoais, o casal composto por Gustavo Meza e Jael Unger, que atuou durante toda a trajetória, até esse momento, como diretor e atriz principal da companhia, separam-se; isso leva a um recesso do grupo, em que cada um dos artistas irá capitalizar as conquistas obtidas na CTI.

Mantiveram a disponibilidade para fazer turnês pelos diversos países para os quais foram convidados. Contudo, nesse momento, nem sempre as viagens eram realizadas com os elencos originais, mas, vez ou outra, contando com a colaboração de atores convidados, quando algum deles não podia viajar. Esse período marca o fim do que, arbitrariamente, definimos como o segundo período da Companhia Teatro Imagen.

No ano 1996, Gustavo Meza e CTI são convidados para realizar uma peça no Teatro Nacional da Universidade do Chile, estreando nesse momento a peça *El zorzal ya no canta más* (1996), que obteve grande sucesso de público. Meza continua apresentando suas peças em diversos países, participando, também, como palestrante de diversos festivais e seminários internacionais³⁹.

Em uma terceira etapa, a CTI consegue solidificar sua proposta formativa e logra materializar uma estrutura de trabalho no Teatro-Escola, em que preparam trabalhos de investigação cênica como finalização dos cursos; realizando, tanto a pesquisa dos processos de criação cênica, quanto dos modos de produção, seguindo, na escola, o mesmo perfil artístico proposto pela CTI. Desse modo criam, no ano 1997, a peça *La reina Isabel cantaba rancheiras*, e, no ano 2000, *Fatamorgana de amor para banda de litro*. Ambas as

³⁹ Participam na criação do festival, *Temporales teatrales de Puerto Montt*, transformando ele num importante Festival de teatro no Chile. Meza e eleito Secretario Geral do Instituto Internacional do Teatro. Participando no: Congresso ITI Montreal, Canadá, Seminário de Criação Teatral de América Latina, Lima Peru 1987. Encontro Internacional da Habana, Oficinas do Novo Teatro Helsinki, Finlândia 1989. *Theatre of Nations* Baltimore, USA 1986. Congresso Mundial do ITI, Istambul, Turquia. Primeira cátedra de Teatro Ibero-americano Cádiz-Espanha 1990. Os Caminhos do Teatro no fim do Século, Londrina Brasil 1990. Participam no Encontro de Diretores de Cena em Cádiz-Espanha. Conferencia na Universidade de Long. Island., N. York EE.UU. Meza e convidado como pedagogo da 5to. *Escuela Internacional de Teatro de Latinoamérica y el Caribe* na cidade de Concepción do Uruguay, Argentina. E convidado como Professor da Universidade Complutense, 1991. Para maior informação, ver anexo 1 Biografia Gustavo Meza.

peças conseguem grande êxito, prêmios, convites para turnês em diversos países e, ao mesmo tempo, transformam-se numa clara demonstração da consolidação da escola, pois a peça surge de uma pesquisa cênica realizada com os estudantes, fruto de um trabalho final de alunos da Escola da CTI.

Figura 22 –
Tríptico do espetáculo: *La Reina Isabel Cantaba Rancheras*.
Fonte: Arquivo Pessoal Gustavo Meza.

As duas encenações acima referidas mostram a realidade dos mineiros do norte do Chile, evidenciando a precariedade das condições laborais e o isolamento em que vivem essas pessoas; e tudo em meio a propostas estéticas apoiadas em refinadas resoluções cenográficas e centradas na construção de imagens emotivas das “almas” dos personagens, apresentadas sempre no estilo marcante da CTI.

Posteriormente, Meza, já no ano 2002, cria o espetáculo *El Submarino Amarillo*, uma aula de teatro aberta, para entender, de modo didático, os mecanismos que a CTI utiliza para trabalhar a composição no espaço cênico. Esta encenação foi concebida pela CTI a partir da relação de uma mãe com uma filha, valendo-se de apenas uma cadeira como elemento cênico, caracterizando uma fase mais intimista da companhia.

Figura 23 –
Fotografia do espetáculo: El submarino Amarillo.
Fonte: Arquivo Pessoal Gustavo Meza.

Pelo espetáculo *El Submarino Amarillo*, Meza é indicado novamente, no ano de 2003, ao Premio Altazor, nas categorias melhor diretor e melhor dramaturgo, outorgado pelos artistas do país. O espetáculo teve várias temporadas, realizando turnês pelo Chile e por outros países latino-americanos.

O ano de 2003 é polêmico para a CTI, Meza, junto com o ator Robinson Lopez, da *Universidad do Chile*, cria o espetáculo *El 20 de abril de 1933 con motivo del cumpleaños de Hitler el Gruppenführer de la SA Adolph Reuck expone a los niños de las Deutsches Schulen Chilenen las maravillas del nacional-socialismo*. Este espetáculo, baseado numa pesquisa realizada pela artista audiovisual e escritora Lina Calderón, segundo a crítica teatral Veronica Marinao, suscita uma polêmica entre artistas teatrais chilenos, pois na encenação se questiona a influência do discurso Nazi no Chile e na formação acadêmica. Partindo do tema geral do nazismo a encenação leva a questão até a particularidade específica da escola de teatro da *Universidad do Chile* no período de ditadura militar. Tomando como exemplo cênico documental a participação de um estudante que tinha sido discriminado e exonerado da escola supostamente por motivos raciais. (Fonte: periódico *El Mercurio*, 20 de dezembro de 2003).

A imprensa questiona a qualidade artística da encenação, argumentando que parecia um texto declamativo, apesar de “mal declamado”, com um caráter expositivo e

formalmente confuso, e não uma encenação “dramática”. Para o crítico do periódico *El Mercurio*, Juan Antônio Muñoz, não passava de um “panfleto arbitrário” (Fonte: periódico *El Mercurio* 23 de dezembro 2003). Foram entrevistados, no período, as seguintes fontes referidas na encenação, por causa das situações expostas dos envolvidos: Ramón Toro, Alfredo Castro, Ramón Farías, Elsa Poblete e Luis Vera. Todos os consultados reconheceram a veracidade do relato, oferecendo detalhes e matizes. Os professores nomeados como responsáveis pelo ocorrido, Fernando Debesa, que havia sido condecorado com o prêmio Nacional de Artes, negou a acusação, e Fernando Cuadra, professor da universidade na época, decidiu não fazer declarações até conhecer em detalhes a situação exposta na encenação. O espetáculo teve uma curta temporada. (Fonte: resenha Veronica Marinao, periódico *El Mercurio*, 20 de dezembro de 2003).

No ano de 2004, Meza comemora os 30 anos da CTI e reestrea alguns dos espetáculos emblemáticos da companhia. Desse modo o público chileno pode ter acesso a releituras das encenações mais importantes da CTI em outros períodos históricos. As encenações da CTI são replicadas em diversos pontos do país. Companhias regionais fazem releituras de *El Último Tren*, *La reina Isabel Cantaba Rancheras*, *Cartas de Jenny*, *Cero a la Izquierda* e *El Submarino Amarillo*, para nomear somente as mais populares.

Meza, diretor da CTI, foi condecorado, no ano de 2007, com o Premio Nacional das Artes da Representação. Premiação máxima concedida a um artista no Chile. Condecoração esta que foi justificada pelo júri por causa das inúmeras contribuições de Meza ao teatro chileno, tanto no descobrimento de novos dramaturgos e na formação de artistas teatrais em todo o território nacional, quanto pelas contribuições artísticas ao cenário teatral do país.

O espetáculo *La segunda muerte de Anton Pavlovich*, concebido no ano de 2008, foi a primeira estreia depois de obtido o Premio Nacional. Neste espetáculo Meza toma uma temática que será o eixo central de três de suas mais recentes encenações até a data de hoje: a morte. Meza pois em questão as causas e desdobramentos vinculados à morte de um de seus autores favoritos: Anton Chejov. Este espetáculo teve uma boa recepção do público, mas uma curta temporada, sendo posteriormente convidado para diversos festivais em outros países latino-americanos, como Paraguai, Uruguai e Cuba.

Figura 24 –
Fotografia do espetáculo: La segunda muerte de Anton Pavlovich.
Fonte: Arquivo Pessoal Gustavo Meza.

Coincidentemente, com a fragilização de seu estado de saúde, Meza cria o espetáculo *Tres mujeres em Fernando*, no ano de 2009. O diretor da CTI comenta aspectos da proposta: “El nombre de la obra es un juego de palabras. Reúne el hecho de estar enfermado y el nombre Fernando, que es como se llama el hombre, que nunca se ve en escena””. (Fonte: periódico *EL Mercurio*, 10 de março de 2009, notícias espetáculos)

Segundo Meza:

"Mientras se está desarrollando la historia podemos apreciar a tres mujeres distintas, que cada cierto tiempo manifiestan la insatisfacción que sienten ante sus papeles, así como también ante el teatro occidental, el más visceral y el posmodernismo", agregando que "cuenta una historia y al mismo tiempo reflexionan acerca de cómo debiera haberse hecho este montaje". (Fonte: Entrevista, periódico *La Tercera*, 15 de junho 2010, jornalista Felipe Gordon)

Tres mujeres en Fernando foi um exercício cênico que não teve a envergadura das grandes encenações da CTI, tendo sido apresentada no *II Festival de Teatro Container de Valparaiso* e, posteriormente, teve uma curta temporada no *Teatro Observatorio San Patricio*.

O Centro Cultural Gabriela Mistral convidou, no ano de 2012, Gustavo Meza para criar *Hamlet*, junto com uma importante equipe de realizadores. Raúl Zurita (Prêmio

Nacional de Literatura) fez a tradução do texto original em inglês, Ramón Lopez a cenografia e iluminação, Gustavo Meza realizou a direção cênica e dramaturgia, convidando vários dos atores das peças emblemáticas da CTI, além de estudantes da sua Escola de Teatro. Este espetáculo obteve grande êxito em sua relação com a crítica e com os espectadores, apresentando um *Hamlet* muito próximo da versão para cinema de Grigori Kozintsev, realizada no ano de 1964. O espetáculo cumpriu diversas temporadas e foi novamente apresentado na comemoração dos 40 anos da CTI, no ano de 2014, junto aos espetáculos *Cartas de Jenny*, *Lo Crudo, lo Cocido y lo Podrido*, *El Último Tren* e *La reina Isabel Cantaba Rancheras*.

Figura 25 –
Fotografia do espetáculo: *Hamlet*.
Fonte: Arquivo imprensa Centro Cultural Gabriela Mistral. GAM.

Durante os últimos dez anos, a CTI continua criando encenações que mantiveram um perfil voltado para as reflexões intimistas do diretor. Paralelamente, foram realizadas novas encenações de peças históricas da companhia, em comemorações aos aniversários de 30 e 40 anos da CTI, e de 25 anos da escola de teatro. Sempre as peças são requeridas como parte do inventário do teatro nacional do Chile. Nas partes seguintes da tese explicitaremos as impicâncias e contrariedades voltadas contra as encenações da CTI em âmbito nacional.

CAPÍTULO 3

TRAMA POÉTICO-ARTÍSTICA

Cuando le pedimos a la tradición cuentas claras de su sentido, no hacemos sino exigirle que nos presente recursos capaces de poner en riesgo nuestra creatividad.
Edgar Ceballos, 1999.

Com o intuito de conseguir estudar a trajetória da CTI com maior nível de profundidade, decidimos tomar três encenações emblemáticas da companhia, pertencentes a cada um dos períodos definidos na pesquisa. Nosso objetivo é o de tentar entender as complexidades dos diversos cenários histórico-sociais e como a CTI conseguiu adaptar-se a eles no campo da criação teatral, especificando para isso as modificações éticas, estéticas e poéticas das suas encenações. Para categorizar as transformações, utilizamos os termos descritos anteriormente, segundo a interpretação que Salles e Hildebrand definiram para o âmbito dos processos criativos em artes, em curso ministrado na Universidade de Campinas, nos meses de agosto a dezembro do ano 2006, a partir da leitura do conceito triádico de Peirce; especificamente as categorias de: ética, estética e poética.

Segundo os autores, ética consiste no ponto de vista do criador, os modos que tem de ver e dar valor a um elemento da realidade. Estética constitui-se nos modos de produção material da trama técnica, que compõe as características próprias de uma proposta estilista, estejam ou não teoricamente descritos, mais sim materialmente reconhecíveis. Poética pode ser entendida como a trama composta pela construção material estética do autor, unida a um ponto de vista ou a uma ética do criador, expressada em uma criação artística. Tem-se discutido bastante, segundo os diversos períodos reflexivos que teve Peirce, qual das categorias correspondem às noções de primeridade, segundidade ou terceridade, e ainda os especialistas não chegaram a um ponto em comum. Para nosso estudo, esta definição não constitui uma referência relevante, pois nosso objetivo não é categorizar as construções da CTI segundo seu estagio comutativo semiótico. Nosso objetivo para este estudo é poder

simplesmente tentar elucidar as modificações materiais cênicas, vinculadas a uma proposta ideológica, dos criadores estudados, nos diversos e cambiantes cenários sócio-políticos, em um período convulsionado e de grandes mudanças, como tem sido os últimos 40 anos no Chile. E, para isso, importa poder nomear as fases criativas do grupo, a partir das categorias enunciadas acima, que nos permitem abranger o fenômeno.

Nesse ponto, propomos pensar que os logros de adesão de uma companhia teatral podem ser refletidos em relação à capacidade que tal grupo tem de construir uma poética própria e bem caracterizada, que envolve a “cor local” e o *zeitgeist*⁴⁰ do lugar onde a companhia procura se inserir discursivamente. Este modo de olhar não pretende ser uma receita de como estudar as companhias teatrais, mas, neste estudo de caso em específico, busca atender as características próprias da CTI. Segundo Meza: “Ser uma companhia teatral que pretendeu dentre seus objetivos tratar a realidade nacional, desde uma perspectiva política, procurando fazer a leitura dos *momentos* ou *mudanças* sociais e políticas vividas na transição de um modelo que procurava representar os ideários socialistas até um modelo, instaurado por choque, de livre mercado”⁴¹.

Esta unidade então pretende elucidar os modos que as três encenações escolhidas empregaram para poder dar conta do momento no qual foram criadas. No capítulo final faremos referência às implicações que tiveram as reestreias dos espetáculos aqui selecionados, em função das comemorações sucessivas dos vinte cinco, trinta e trinta e cinco anos, tanto da escola de teatro, quanto da CTI.

⁴⁰ Termo alemão que significa espírito da época, espírito do tempo ou sinal dos tempos.

⁴¹ Entrevista realizada pela autora com Gustavo Meza, Santiago dezembro de 2012.

3.1 Encenações da CTI.

Torna-se relevante elencar as obras que foram sendo consolidadas no trabalho da Companhia, para, em seguida, realizarmos a análise dos processos criativos das peças mais representativas. Esse empenho é fundamental, tanto no intuito de compor o relato histórico das criações do grupo, como para organizar o material pesquisado através da sistematização de resenhas que possam ser consultadas por outros pesquisadores⁴².

Os espetáculos apresentados pela CTI são:

- 1974. *El Día que Soltaron a Jos*, dramaturgo Hugo Claus.
- 1975. *Mi Adorada Idiota*, dramaturgo Francois Boyer.
- 1976. *Te llamabas Rosicler*, de Luis Rivano.
- 1976. *Topaze*, de Marcel Pagnol.
- 1977. *El Visitante y la Viuda*, de Víctor Haim.
- 1977. *Tres Mil Palomas y un Loro*, de Andrés Pizarro.
- 1978. *El último Tren*, de Gustavo Meza.
- 1978. *Lo Crudo, Lo Cocido, Lo Podrido*, de Marco Antonio de la Parra.
- 1980. *Viva Zomoza*, de Meza – Radrigan.
- 1980. *Cero a la Izquierda*, de Gustavo Meza.
- 1981. *La Niña Madre*, de Egon Wolf.
- 1982. *¿Quién Dijo que don Indalicio Había Muerto?*, de Gustavo Meza.
- 1983. *El Beso de la Mujer Araña*, de Manuel Puig.
- 1984. *Los Inconvenientes de Instalar Fábricas de Comida en Barrios Residenciales*, de Pablo de Carolis.
- 1985. *Macias*, de Sergio Marras.

⁴² Ver detalhes das encenações no Anexo 2.

1987. *La Meka*, de Enrique Lihn.
1987. *Las cuñadas*, de Macias.
1988. *Cartas de Jenny*, de Gustavo Meza.
1989. *Osorno 1897, Murmuraciones acerca de la muerte de un Juez*, de Gustavo Meza.
1996. *El Zorzal ya no Canta Más*, de Gustavo Meza.
1997. *La Reina Isabel Cantaba Rancheras* de Gustavo Meza, adaptação para teatro da novela do mesmo nome do autor Hernan Rivera Letelier.
1998. *Saltando al Vacío*, de Gustavo Meza.
2000. *Fatamorgana de Amor para Banda de Litro*, de Gustavo Meza, adaptação da novela *Fatamorgana de Amor*, do autor Hernan Rivera Letelier.
2002. *El Submarino Amarillo*, de Gustavo Meza.
2003. *El 20 de Abril de 1933 con Motivo del Cumpleaños de Hitler el Gruppenführer de la SA Adolph Reuck Expone a los Niños de las Deutsches Schulen Chilenen las Maravillas del Nacional-Socialismo*, de Gustavo Meza.
2008. *La segunda Muerte de Anton Pavlovich*, de Gustavo Meza.
2009. *Tres Mujeres en Fernando*, de Gustavo Meza.
2012. *Hamlet*, de Shakespeare, tradução Raúl Zurita, adaptação e dramaturgia Gustavo Meza.

3.2. Processos criativos, dramaturgia, atores e técnicas de trabalho artístico.

3.2.1. Primeiro período: Fase de realismo político e social.

El melodrama, con sus risas y sus llantos, es un género capaz de rescatar en forma popular y efectiva ciertos conflictos de la sociedad y sus individuos, y *El Último tren* es una buena demostración de ello.
Juan Andrés Piña.

El Último Tren é o espetáculo que torna possível identificar uma primeira etapa, que pode ser caracterizada como “realismo político e social”. Esta grande realização da CTI, com sólida estrutura dramática, foi ambientada em uma estação de transportes ferroviários e considerada a melhor encenação do ano 1978, prêmio outorgado pela crítica especializada do Chile.

Figura 26 -
Fotografia promocional do espetáculo: *El Último Tren*. Revista *Hoy*, 1978.
Fonte: *Biblioteca nacional de Chile*.

Nesta criação coletiva procurou-se expor a realidade socioeconômica da época, apresentando uma situação regional do Chile. Levando em consideração que dentro do país o trem tem um papel simbólico, de “representar a unificação territorial”, o trem, no espetáculo, configura-se como “seu eixo conector”. Tomando a situação social da época de

“aniquilamento dos ramais do trem”, este espetáculo procura mostrar a precarização laboral do país e os custos morais que acarreta nos personagens da sociedade vulneráveis economicamente.

Para Meza:

Los ramales se suprimen con el régimen militar por una razón política: la oligarquía controlaba el transporte por barco y, claramente, el ferrocarril les arruinaba el negocio. Con ello se vio afectado no sólo el movimiento de personas, sino que, sobre todo, la circulación de la cultura. En ese sentido, esta obra opera como metáfora de lo que sucedía en Chile (Entrevista al autor Gustavo Meza, periódico “La Tercera”, 24 de maio 2014)

El último Tren dá início à utilização do primeiro espaço próprio e reconhecido da CTI, a “Sala Bulnes”. Local que foi achado, como diz Meza, “vagando pela cidade”, e que estava há muito tempo abandonado, sendo de propriedade de uma Caixa de Compensação⁴³. O processo criativo desta encenação iniciou-se na procura de um autor nacional que a desenvolvesse. No entanto, como Gustavo Meza não encontrou ninguém que o satisfizesse, surgiu a ideia dele próprio escrever a peça. Desse modo, a partir do elenco, inicia-se o trabalho de procura por uma história.

Ficha do Espetáculo	
Texto:	Gustavo Meza
Diretor:	Gustavo Meza
Ano de estreia:	1978
Sala de Teatro:	Sala Bulnes
Elenco: Mercedes: Ismael: Violeta: Marcial:	Jael Unger Tennyson Ferrada, Rubén Sotoconil Coca Guazzini Gonzalo Robles, Nelson Brodt
Cenografia:	Alberto Pérez

⁴³Correspondem a corporações de direito privado sem fins de lucro, criadas com a finalidade de garantir os direitos de segurança social no Chile, a partir da década de 1950.

Iluminação:	Carlos Figueroa
Vestuário:	<i>Taller artesanal La Pulga</i>
Produção:	Tatiana Gaviola
Prêmios:	Prêmio da crítica e Prêmio APES 1978.

Argumento: Neste espetáculo atua Tennyson Ferrada, como o personagem principal de Ismael Maragaños, chefe da estação Ferroviária; Coca Guazzini, como a filha adolescente vítima de estupro; Jael Unger representava a irmã do protagonista, que era a tia que regressava de um exílio na Venezuela, onde se havia separado de um marido muito rico; e, por último, a personagem antagônica, chamada, segundo Meza, “o sanduíche de cocô”, interpretado por Gonzalo Robles, um infiltrado da DINA⁴⁴, que controlava as estações sem ter uma carreira como funcionário de ferrovias. Como em todo processo criativo, tudo que sobra da encenação vai sendo retirado. Assim, originalmente, na encenação, existia um personagem que era o “cafetão” e que, posteriormente, por outros compromissos assumidos pelo ator, é retirado do espetáculo.

Resenha: Esta encenação inspirou-se, segundo Meza (2007), em dois artigos de jornal: um sobre o cancelamento de 20 ramais do transporte ferroviário no Chile; e outro sobre o aumento da prostituição infantil.

⁴⁴ DINA: *Dirección de Inteligencia Nacional* foi o órgão encarregado de organizar e executar as políticas de repressão durante a ditadura militar.

Figura 27 -
Recorte do Periódico *El Mercurio*, 28/04/1978.
Fonte: Arquivo *Biblioteca Nacional de Chile*.

O diretor leu essas duas notícias simultaneamente, e esse fato despertou suas memórias de infância, em que a imagem do encarregado das ferrovias associava-se a ideia de prestígio e autoridade. Nesse processo criativo, encontram-se as ideias e lembranças de Meza, e as vivências de Tennyson Ferrada, que tinha trabalhado no teatro do povoado de Renaico e conhecia o chefe da estação de trem dessa cidade. Desse modo, a influência que o chefe da estação teve em Tennyson modelou a construção do personagem principal. Isso determinou o nome do espetáculo e o do protagonista: Ismael Maragaño. Assim, essas foram as bases emotivas da encenação, ligou-se às experiências vividas no povoado com as questões que surgiam em torno das estações ferroviárias, buscando relações entre o meio de transporte e a cultura local. (Entrevista realizada pela pesquisadora a Gustavo Meza, maio de 2008)

Toda esta supresión del Tren se debía a algunos negocios de buses que militares de la dictadura estaban realizando y por el hecho de que no se autofinanciaba. Entonces la compañía intenta plantear de forma no panfletaria de que un estado se compromete a que la gente sea libre de movimiento. Ahora, si a la gente no le da la posibilidad de tener libertad de movimiento, no tiene ningún sentido. (Entrevista realizada pela pesquisadora a Gustavo Meza, maio de 2008)

El Último Tren relata a história de um pai e uma filha que moram num pequeno povoado na região sul do Chile, criado como assentamento de um ponto de parada do trem; sendo a ferrovia o eixo produtivo da cidade. Nesse lugar, o pai trabalha de responsável da estação do trem, até que chega uma pessoa para supervisionar as instalações e o funcionamento do trem, e começa a extorquir a filha, convidando-a para dormir com ele, e, em troca, manter o trabalho de seu pai. Por causa de seu recente divórcio, volta a visitar a casa uma tia-irmã do chefe da estação, que descobre e divulga tal situação, gerando uma mudança radical, que põe fim a uma frágil estrutura familiar, e desencadeia o dramático fim da história.

3.2.1.1. Técnica de trabalho criativo.

Como vimos nos capítulos anteriores, os trabalhos realizados por alguns integrantes da CTI, no contexto do Teatro de Concepción, tornou-se parte fundamental na construção de uma metodologia de trabalho própria da Companhia *Imagen*. Baseado em um tipo de atuação denominada “A lo penquista”, isto é, uma atuação natural, impregnada por um modo de fala e de comportamento que buscavam seguir as características sociais próprias dos personagens apresentados nas encenações. Este tipo de atuação vinha sempre acompanhado com um estilo realista de trabalho, que adotava temas de interesse do grupo e que abordavam questões políticas e sociais urgentes. Tendo definido claramente os objetivos dos personagens e seus conflitos, pedia-se aos atores para anotarem suas improvisações por escrito com a finalidade de fixar na memória os textos e situações criadas. Para Meza:

Nunca va a salir la improvisación igual pero ya es una forma religiosa de trabajar. Lo inventaron los curas, que hay que aprenderse los rezos de memoria, es porque después se va a entender que es la divinidad que trae sola pero primero crean el apoderarse de la palabra, y esto se toma como lo toma el director autor en este caso y lo trabaja. (Entrevista realizada pela pesquisadora a Gustavo Meza, Abril de 2007)

O diretor relata que, a partir dessas indicações, era possível trabalhar com maior liberdade sobre o texto e, posteriormente, ele acrescentava suas próprias particularidades. Essa forma de trabalho tem início na época da Universidade de Concepción e é aperfeiçoada nos anos 1970, no período do “teatro callejero”. Quando se tratava de criações realizadas pelo diretor da companhia criava-se a trama e o número de personagens em relação ao mesmo número de atores disponíveis. Essa trama se desenvolvia gerando diversas situações dramáticas, que eram ensaiadas através de improvisações, sendo escritas posteriormente pelos atores. Desse modo, os diálogos e situações das improvisações edificavam o corpo inicial da encenação. Essa metodologia consolidou-se na encenação de *El último Trén*. Posteriormente a isso, contudo, Tennyson Ferrada propõe que o diretor escreva diretamente os diálogos a partir das propostas de improvisações.

Segundo Meza, no começo é acrescentar e acrescentar, depois vem o processo abortivo, em diversas fases e, finalmente, deixa-se apenas o substancial. É na fase de improvisação que o diretor propõe diferentes situações, para, no fim, dar corpo ao espetáculo. Assim aparece a irmã que vem do estrangeiro, uma pequena herança que gera um conflito, revelando a posição política do protagonista, que se apoia no *status quo* e nas questões que envolvem a ditadura vigente. Nas palavras do autor,

“Iba quedando lo más sustancial, y ese más sustancial al enfrentarse con la realidad objetiva, volvía a relavarse a relavarse hasta que quedaba una estructura clara; y esa estructura clara la trabajábamos con gente de nuestra confianza que era del oficio y que nos podía ayudar mucho. En ese tiempo había muy poca envidia, una entrega absolutamente total, de toda la gente, entonces llamábamos y entonces inmediatamente nos decían: “esto puede ser acá, esto acá”; y recibíamos, y nuestros encuentros después con público absolutamente que no supiera de nada, y ese encuentro no era foro, porque el foro es falsificación de la realidad donde todos van a escucharse y no... a lucirse y no a hablar... dábamos la obra... terminábamos y ahí decíamos ahora vamos a conversar... pero no vamos a conversar directamente, vamos a dividir la sala en tantas partes como somos el equipo, los actores van a tomar este pedazo, el otro este pedazo, yo este pedazo, el otro este pedazo y a mí me va a dar otro pedazo, y ahí vamos a conversar. Entonces no conversábamos con más de 20 personas y ahí anotábamos, después confrontábamos los escritos que teníamos y ahí lo íbamos aprovechando, eso era y después venía el estreno y eso modificaba la obra” (Entrevista realizada pela pesquisadora a Gustavo Meza, maio de 2008).

Estas improvisações garantiam os “insights” da estrutura dramática inicial; no entanto, era o diretor que construía as falas definitivas das encenações, pois, segundo Meza, “durante o processo criativo, os diálogos das improvisações ficavam muito rígidos e iam adquirindo um estilo que fazia perder a naturalidade desejada”. (Entrevista realizada pela pesquisadora a Gustavo Meza, maio de 2008)

Após o período de confrontação do trabalho cênico com a “realidade”, ou seja, depois de apresentar o trabalho às pessoas relacionadas ao tema da encenação, os diálogos eram reescritos, em face da análise crítica feita pelos espectadores. Na reescrita buscava-se capturar os aspectos dialógicos da “realidade objetiva” com o projeto artístico criado. Essa interação compunha o texto final que, quando possível, era apresentado novamente ao mesmo público. A metodologia foi sendo depurada pelo diretor da CTI, que levava em consideração o trabalho realizado na Universidade de Concepción, e também o trabalho realizado em conjunto com Sergio Vodanovich no espetáculo *Nos Tomamos la Universidad*, no período de trabalho no teatro da Universidade Católica do Chile.

Esses processos criativos permitiam ajustar e confrontar as propostas de linguagens, estilo e dramaturgia, com as percepções dos envolvidos nas temáticas tratadas. Como eram encenações de apresentação realista, esta interação resultava de vital importância, tanto para o processo criativo como para ajustar a recepção dos autores e o que eles esperavam dos espetáculos. Um exemplo disto, como comentado acima, é a primeira encenação selecionada, *El último tren*, que, antes da estreia “formal”, foi apresentada aos trabalhadores ferroviários e às pessoas de uma localidade no sul do país semelhante ao lugar onde se dava o espetáculo. As apresentações prévias, além de expressar uma parte do próprio processo criativo, permitiam consolidar espaços de opinião e de reflexão das temáticas tratadas nas encenações, sempre em conjunto com o público.

A CTI, na época, classificava seu trabalho de anti-brechtiano, segundo Meza: “Entendendo que, para Brecht, a emoção anuvia o pensamento, e que, por isso, era preciso deixar os sentimentos de lado, “para que a gente não seja enganada pelos sentimentos””. A CTI pensava o contrário, acreditava que “a razão engana muito mais, pois era através do

sentimento que se delineava o caminho para chegar ao espetáculo”. (Entrevista realizada pela pesquisadora a Gustavo Meza, abril de 2008)

Para Elsa Poblete Atriz da CTI que nessa época trabalhava no *Teatro ICTUS*, as contribuições da CTI no seu primeiro período foram:

El teatro imagen vino a ser un referente de teatro bien hecho, quiero decir con estructuras dramáticas claras, muy precisas, bien escritas, con personajes muy bien delineados, con contenidos trascendentes del ser humano pero de su vida cotidiana, o sea un espectador que iba ahí podía reconocerse en su vida cotidiana y podía reconocerse en algo que permitía ejercer una condición humana que en ese momento estaba bastante vedada que dado el tratamiento que Gustavo le daba a los textos, a los contenidos y a los personajes, que era meterse a sus emociones, el teatro imagen trabajaba mucho con los contenidos pero desde un lado emocional y nosotros en el país funcionábamos con nuestras emociones muy contenidas, porque teníamos rabia, teníamos miedo pero no podíamos expresar eso y hasta la alegría daba culpa porque como ibas a estar tan alegre con toda la porquería que estaba pasando (...) Teatro Imagen tenía ahí una función muy importante. En esta fase quiso provocar el hecho de que el arte se juntase con la vida del actor en este caso del autor dramaturgo de que saliese. (Entrevista realizada pela pesquisadora a atriz da CTI, Elsa Poblete, maio 2008)

Por esse motivo, no primeiro período optou-se por uma proposta poética realista. No segundo período, contudo, os processos criativos adquiriram um formato surrealista.

Desde o começo, a forma de trabalho estabelecida pela CTI foi criar os espetáculos a partir de uma escolha contextualizada na realidade que era definida pelo grupo. Após esta etapa inicial é que se determinava a poética e a estética que seria realizada.

3.2.1.2. Criação coletiva.

Dando continuidade ao formato de trabalho proposto inicialmente pela CTI, a encenação, com escrita final de Gustavo Meza, foi a primeira criação conjunta com os atores da companhia. Meza deu atenção especial às peças de sua dramaturgia que foram realizadas em conjunto com os atores da companhia, mas não eram “criações coletivas”, pois as opções estéticas sempre estiveram nas mãos do diretor. Ele foi o criador da estrutura

da obra, dos diálogos e situações que, no fim das contas, configuravam a peça. Contudo, a afirmação de Meza contrasta com a maioria das críticas de teatro na época, que tratavam o trabalho artístico como uma criação coletiva do *Teatro Imagem*.

Figura 28 -

Resenha do espetáculo *El Último Tren*, Revista *Hoy*, Santiago, 28/04/1978.

Fonte: Arquivo Biblioteca Nacional de Chile.

O tema da criação coletiva é uma discussão que se dá até os dias de hoje, principalmente no teatro independente chileno. Se olharmos para os jornais da época, autores como Meza defendiam e utilizavam o conceito de criação coletiva como “bandeira de luta” nos anos 1970. Alguns autores situam o nascimento desse conceito nos anos 1960 com o espetáculo *Perigo a 50 Metros*, que foi produzido no *Teatro de Ensayo da Universidade do Chile* (DELMONTE, 1968, p. 381). O sentido desse conceito, tal como se aplica à produção teatral de hoje, acontece entre fins da década de 1960 e 1970. É também nesse momento que o conceito adquire um sentido político e transformador, colocando-se diretamente relacionado ao teatro independente chileno. Nesse momento, segundo Lagos (1993), entende-se a concepção teatral como:

Manifestaciones artísticas muy diversas y sin embargo relacionadas mediante una intención clara y precisa: la de dar cuenta de una realidad que se percibe en un momento determinado, bien definido e identificable en el ámbito político-económico-social, marco sin el cual, ninguna manifestación artística pervive, a través de un producto al que se ha llegado aplicando el método de trabajo de la experimentación.

(...) si a esta intención se le suma lo que subyace a ella, un afán de ejercicio democrático real, en el que cada uno de los integrantes del colectivo aporta su(s) competencia(s), nos acercamos un poco a este fenómeno que, en lo formal, encierra en sí mismo las dificultades que imposibilitan una definición única. (Lagos, 1994, p.7)

Esta definição de Lagos emoldura-se na busca de um entendimento mais “científico” do que poderíamos definir como uma criação coletiva. No entanto, o conceito, aplicado a uma realidade chilena da década de 1970, resultava em uma decisão política de uma forma de expressão que não se vinculasse ao teatro tradicional, tanto na forma, quanto no conteúdo. É a partir desse pensamento que autores como Luis Pradenas (2007) estabelecem sua definição:

Compartiendo la aspiración de una mayor reciprocidad en las relaciones que se establecen entre todos los participantes a un “hecho teatral”, los grupos de creación colectiva se sitúan en la ruptura con el “teatro tradicional”, aspirando a “un teatro tal vez menos teatral, pero más cerca del hombre⁴⁵”. En contra de lo que se considera un teatro sometido a los vicios de una sociedad altamente jerarquizada y fundada sobre valores hipócritas, la creación teatral colectiva promueve el ejercicio de una “democracia en acción. Restableciendo los márgenes de lo teatral, ella solicita la participación activa del “espectador” de una “obra abierta”, como la posibilidad de transformar el mundo. Queriendo hacer volar en pedazos las fronteras entre el teatro y la vida, el comediante y el actor social se encuentran en la común tarea de promover la democratización del arte teatral y precipitar el advenimiento de una “nueva cultura”, chilena y latinoamericana⁴⁶. La creación colectiva supone la participación consciente y concertada de los miembros de un grupo en el proceso creativo de un espectáculo surgido de las proposiciones de todos y de cada uno de los participantes; quienes asumen, indistintamente, las funciones de dramaturgo, director y actor. Contra el dogma de la individualidad creadora, la creación colectiva

⁴⁵ Teatro Libre de Córdoba, Argentina, em *Introducción*, El asesinato de X, La Habana, 1972. Citado em L. Pradenas. *Teatro en Chile Huellas y trayectorias. Siglo XVI - XX*. Santiago: Lom. Pág. 370.

⁴⁶ “Esos nexos entre los social y lo artístico eran extraordinariamente importantes. Se buscaba un “Arte chileno” propio, que reflejara nuestra realidad social y al mismo tiempo nuestro deseo de cambiarla”. Héctor Noguera, “Incertidumbre y cambio”. (Debates sobre teatro chileno, Santiago de Chile, mayo de 1991) *Primer acto*, n° 240, ídem, pág. 52. Citado em L. Pradenas. *Teatro en Chile Huellas y trayectorias. Siglo XVI - XX*. Santiago: Lom. Pág. 370.

solicita una “reciprocidad de conciencias” difícilmente observable. Más que el resultado, su particularidad reside, justamente, en el proceso colectivo de creación, del cual un observador se encuentra generalmente ausente. La noción de creación colectiva caracteriza tanto obras “firmadas” por dramaturgos y directores individualizados, como obras reivindicadas por todos los miembros del colectivo participantes. (...) La creación colectiva corresponde a una expresión deseada que, buscada y asumida por el conjunto de los miembros de un grupo teatral particular, caracteriza al grupo creativo expresando su identidad” (PRADENAS, 2007, p. 370)

Tal afirmação poderia definir de forma precisa o espírito e a intencionalidade das várias companhias que nasceram na década de 1970 e, em particular, a do *Teatro Imagen*. Apesar disso, alguns autores como Hurtado/Ochsenius (1982, p.10) caracterizem a criação coletiva como “uma ferramenta crítica centrada em torno da imagem, da expressão corporal do ator, dos sons, música e iluminação, isto é, a partir de um produto teatral fragmentado em *sketches* e não baseado num texto dramático convencional”. Para estes autores, que foram citados por Lagos (1994, p7), evidentemente essa afirmação não se adequa as características de uma peça teatral como *El Último Tren*, que, definida por eles próprios como uma criação coletiva, contava com uma clara estrutura dramática. Portanto, compartilhando com os critérios de Pradenas (2007) seria possível classificar o trabalho da CTI e seu contexto histórico específico como um trabalho de criação coletiva. No entanto, o conceito, trazido para os dias de hoje, passou a ser visto como um trabalho cooperativo, em que desaparece o conceito de autor, dramaturgo e diretor como indivíduos, dando lugar a uma criação realizada por um grupo de pessoas. É desta última concepção que Meza se distancia.

3.2.1.3. *Insights* a partir de situações sociais.

Como descrevemos nos capítulos anteriores, muitas encenações da CTI são criadas como ideias originadas nos fatos sociais ou em situações observadas ou vividas por um ou vários membros da companhia. Assim é a situação do espetáculo *El Último Tren*, cuja gênese, como advertido anteriormente, é a leitura de duas notícias de jornal que um dos integrantes da companhia menciona para o grupo. Esse contexto inicial vai tornando-se a

ideia central que motiva o grupo à criação do espetáculo. Mas tais *insights* não se limitam ao campo da criação artística, eles abrangem também o âmbito das condições de produção da companhia, relacionadas às situações adversas por que passa a CTI em sua trajetória.

3.2.1.4. Processos criativos *in situ*.

Para a criação de personagens, o *Teatro Imagen* sempre trabalhou utilizando-se radicalmente da realidade dos setores sociais apresentados nos espetáculos. Nesse caso específico da encenação *El Último Tren*, todos os atores tiveram que se preparar pesquisando seus personagens; o melhor exemplo foi Tennyson Ferrada, que trabalhou, por três meses, como encarregado de uma estação de linha ferroviária no sul do Chile, para ver e estudar as relações sociais de seu personagem. Do mesmo modo fizeram Coca Guazzini e Gonzalo Robles. No caso de Jael Unger, da mesma maneira que no espetáculo *Te Llamabas Rosicler*, ela foi pesquisar seu personagem no mundo das Boates. Para *El Último Tren*, ela fez pesquisa sobre a vida de exílio e aperfeiçoou seus estudos de piano com o conhecido músico chileno Valentín Trujillo.

Figura 29 -

Trechos das resenhas do espetáculo *El Último Tren*, Periódico *La Tercera*, Santiago, 25/04/1978. E periódico *La Estrella de Arica*, 27/04/1978. Fonte: Arquivo Biblioteca Nacional de Chile.

Os processos *in situ* não só ocorriam no âmbito da criação de personagens, mas se davam também na realização e configuração da encenação. Como descrevemos nos capítulos anteriores, o diretor e os atores da CTI visitaram povoados ferroviários que fossem parecidos com os lugares apresentados na encenação, com a finalidade de mostrar o

espetáculo e estabelecer todos os tipos de interlocução. Do mesmo modo, realizavam a maior quantidade possível de turnês e apresentações em várias regiões, com o intuito de tecer reflexões sobre a proposta do espetáculo a partir de uma ampla gama de públicos. Finalmente, criava-se um espetáculo que procurava expressar os diversos detalhes e vivências surgidos a partir das interações.

Assim sendo, nos artigos dos jornais (fig. xx), é possível perceber a procura de incorporação do espaço das salas de espera do transporte ferroviário à encenação, o que permitia um grau de intimidade e aproximação sensível com a realidade. Com esse objetivo se recriou no *hall* do teatro uma sala de espera similar, para que o público entrasse em contato com a obra inclusive antes de a apresentação começar. Todos esses mecanismos foram importantes estratégias para confrontar o público com a realidade que desconheciam e, ao mesmo tempo, convidar para o teatro um perfil de público que se reconhecia na situação dramática proposta. Tais elementos contrariavam as formas tradicionais utilizadas nessa época nos teatros universitários, e lhes permitia uma proposta de recepção que se ampliava para os segmentos populares do teatro.

Figura 30 -

Trecho da resenha do espetáculo *El Último Tren*, Periódico *La Tercera*, Santiago, 25/04/1978.

Fonte: Arquivo *Biblioteca Nacional de Chile*.

3.2.1.5. Formas expressivas populares.

Desde sua fundação, o grupo leva em consideração o contexto político e social no qual a CTI se encontra. A companhia estava, desde o início, voltada para a procura de um estilo específico que os atores pretendiam imprimir nas encenações, e que não se constituía meramente em uma preocupação estética, mas carregava um pensamento pedagógico também, calcado na formação proposta na Universidade do Chile, marcada por uma forte crítica à metodologia proposta pelo ITUCH para renovar o teatro chileno. Para os membros da CTI, a incorporação de novas linguagens cênicas não era só uma proposição centrada na imposição de novas formas, isto é, na ideia de “colonizar” ou “civilizar” o povo chileno, mas centrada também em novos modos de aprender, a partir de quem havia estudado e trabalhado nos teatros da Europa e Estados Unidos. Para Vidal (1991):

Así es como Ochsenius muestra La gradual cooptación Del componente popular de ese teatro nacional por el predominio burocrático de los sectores pequeño burgueses en la administración institucional del proyecto. Ello comenzó con el traslado de La promoción teatral burocrática desde las dos dependencias estatales que los gobiernos anteriores habían creado –el departamento de Extensión Cultural (DEC) Del Ministerio Del Trabajo (1932-1938) y La Dirección Del Teatro Nacional (DTN) Del Ministerio Del Interior (1935-1938)- hacia las universidades chilenas. De este modo el Estado podía continuar el uso evidente Del teatro como uno más de los instrumentos ideológicos de difuminación Del peligro socialista para la conservación del sistema capitalista chileno, a la vez que neutralizaba las constantes críticas que se dirigían a su administración desde diversos sectores sociales. Por el contrario, las universidades gozaban de una imagen de prestigio, seriedad, estabilidad, autonomía y pluralismo que aparentemente las ponía por sobre los conflictos sociales. Aunque Ochsenius no lo dice expresamente, ese traslado, que representó el grado más alto de consenso hegemónico creado por el bloque de poder, finalmente funcionó como un enmascaramiento ideológico de ese bloque, hecho demostrado con la cooptación del proyecto social indicada sintomáticamente aun en los títulos institucionales adoptados inicialmente: Teatro Experimental de la Universidad de Chile, fundado en 1941; Teatro de Ensayo de la Universidad Católica y de Concepción, pierde de vista el programa político de profundización democrática que creara esas instituciones. Esa élite de becados en el extranjero para estudios teatrales avanzados postergó el mensaje social de una obra y convirtió los textos dramáticos importados y nacionales en materias primas para un acelerado juego de experimentaciones escénicas, realizadas primordialmente para reproducir en Chile las últimas técnicas teatrales extranjeras, con una alta especialización de funciones y bajo la disciplina férrea de un

director. Este, con su autoridad indiscutible, reproducía el poder de las jerarquías burocráticas (VIDAL, 1991, p. 96-97).

Para a CTI, a utilização dos diversos recursos estilísticos devia partir de uma necessidade de se comunicar com o novo público, em que a opção de estilos tinha mais a ver com a premissa inicial, voltada para a questão acerca do que a companhia queria falar. Para, em seguida, responder a pergunta: como nós queremos dizê-lo? O uso principalmente de antigas formas de expressão artística, como o melodrama, a comédia e a sátira, era a base de um estudo que Meza tinha realizado sobre o período de maior êxito que o teatro latino-americano e chileno havia desfrutado. Nessa pesquisa também se considerou o sucesso que as novelas televisivas tinham na América Latina.

Según algunos comentaristas de la capital. "El Último Tren" es un melodrama con todos sus conflictos amplificadas, su elemento de destino, su terrible drama implícito. Se dice asimismo que su creador Gustavo Meza junto con el grupo Imagen, ha reconocido sin timidez que desde un principio sabían que iban a llegar a esto, aunque intentaran desviarse hacia otro lado. Al respecto habría señalado: "Me interesa el melodrama por ser una forma de expresión típicamente chilena y latinoamericana, pero orientada en otro sentido del que generalmente toma en la teleserie o el tele-teatro. No interviene aquí el azar como elemento solucionador de conflictos. Al revés de ser alienante, el melodrama es un género válido en términos de que es capaz de investigar y retratar una realidad nuestra y a la vez universal".

Figura 31 -

Fragmento da resenha do espetáculo *El Último Tren*, Periódico *El Sur de Concepción*, 16/11/1979.
Fonte: Arquivo Biblioteca Nacional de Chile.

A decisão da CTI conquistou resultados apropriados para seus objetivos poéticos, mas foi claramente menosprezada por parte dos teóricos e alguns acadêmicos chilenos, especialmente os do CENECA. Vidal, referindo-se às categorias analíticas usadas pelo CENECA, assinala que:

(Segundo CENECA) Las contribuciones de las obras (da CTI) son de gran importancia para el corpus nacional-popular generado entre 1976-1980, por su impacto en el público y por su reflejo de la condición humana de la época, pero no por la contribución al estudio de la institucionalidad teatral, dada su frágil infraestructura. Comparados con la complejidad institucional y experimental del ICTUS y de (a

companhia) La Feria (...) quienes los superaban. (VIDAL, 1991, p. 68-69).

Essa referência faz alusão à continuidade da tendência melodramática do teatro chileno, o que, a seu modo de ver, significa uma infra-estrutura e uma ideologia ético-poética simples. Vidal questiona, à luz dos tempos atuais, a falta de importantes categorias analíticas, como, por exemplo, categorias que permitam analisar a hierarquia dada pela CTI ao conceito de “popular”. Para Vidal (1991), a CTI:

Definió lo popular apelando a la antiquísima tendencia melodramática del teatro chileno, desarrollada desde comienzos de siglo. Sobre esta base los montajes de Imagen mostraron una supuesta “tradición” nacional, según se observa en los medios de las clases sociales subordinadas. Consecuentemente buscaba afectar anímicamente al espectador con un tratamiento psicologista de los personajes, exponiendo los modos en que la reestructuración social impuesta por el neoliberalismo militarizado altera esos usos tradicionales. En este caso los investigadores de CENECA dejaron de cuestionar las bases sobre las que se asentaba la concepción de lo “tradicional”, definición obvia y fuertemente cargada de contenido ideológico. Tampoco problematizan la significación histórica de este realismo-naturalismo en la época, en circunstancias en que los mismos practicantes de un teatro experimental cuestionaban la pertinencia de su propia producción por ser un refuerzo involuntario de la estética posmodernista propiciada por el gobierno. (Vidal, 1991. Pag.69).

Nesse contexto, continua o autor, é possível ver a influência e hostilidade que permearam as leituras analíticas dos pesquisadores do CENECA em relação às companhias que não aderiam aos critérios dominantes nas elites teatrais da época. Ao mesmo tempo, a fragilidade institucional é definida em vinculação a uma carência de um espaço teatral próprio, pelo que a CTI teria sido vista como “frágil”, por trabalhar, no início, em espaços cedidos por outras pessoas, tendo que negociar, no caso do Instituto Chileno Francês, quotas de encenações de espetáculos de autores franceses e quotas de autores nacionais. Para Vidal:

Ficam claras, no entanto, as peripécias que ambos os grupos (Imagen e TIT⁴⁷), realizaram para sobreviver institucionalmente. CTI teve uma acidentada trajetória em que precisou chegar a um acordo com os estrangeiros, em especial com o Instituto Chileno-Francês de cultura. Tal acordo obrigou-os a um trabalho de divulgação de autores franceses no meio chileno, a mudança do uso do teatro da instituição para a montagem esporádica de obras chilenas. (VIDAL, 1991, p.69)

Essa discussão ganha importância se consideramos que, pela falta de registros, a grande maioria dos escritos posteriores sobre as companhias independentes no Chile tomam como base os estudos realizados pelo CENECA, que só foram realizados de modo contínuo para aquelas companhias consideradas como institucionalmente fortes.

3.2.1.6. Imbricação política e social.

Em 1977, ano de criação do espetáculo *El Último Tren*, a situação político e cultural no Chile encontrava-se profundamente alterada. Começava a instaurar-se de modo violento a proposta de modelo econômico ideada por Milton Friedman⁴⁸, e delineada pelos Chicago Boys⁴⁹, aproveitando a fragilizada situação emocional popular, produto das grandes matanças e violações aos direitos humanos, acometidas desde o Golpe de Estado, realizado no ano de 1973.

⁴⁷ TIT: *Taller de Investigación Teatral*, organização teatral independente conformada por estudantes de teatro da Universidade Católica do Chile, que funcionou paralelamente à CTI e que se caracterizou por um teatro de “serviço” voltado para uma classe trabalhadora operária.

⁴⁸ (Nova Iorque, 31 de julho de 1912 — São Francisco, 16 de novembro de 2006) foi um economista, estatístico e escritor norte-americano que lecionou na Universidade de Chicago por mais de três décadas. Ele recebeu o Prêmio Nobel em Ciências Econômicas de 1976 e é conhecido por sua pesquisa sobre a análise do consumo, a história e a teoria monetária e a complexidade da política de estabilização. No começo dos anos 1970, ele esteve no Chile e muitas de suas ideias econômicas de cunho liberal foram adotadas naquele país. Alguns de seus ex-alunos chilenos, na pós-graduação do curso de Economia da Universidade de Chicago, ocuparam importantes ministérios no governo Pinochet.

⁴⁹ (Em português: Garotos de Chicago) foi o nome dado a um grupo de aproximadamente 25 jovens economistas chilenos que formularam a política econômica da ditadura do general Augusto Pinochet. A maioria destes economistas recebeu sua instrução econômica básica na escola de economia da Pontifícia Universidade Católica do Chile, e foram mais tarde estudantes de pós-graduação na Universidade de Chicago. E hoje são fortemente questionados no Chile por ter introduzido políticas econômicas que deram enormes liberdades para as empresas restringindo as coberturas dos direitos básicos das pessoas por parte do Estado.

No âmbito econômico, o Chile tinha herdado do Governo Socialista de Allende - produto das políticas de desestabilização econômica financiadas pelos EUA - um cenário muito instável. Para dar um exemplo: no ano de 1974, o Índice de Preço ao Consumidor (IPC), vinculado à inflação, era de 375.9%; no ano de 1978 o mesmo índice tinha descido a 30%.

Programa-se, então, um modelo de economia de mercado fundada no neoliberalismo. As mudanças caudatárias da dita estabilização tiveram um grande custo social, principalmente nos seguinte aspectos: desemprego, destruição da estrutura industrial construída nos *Gobiernos Radicales*⁵⁰, o desmantelamento da CORFO, a venda das empresas do estado a grupos privados, o desmantelamento da saúde e da educação pública.

Na situação dos trabalhadores do trem, segundo Gonzalo Robles, ator, que fazia o papel do antagonista em *El Último Tren*:

Habíamos visto que había un gran problema, habían suprimido todos los ramales del tren, quedo mucha gente cesante y fue un drama nacional esa cuestión, (...) ferrocarriles del estado llegaba a todas partes partiendo del norte hasta el sur, ahora no llega a ni una parte creo pero en esa época llegaba a todas partes del sur, todas las ciudades tenían un ramal del tren. (...) como nosotros defendíamos la noble causa de los empleados del tren. Como ellos se defendían de esos que nosotros llamábamos de “Chicago Boy” que era la economía de libre mercado que estamos viviendo hoy, pero en ese tiempo chocaba con esa cantidad de gente que trabajaban en trenes, creo que eran 18.000 y quedaron 3.000 ni te cuento el drama que fue echar 15.000 personas y lo que fue para sus familias. Entonces una cesantía tremenda, no les importaba nada la condición humana, las familias, los gerentes llegaban y echaban a todo el mundo, mayores de 40 pa fuera, mucho tiempo en la empresa pa fuera, y eso fue una aplanadora de la economía en Chile, y que es una cosa que dicen no tuvo grandes costos, pero tuvo un gran costo social en Chile, muy fuerte! Que solo lo podrían haber conseguido una dictadura, que reprimía muy fuerte a todos los que se oponían a aquello. Y con detenidos desaparecidos, (...) era muy fuerte. (Entrevista realizada pela pesquisadora ao ator Gonzalo Robles, Abril 2012)

⁵⁰ E o nome que recebe o período histórico chileno que compreende os governos de Pedro Aguirre Cerda, Juan Antonio Ríos e Gabriel González Videla (do 24 de dezembro do 1938 ao 3 de novembro do 1952). Esta etapa, pertencente à República Presidencial, caracterizou-se pela afiliação partidária dos presidentes ao Partido Radical, que conseguiu com isso governar perante 14 anos consecutivos. Tinham como princípios ideológicos os preceitos da Revolução francesa. Sua atuação política centrava-se nos postulados de liberdade, igualdade, solidariedade, participação e bem-estar. Tinha surgido durante mediados do século XIX como resposta aos governos liberais e conservadores que se mantinham em alternância no país, e como forma de representar uma classe meia, surgida a partir do desenvolvimento econômico e crescimento do Estado.

Foi esta grande identificação social, em particular com os estratos populares, que permitiu que a CTI conseguisse o grande êxito que obteve com o citado espetáculo. A encenação recebeu muitos elogios da imprensa e ganhou os principais prêmios teatrais do Chile no ano de 1978.

Nesta primeira fase, identificada pelo espetáculo *El Último Tren*, a CTI consegue forjar uma estética clara e precisa em relação aos modos de produção cênica, experimentados e aperfeiçoados desde sua formação na Universidade do Chile, que foi refinada posteriormente durante o trabalho na Universidade de Concepción. Aparece, neste período, em consequência do cenário social, como foi comentado, um modo muito particular da CTI entender a noção de “popular”. Ao mesmo tempo, seus modos de produção permitiram a consolidação de uma proposta poética própria como companhia teatral. Ambos, modos de produção e proposta poética, se mantêm, segundo a ética da CTI, com uma vinculação potente até os dias de hoje.

3.2.2 Segundo período: Poética pessoal e estética da CTI.

Em 1988, é realizado no Chile um plebiscito para determinar a continuidade do governo ditatorial presidido pelo general Pinochet. Esta continuação possibilitaria a Pinochet continuar no governo até 1997 ou, em caso de derrota no plebiscito, significaria a dissolução do governo e a convocação de novas eleições presidenciais e parlamentares. Neste referendo, vence a opção de não continuidade, dando início a um período político que será denominado de *Transición a la Democracia*.

Nos momentos prévios à eleição, vários acontecimentos sociais e políticos haviam pressionado o governo, tanto internamente quanto internacionalmente, para que se acabasse com a ditadura militar e se restituíssem as condições de um país democrático. Ocorreu um atentado para assassinar o general Pinochet, além de enormes manifestações populares, com prisões e mortos, por ocasião da visita do papa João Paulo II, em 1985, e, como resposta, pessoas foram assassinadas e queimadas em lugares emblemáticos dos protestos populares. A tensão social existente no Chile se materializava em todos os âmbitos da

sociedade. Paralelamente a isso, um grupo de economistas e políticos gremialistas⁵¹ e os *Chicago boys* elaboram uma constituição, aprovada em 1980, com uma legitimidade um tanto questionável⁵². Esta carta magna introduz modificações estruturais na sociedade chilena, que começava a se manifestar a partir de mudanças radicais nos modos de produção da realidade e nos modos de manifestação simbólica.

O *Teatro Imagen* continuou, ao longo da década de 1980, realizando obras que, de diversos modos e com estilos variados, retratavam a realidade das transformações as quais nos referimos anteriormente. Quando a realidade não podia ser retratada de maneira direta, devido a censura, utilizava-se a sátira crua ou o surrealismo para mostrar, sem dizer efetivamente, aquilo o que queriam propor como reflexão poética. Várias montagens causaram grandes polêmicas nesse sentido e aumentaram em muito o êxito e o reconhecimento da CTI, entre elas podemos destacar: *El último Tren*, *Lo crudo, lo Cocido y lo Podrido*, e *Viva Somoza*.

Quando se realiza o plebiscito de 1988, toda a população que opta pela não continuidade do governo militar coloca suas esperanças em que com tal transformação se retomará uma sociedade democrática. De fato, o lema da campanha do *No*, “Chile la alegría ya viene”, se transforma em uma lembrança emblemática que marcará o espírito da época e que, posteriormente, se torna uma fonte de ironias políticas e sociais sobre uma democracia que para muitos nunca chegou.

No teatro chileno não foi diferente, especialmente para a maioria das companhias de teatro independentes que tinham lutado para manter o teatro e colocar em questão as temáticas urgentes dos anos 1970 e 80. Para elas o fim da ditadura do general Pinochet significou o fim de um paradigma de luta. As contradições sociais se modificavam e, por

⁵¹ O gremialismo designa uma corrente do pensamento social e político e econômico, inspirada na doutrina social da Igreja, que afirma que todo ordenamento social rigoroso deve se basear em que a sociedade é intermediária entre as pessoas e o estado, e livremente organizada e conduzida por seus integrantes, para cumprir os fins devidos e específicos de cada uma delas (e não outros). No Chile, o gremialismo foi o sustento doutrinário do movimento liberal-conservador, nascido na segunda metade da década de 1960, que liderou a oposição à reforma universitária impulsionada por grupos de esquerda e centro. Seu principal ideólogo foi o advogado Jaime Guzmán Errázuriz.

⁵² Diversas fontes de ex-integrantes da polícia secreta do governo do general Pinochet, deram seu testemunha das diversas formas de fraude feito na aprovação da carta magna no Chile, todos esses testemunhos foram recolhidos no livro *La danza de los cuervos*, escrito pelo jornalista Javier Rebolledo.

isso mesmo, o inimigo comum se dissipava. Esta mudança social produz uma nova fase do teatro chileno, na qual passa-se de um teatro primordialmente político a um teatro que se concentra nas buscas individuais de cada companhia, ao redor de suas próprias poéticas.

3.2.2.1. Fase da poética do pessoal.

Para a CTI, abre-se um momento no qual podem dedicar-se a temáticas de interesse mais íntimos e pessoais do diretor e dos artistas que compunham a companhia. Surge neste período uma das obras mais reconhecidas e aplaudidas da CTI, tanto a nível nacional como internacional, *Cartas de Jenny* criada entre os anos de 1988-1989.

Figura 32 –
Fotografia promocional do espetáculo: *Cartas de Jenny*
Fonte: revista Mensaje N° 381, agosto 1989, página 331.

Resenha e argumento: “Obra de base documental, criada a partir de cartas escritas entre as décadas de 1930 e 1950, em Santiago do Chile, pela irlandesa Jenny Materson, para sua irmã em Dublin, que, posteriormente, seriam reunidas em um livro de psicologia. Recria-se a relação triangular entre uma mãe, viúva e aflita, seu filho e a nora, que não é bem aceita pela mãe. Nela se mostram os conflitos que levam a morte do filho e como se desenvolve a relação entre estes três personagens. Viúva ainda jovem, e obrigada a trabalhar em uma cidade desconhecida, Jenny dedica seu afeto e suas energias a seu filho Kevin, a quem alimentou e transmitiu valores essenciais. Ainda que educada sob uma moral rígida e

excludente, que entendia as relações entre os sexos como uma espécie de batalha ou depredação, Jenny foi inteligente e sensível o suficiente para se dar conta que não podia impedir a liberdade de seu filho de escolher uma companheira. Com efeito, a frágil rede de preconceitos de Jenny e a carga de uma cultura herdada, produzem um conflito imediato entre ela e a noiva de Kevin, Viviana. Liberal e um pouco desregrada, Viviana possui uma atitude leviana e atrevida que irrita Jenny. Quando se casam, os três vão viver juntos, transformando a casa em um campo de permanentes batalhas. Então, aflora em Jenny o antigo afã de possessão amorosa por seu filho, que até então havia conseguido sublimar. Seu amor por Kevin aumenta quando ela decide emigrar para casa e manter a relação com seu filho afastada de Viviana. A paixão, por fim, se torna doença quando o filho morre de pneumonia e Jenny resgata todas as lembranças relacionadas a Kevin, até o ponto de pedir de volta as cartas enviadas a Dublin, como uma forma de impedir o esquecimento. Fora os aspectos conteudísticos apropriados para polêmicas (até onde o amor de uma mãe pode obstaculizar a realização pessoal de este, etc.), a obra traz uma proposta teatral inovadora e atrativa: mais que encarnados, os papéis são contados pelos personagens através de discursos intercalados que explicam as motivações internas ou parte do passado dos protagonistas, rompendo com a narração cronológica e tradicional. A isso se soma um personagem de roupa escura, o *Hombre de negro*, que ajuda a executar as ações e que revela se tratar precisamente de uma história ficcional. Tudo isso contribui para criar um certo distanciamento do espectador, para que desta maneira se possa realizar um juízo imparcial. A história implica um julgamento acerca do comportamento do trio, e *Cartas de Jenny* consegue este complexo equilíbrio, não explicitando diretamente os argumentos a favor de um ou de outro. Mas se logra criar um olhar objetivo (ainda que não frio ou indiferente), isso se deve a uma forma específica: a de contar um pouco desde o exterior, em uma forma cuidadosamente fragmentada e com atuações vagamente distantes. Assim a exposição dos “fatos” corre vertiginosa e de acordo com um tempo narrativo, constituindo-se em um dos casos exemplares deste ano teatral no que se refere à uma busca de novas maneiras teatrais, de experimentação com sabedoria sobre o palco.” Piña, J.A. (Extrato revista MENSAJE N°: 381. Agosto 1989, pág. 330, 331.)

Figura 33 -
Fotografia da reposição do espetáculo *Cartas de Jenny*, junho 2014.
Fonte: Jornal *La Tercera*, 26, 06, 2014.

Ficha do Espetáculo: <i>Cartas de Jenny</i>	
Texto:	Gustavo Meza
Diretor:	Gustavo Meza
Ano de estreia:	1988
Sala de Teatro:	Sala Teatro Imagen
Elenco: Jenny: Kevin: Viviana: El hombre de negro:	Jael Unger Fernando Larraín / Gustavo Meza Carmen Gloria Requena / Elvira Lopez Luciano Morales
Cenografia:	Teatro Imagen
Produção:	Mireya Letelier.
Técnico:	Rodrigo González.
Prêmios:	Prêmio da crítica e Prêmio APES 1989
Turnês:	Paraguai, Colômbia, Espanha, Venezuela, México, Brasil, EEUU.

Cartas de Jenny foi apresentada em uma sala pequena e não convencional, o que permita que o público confrontasse a cena a partir de diversos lugares. A presença do

Hombre de negro, que trazia a música, entregava os objetos e criava os diferentes sons da cena, aportava uma característica muito artesanal e poética na composição da encenação. O que era percebido, segundo o crítico Pedro Labra, como:

En el ágil y sugerente relato lleno de cambiantes estímulos, incluyendo alusiones al devenir histórico, los tres se suelen narrar a sí mismos dirigiéndose directamente al público. Otro recurso muy novedoso para la época es la intervención de un cuarto ejecutante, un hombre enmascarado que hace de sonidista, utilero y ayudante de escena a la vista, y que en un momento sugiere la presencia del esposo difunto. Todo lo cual define el resultado como un artificio teatral que se articula frente a nosotros y a cierta distancia, sin quebrar para nada su envolvente poesía, la nostalgia de un tiempo ido y su aire triste por los errores irreparables del pasado; una ficción que a la manera de un rompecabezas, nos convierte a la vez en juez y parte de los acontecimientos. (Labra, P. Periódico El Mercurio, 04 de julho 2014).

3.2.2.2. Imbricação estético-formativa.

Cartas de Jenny constitui um marco no desenvolvimento da CTI. Depois de um longo período de encenações, que passam desde um estilo realista, centrado na vida social chilena, até uma fase surrealista, que por meio de paródias e alegorias buscavam mostrar a complexa realidade política do Chile sob a ditadura. A CTI se dedica pela primeira vez a pensar em uma proposta íntima, partindo em busca de uma poética cênica própria. Para isso se embasam nos seguintes aspectos, principalmente: por um lado assumem os meios de produção cênicos como parte das estratégias pedagógicas da CTI, e, por outro, assumem a proposta estética desenvolvida ao longo de sua trajetória.

A formação de atores na CTI, como explicitamos anteriormente, está centrada na coesão entre trabalho corporal, vocal e emocional do intérprete. Para isso, se desenvolve uma formação que abrange, em uma primeira fase, uma aproximação das ideias centrais ou ideias força, a partir de situações cênicas desenvolvidas por meio de sons e movimentos. Estas ações que operam como uma aproximação sensível, permitem construir uma estruturação cênica reconhecível por todo aquele que tenha passado pelo treinamento corporal da CTI.

Para realizar tais ações se elaboram exercícios, propostos principalmente no primeiro ano de escola, e que tem por finalidade potencializar ao máximo a expressão do corpo, entendendo o desenvolvimento da expressão da mesma maneira que se entende o desenvolvimento dos sentidos (ao se retirar um se potencializam os outros). É como dizer que ao se retirar um motor expressivo tão forte em nossa sociedade como é a palavra, e limitar a expressão a sons onomatopéicos e movimentos livres não mímicos, se busca potencializar a expressão atoral do intérprete. Com esta estratégia, se propõe a criação de cenas que se aproximem a diversas situações descritas e não escolhidas, com o intuito de, neste primeiro ano, poder trabalhar com a palavra em construções teatrais do estilo realista.

Este material construído por meio de exercícios tem por sua vez um sugestivo potencial cênico, toda vez que permite ao público aproximar-se sensivelmente do ponto de vista do personagem. Meza decide, então, incorporar tais exercícios de aproximação sensível dos atores para a composição da obra e de seus personagens, como parte da encenação. Estas ações sem uma lógica aparente, foram intercaladas aos diversos modos de construção do relato cênico. Estes exercícios foram lidos, tanto pelo público como pela crítica especializada, como uma rica estratégia que tornava complexa a construção do universo dos personagens, oferecendo diversas leituras e matizes a encenação.

Segundo Meza:

Quería que el trabajo de actor de la escuela se hiciera presente. Yo trabajo principalmente para mujeres, entonces cuando presentaba me permitía leer a las asistentes en las obras y ver como reaccionaban a la incorporación de sonido y movimiento y les gustó mucho, Eso me permitió dejar dentro de la obra y compartir un trabajo que era meramente de actores. Esto era entregar con el cuerpo en sonido y movimiento la sensación que al actor le producía el personaje sin pasarlo por el cedazo de la cabeza, el intelecto y antes que se pusiera de acuerdo con el director, consistía decía uno en trataba de transformar los músculos voluntarios con la inteligencia de los músculos involuntarios, como el corazón o los movimientos peristálticos que la inteligencia del cuerpo hace funcionar y jugar con el sentido musical y el sentido de los colores, como una aproximación sensible, (...) Bueno el hecho es que cuando llego el tiempo de hablar con el público, ocuparon igual tiempo en este tipo de ejercicios que con la parte argumental, (...) en ese momento ya se había transformado en un rochard ya estaban interpretando el movimiento y el sonido y comparándolo e integrándolo dentro de la historia, así que decidimos dejarlo, (...) después uno se va

*dando cuenta de que en el ejercicio lo que las mujeres habían privilegiado es lo que grotowski llama **cuerpo memoria**, que está muy poco desarrollado dentro de los escritos de grotowski (...) y que equivale a lo que stanislavski llama la actitud básica del personaje que es como la materialización de la actitud básica del personaje una des intelectualización". (Entrevista realizada pela pesquisadora ao Diretor da CTI, Gustavo Meza, 22 de abril do 2008)*

Em etapa seguinte da construção cênica da obra, o diretor da CTI decide utilizar outra estratégia pedagógica que havia desenvolvido na escola de teatro para poder aproximar-se às cenas realistas. Tal estratégia consistia na utilização de elementos cênicos que fossem absolutamente imprescindíveis para o desenvolvimento da ação. Esta proposta de despojamento que é, por seu lado, uma marca poética da CTI, permite a construção de imagens cênicas centradas no ator e em sua verdade atoral, elegendo o uso de objetos e decorações a um segundo plano.

Com esta economia da cena conseguiu centrar a encenação nas ações dos personagens. Muitos dos elementos sugeridos pela ação foram realizados apenas através de sons, por exemplo, na concepção do personagem *Hombre de Negro*. Este personagem conquista uma grande relevância, pois, ao mesmo tempo em que sugere vinculações com outros personagens, permitia, de um modo muito artesanal, fazer os sons, por exemplo, do líquido que se derramava, do chá que se servia, da música que se escutava ou se dançava, da chuva, e uma longa lista de outros sons surgidos na cena. O interessante desta proposta foi que o personagem se movia pela pequena sala, entre o público, realizando os sons, tendo apenas um carrinho no qual levava os diversos elementos para produzir tais sonoridades, incluindo uma vitrola antiga. Estabelecendo um estilo muito próximo ao do teatro de objetos.

CRITICA DE TEATRO

5306 008

«Cartas a Jenny»

Interesante y creativo es el trabajo de Gustavo Meza, Jael Unger y tres alumnos de su academia de teatro en estas «Cartas de Jenny». Basado en hechos y personajes reales, como en sus obras anteriores, Gustavo Meza reelabora el material de un libro que publicó las cartas de Jenny Masterson, una irlandesa que vivió en Chile hasta 1960, y crea una obra que obliga a revisar actitudes y permite variados efectos teatrales. Presenta las consecuencias de un amor excesivo que limita la libertad del hijo al que pretendía hacer feliz y muestra las frustraciones que acarrea, pero lo más notable de la representación es la serie de efectos teatrales novedosos que valorizan el desarrollo de la historia.

Tres elementos son especialmente destacables: el carácter de metateatro, el predominio de lo narrativo, con algunos rasgos del teatro épico que orientan hacia una actitud intelectual, de meditación acerca del problema que se presenta, y el ya aludido juego de variados recursos teatrales.

El carácter de metateatro, es decir, de consideraciones acerca del teatro mismo, se presenta ya desde la primera escena, que es un prólogo al desarrollo de la historia de Jenny y Kevin. Cada uno de los actores, Jael Unger, Fernando Larraín y Carmen Gloria Requena, se presentan en escena y explican a quién van a interpretar y cuáles son las motivaciones de sus personajes. Luego, ya en el desarrollo de la acción, Jael Unger sale de su personaje, y, en su calidad de actriz, explica la importancia que tuvo, para entender las motivaciones de Jenny, la anécdota que se narra en una de las cartas y que aparecerá en la escena siguiente; es el momento en que en medio de sus juegos de niña, siente que algo extraño baja por sus piernas, sin saber de qué se trata, corre donde su madre y ella le indica que desde ese momento debe considerar a todos los hombres como sus enemigos. Debe cuidarse. En varias oportunidades, un parlamento comenzado se interrumpe, se hacen consideraciones acerca de la situación que se inicia y luego se retoma el parlamento desde el principio y se sigue la acción, con el público ya alertado acerca de lo que se pretende esclarecer. En todo momento queda en claro para el público que no se trata de simular una situación, de fingir que se está viviendo lo que se ve en el escenario; en todo momento estamos frente a una acción teatral, una ficción que tiene por objeto presentarnos un caso y hacernos pensar acerca de él. Junto

con saber qué ha pasado a Jenny con su hijo y con la esposa de su hijo, sabemos también cómo se construye un personaje desde el punto de vista del actor y es ese doble plano lo que da mayor interés a la acción.

Predomina un carácter narrativo. Jenny (Jael Unger), Kevin (Fernando Larraín) y Viviana (Carmen Gloria Requena) ilustran por medio de actuaciones una parte de la historia que explican previamente. No es sólo que la acción se interrumpa con frecuencia para pasar de una escena a otra; la historia avanza por la narración de los personajes y luego se representan las acciones. La actuación está subordinada, es la ilustración de lo que se narra.

La alternancia de planos diferentes: actores, personajes, narración y actuación, se enriquece aún más o se hace más compleja, con los distintos juegos de actuación. Un personaje completamente de negro saca de un coche para niños los objetos necesarios para la representación. Allí están los diferentes sombreros que usará Jenny, su único lujo, el antiguo gramófono, paraguas, un atado de cartas. Luego ese mismo personaje hará los ruidos que correspondan a las acciones. Si Kevin y Jenny toman té o vierten vino en un vaso, la acción misma será simulada, pero en un costado, el hombre de negro dejará caer líquido real en un vaso para producir el sonido. Si llueve, el impermeable, el paraguas y una cierta curvatura del cuerpo mostrarán que está lloviendo, pero el ruido de la lluvia lo hace al costado el hombre de negro. Varias acciones son sin parlamentos, para evitar el silencio se escucha una música suave producida por un murmullo de los actores. Como el murmullo es tenue no interfiere la acción, casi no se nota que son ellos mismos los que están haciendo su propio fondo musical. Ingeniosa y bonita es la forma de sugerir que hay un auto en el escenario y luego hacerlo evolucionar en el reducido espacio.

Los actores entran y salen constantemente de su personaje. Como cada entrada y salida corresponde a diferentes etapas y entre cada una puede haber pasado varios años, los cambios deben ser notorios. En ese juego de cambios constantes no hay duda de que en Jael Unger recae la mayor responsabilidad. De partida, es la maestra de la academia que actúa con sus alumnos más aventajados, y lo hace muy bien. Con cambios y voz muestra las diferentes edades de Jenny; la mirada de ter-

nura y de orgullo con que envuelve a su hijo Kevin, cuando tiene cinco años, es más expresiva que muchas palabras; los grados de desequilibrio en que va cayendo Jenny con el paso del tiempo y con sus frustraciones son muy bien marcados por pequeñas diferencias de tono y de voz. Fernando Larraín deja en claro la segura tranquilidad y la dificultad de Kevin para decidir entre dos amores que no hubiera querido que se opusieran, pero que se han enfrentado en forma irreconciliable. Carmen Gloria Requena encarna con propiedad a la muchacha espontánea y desinhibida que debe ser su Viviana.

El tema de la obra puede ser enfocado desde distintos puntos de vista. Jenny puede ser entendida en su amor absoluto por su hijo. Llegó a Chile acompañando a un marido que murió antes de alcanzar a conocer a su hijo. Tuvo que luchar sola, con muy pocos recursos, los que le proporcionaba su mal pagado cargo de subinspectora en un colegio inglés de señoritas. Todo su mundo era su hijo. Vivió para hacerlo feliz, para educarlo. Y aunque quiso darle libertad para elegir su pareja y construir su vida, al enfrentarse a la niña que él había escogido, no pudo soportarla. Viviana era algo rebelde, adelantada a su época, desinhibida; disputó con firmeza su derecho a estar con Kevin y la lucha fue directa. No pocas madres entenderán perfectamente a Jenny. Pero también es cierto que anuló a su hijo, no le permitió tener independencia, lo anudó con el peso de sus sacrificios y se anuló a sí misma en la desproporción de su amor. Por su parte, Viviana, que había desarrollado un feminismo combativo, se encontró con un hombre bueno y respetuoso, que le mostró otra dimensión de las relaciones humanas y, con razón, lo valoró, correspondió a su amor y luego defendió su derecho a hacer su vida con él. Cada uno tuvo razones para hacer lo que hizo, ninguno quiso hacerle mal al otro, pero todos terminaron hirriéndose mutuamente y todos se frustraron.

Es explicable el éxito que ha tenido «Cartas a Jenny» en los festivales en que ha participado. Sus valores específicamente teatrales son lo más relevante de la presentación y eso es lo que mejor se capta en un festival de teatro. Su tema propone revisiones siempre necesarias en el conflicto entre diferentes formas de amor y el peligro de confusión entre amor y egoísmo.

Agustín Letelier

El Mercurio

18-VI-1989 P. C18

Figura 34 -

Registro imprenta. Jornalista Agustín Letelier.

Fuente: periódico *El Mercurio*, 18 de abril, 1989.

3.2.2.3. Novos roteiros

Como dissemos, o teatro chileno da década de 1970 e começo dos anos 1980, se caracterizou por uma luta (com as particularidades estilísticas e de processos produtivos de cada companhia) contra as violações dos direitos humanos vividas na ditadura, e as consequências que as mudanças econômicas e culturais desencadearam na população chilena. Os próprios mecanismos de censura que impediam fazer alusões diretas ou indiretas à realidade que se vivia nesta época no Chile, ocasionou que os estilos e meios de produção teatral da época se foram esgotando enquanto estratégia comunicativa. Esta situação mobilizou os diversos artistas que resistiam à censura, perseguição e hostilização para manter vivo o teatro chileno no Chile, para buscar novas poéticas de referência, que lhes permitiram dialogar com uma realidade que se percebia, neste novo período, muito mais confusa e divergente.

Ao final da década de 1980, avaliando que com a saída do general Pinochet do governo, a realidade do país mudaria, permitiu a CTI pensar em um tipo de “escape” dos temas sociais e políticos, confluindo, a partir desta mudança, com os processos que atravessava em geral o teatro chileno na década de 1980, e que se caracterizava pela busca de uma ruptura dos meios de “fazer teatro” que vinham sendo aplicados desde os anos 1970.

Este novo cenário criativo, em conjunto com a abertura da escola de teatro da CTI, permitiu a companhia manter-se, repensar-se e retroalimentar-se constantemente a partir do trabalho e da interação pedagógica e artística com sua escola de teatro. Tal relação foi-se imbricando cada vez de modo mais complexo até nossos dias. Esta rede vai se fortalecendo ao longo de sua trajetória, criando por sua vez uma força centrífuga e centrípeta que permitiu, como veremos mais adiante, produzir camadas de artistas e pedagogos que inundam a cena teatral chilena contemporânea.

3.2.3 Terceiro período: Fase “Do” político-popular.

3.2.3.1 Formação de autores nacionais.

Se o primeiro período da CTI se caracterizou por um ênfase em um estilo teatral realista que através, principalmente, do melodrama busca dar conta das modificações da realidade social produzidas pela ditadura militar. O segundo período busca consolidar de diversas maneiras a releitura que a CTI faz dos preceitos propostos pelos *Teatros Universitários*. Assim, junto com a continuação e evolução de uma proposta poética própria, a CTI busca o fortalecimento e desenvolvimento de dramaturgos e artistas nacionais, criando para isso sua própria escola de teatro. Esta escola, é uma das quatro instituições formativas que funcionam no citado período.

Como dissemos anteriormente, só se manteve a escola da *Universidad do Chile*, a *Universidad Católica*, com admissão a cada dois anos, e adicionalmente foi criado o *Club de Teatro* dirigido pelo recebedor do premio nacional das artes da representação Fernando González; além da *Escuela Teatro Imagen*, dirigida pelo também recebedor do premio nacional das artes da representação Gustavo Meza. Essas quatro escolas, duas universidades tradicionais e duas escolas privadas foram, por muitos anos, os únicos locais que podiam formar qualquer pessoa que quisesse dedicar-se a algum âmbito da criação teatral.

Esta privação das ofertas acadêmicas na área foi outro mecanismo utilizado pela ditadura para tentar diminuir a massa crítica do país, questão que discutiremos no próximo capítulo. No entanto, essa não foi a única consequência direta, mas também impediu, em um primeiro momento, a normal renovação e fluxo de novos artistas que cobrissem as necessidades das companhias novas e tradicionais.

A criação da escola de teatro por parte da CTI permitiu a companhia proporcionar uma fonte constante de novos artistas nos diversos âmbitos da criação teatral. Esta fértil sementeira criou uma renovação natural dos artistas que compunham a CTI - vale lembrar que a *Compañía Imagen* surge em 1974, criada por Jael Unger, Tennyson Ferrada e

Gustavo Meza, e, posteriormente, se juntariam Coca Guazzini e Gonzalo Robles, mas no início da década de 90 somente se mantinha, deste elenco original, o diretor Gustavo Meza.

A retroalimentação que no anos 1990 já se produzia entre companhia teatral e escola de teatro permitiu que, a partir de um grupo saído da formação atoral da escola, fosse criada uma adaptação para teatro do romance *La Reina Isabel Cantaba Rancheras*, de Hernán Rivera Letelier. Esta obra literária foi adaptada e dirigida em sua versão teatral por Gustavo Meza, com um elenco inicial de estudantes da CTI, ao qual posteriormente se somaram alguns atores que vinham trabalhando com a companhia desde espetáculos anteriores.

Figura 35 -
Fotografia do espetáculo *La Reina Isabel Cantaba Rancheras*,
Fonte: Arquivo pessoal Elizabeth Lizardi.

La Reina Isabel Cantaba Rancheras, teve um enorme sucesso de público e crítica em sua versão teatral e foi representada por dez anos em diversos teatros, cidades e países, conquistando grande reconhecimento no país.

Ficha do Espetáculo: La Reina Isabel Cantaba Rancheras.	
Texto:	Hernan Rivera Letelier.
Diretor e dramaturgo:	Gustavo Meza

Ano de estreia:	1997
Sala de Teatro:	<i>Sala Observatorio San Patricio, Teatro Imagen.</i>
Elenco:	
Cama de Piedra:	Elsa Poblete.
Poeta:	Rodrigo Fuentes.
MalaNoche:	Theddy Sorrilla
Poto Malo:	Pilar Salinas
Flor Grande:	Macarena Arevalo
Reina Isabel:	Cecilia Carvajal.
Chamullo:	Elizabeth Lizardi
Hombre de Fierro:	Jaime Omeñaca
Huaso Grande:	Alvaro Muñoz
Astronauta:	Héctor Alfaro
Burro Chato:	Cristian Espejo
Ambulancia:	Maria Paz Vicens
Caballo de los Indios:	Antônio Sepulveda.
Cenografia:	CTI
Som e Iluminação:	Hernán Cornejo
Vestuário:	Cristian Espejo.
Maquilagem:	Sara Ferrada
Fotografia:	Juan Francisco Somalo
Assistente:	Rodrigo Fuentes
Prêmios:	Prêmio da crítica e Prêmio APES 1997.
Turnês:	Todo Chile, Paraguai, Uruguai, Argentina e Brasil.

Resenha e argumento: “Trata-se de um universo de marginais: Um grupo de prostitutas que vivem em precárias condições na região do pampa do norte e que recebe periodicamente os mineiros que descem para os povoados. O relato se organiza em torno da morte de uma delas, Isabel Pacheco, a mais querida e popular do grupo. Sua morte é como um sinal definitivo na vida desta comunidade: a irremediável desapareção, também, dessa

mina salitreira e a consequente dispersão do grupo. Enquanto isso, se prepara o funeral da mulher e se formaliza os trâmites, se efetuam longos relatos que contam as misérias e grandezas das protagonistas, seus desejos mais ocultos, seus amores perdidos, a paixão e o ódio que desperta nelas a vida no pampa.

“Um dos acertos desta versão teatral do grupo *Imagen*, dirigida por Gustavo Meza, é brincar com este vai e vem entre presente e passado, que neste caso se estrutura no momento em que Isabel conhece o mineiro Huaso Grande, cena que se repete como *leitmotiv* ao longo de toda a obra, e que indica a vigência dos personagens e de seus acontecimentos, além da morte física que termina por apagá-los”.⁵³

Este espetáculo criado pela CTI com estudantes da escola de teatro foi um acerto incalculável, jamais havia acontecido no Chile, nem voltou a acontecer, que uma companhia teatral apenas com estudantes saídos da escola, construísse uma obra com tanto êxito de público e que ao mesmo tempo fosse condecorada no mesmo ano com os prêmios máximos outorgados no Chile para o teatro.

Para Héctor Alfaro, ator da montagem:

Gustavo meza dijo, este año vamos a hacer esta obra, la había recibido (la novela) de regalo del actor Roberto Poblete (...) y pasó lo que no ha pasado nunca en una escuela de teatro, y nos encontrábamos ahí nosotros, por suerte, y ahí nos encontramos que la obra, además de haber sido un éxito como examen, la obra había sido a otro nivel que nunca habían visto un examen de ese tipo para un egreso y que Gustavo después le hizo un par de arreglos y la estrenó profesionalmente y ese mismo año nos ganamos el premio APES. (Entrevista personal realizada por la investigadora a Héctor Alfaro, actor y productor chileno, 20 de abril de 2012)

Gustavo Meza realizou alguns ajustes para passar de uma encenação-teste, realizada na escola, em que se sacrificava a estrutura da obra em prol do desenvolvimento de cada um dos personagens dos estudantes, que seriam avaliados, para um espetáculo em que o eixo central passa a ser pensado como um relato dramatúrgico bem construído, conferindo

⁵³ (Excerto da crítica teatral escrita para o periódico El mercurio de 1997 recompilada no livro *Contingencia, poesía y experimentación* de Juan Andrés Piña, ano 2010, Ril editores, Chile.)

novo vigor e coesão ao espetáculo teatral. *La Reina Isabel Cantaba Rancheras* é a segunda obra, depois de *La Negra Ester*, de Andrés Pérez, que tenta retratar, de maneira histórica, relatos de populações marginais do Chile em uma chave estética estilística próxima ao circo.

Figura 36 -
Fotografia do espetáculo *La Reina Isabel Cantaba Rancheras*,
Fonte: Arquivo pessoal Gustavo Meza.

Para Elsa Poblete, atriz da CTI, “A reinvenção mais estável do grupo de teatro Imagem, depois que desapareceram os históricos de imagem, foi com a obra *La reina Isabel cantaba rancheras*”. Sobre o trabalho do ator e o trabalho da companhia nesta obra, os atores coincidem na voz de Elsa Poblete:

El concepto de teatro imagen está muy acentado en el trabajo de dirección de Meza, el propone y sabe estimular al actor para que siga sus propias indagaciones y construye el mundo con sus actores, induciendo a trabajar con imágenes, el actor trabaja con imágenes del contenidos, de la vida de sus personajes, del momento histórico del texto, es un elemento que abarca el trabajo del actor, el concepto de imagen de la interacción de los personajes y todo el mundo de la puesta en escena es por eso que sus obras los actores están como único elemento, la iluminación y el espacio donde se desarrolla la acción, el espacio neutro generalmente, casi no usa escenografía y entonces es paradójal que eso produce una identificación en cualquier periodo histórico. (Entrevista realizada pela investigadora com Elsa Poblete atriz da CTI, outubro 2012)

La Reina Isabel Cantaba Rancheras caracteriza-se como um marco pela boa acolhida que até os dias de hoje tem no público chileno e latino-americano. Sua estrutura de funcionamento, nesta obra, deixa em evidência um modo de produção único a nível mundial, no qual uma companhia independente, sem financiamento institucional, consegue inserir-se de maneira exitosa durante quarenta anos em um país, renovando através de sua própria escola sua trupe de artistas, que, ao mesmo tempo, retroalimentam a escola. Sendo formados por Meza em diversas áreas complementares do teatro, como pedagogia, produção, cenografia, dramaturgia, direção e outros campos do teatral.

Figura 37 -
Fotografia do cartaz do espetáculo *La Reina Isabel Cantaba Rancheras*,
Fonte: Arquivo pessoal Gustavo Meza.

Para o diretor e ator Gonzalo Meza:

Creo que la estética del Imagen (teatro Imagen) es a través de exactamente eso, de las imágenes poéticas que contiene la puesta en escena, la imagen poética responde a la poética de la palabra que está escrita y hay una coincidencia en la palabra y en la imagen poética que se genera. Las secuencias, la estética, la dinámica, la atmosfera están robadas de la palabra y se transforman en un relato paralelo. El relato estético del CTI está gracias a la palabra y no está gracias a una formulación teórica fuera de la palabra, fuera de los argumentos que está planteando el autor, sea este el autor Gustavo o sea otro autor. Lo que se plantea por ejemplo en te llamabas rosicler, la estética planteada en rosicler es una estética extraída de las palabras de Rivano, nace de ahí, no es que haya una estética, no vamos a demostrar un planteamiento estético y para eso vamos a usar esta obra sino que de esta obra nace lo que estoy planteando estéticamente, entonces el teatro imagen no es un

teatro que se apegue a un estilo, si bien tiene una forma de construir que es muy parecida, tiene un sello que es muy parecido, la naturaleza de la estética y de los medios estéticos que se usan son o están de acuerdo a las necesidades del texto escrito que se está poniendo en escena. Entonces no hay disociación, lo que da ese tipo de teatro, es un teatro tremendamente coherente, a mí me puede gustar o no gustar pero yo no puedo decir que no es coherente. (Entrevista realizada pela investigadora com o diretor teatral, atual diretor acadêmico da Escuela Teatro Imagen, Gonzalo Meza, outubro 2012)

3.2.3.2 Adaptação aos diversos contextos

Como desenvolvemos nas unidades anteriores, a CTI foi questionada pelo único centro de estudos da cultura da década dos 1970 e 80, o centro de estudo CENECA, por seu apego em sua primeira fase a um teatro realista com um perfil próximo ao melodrama. Para Hurtado, principal investigadora do centro, tal aproximação “era uma perspectiva simplista, que não dava conta das experimentações e estilos presentes à época”⁵⁴ apegando-se a formas antigas e tradicionais de construção da cena.

Tal leitura crítica se manteve até a entrega do prêmio nacional de artes da representação ao diretor da CTI, no ano de 2007, data que deu início a um período de releitura e visibilidade para as contribuições da CTI ao teatro chileno. À luz de uma leitura histórica atual, os estudos anteriores foram incapazes de visualizar a complexidade da compreensão que os criadores da CTI tinham do fenômeno cênico e sua vinculação com os diversos cenários políticos, históricos, econômicos e culturais da realidade chilena.

Como buscamos demonstrar nesta tese, é evidente hoje em dia que a legitimidade de um postulado está condicionada a fatores históricos, econômicos e culturais. E como diz Villegas “Os discursos teóricos se encontram inseridos em comunidades interpretativas, e

⁵⁴ HURTADO, M. e Ochsenius. C. Maneras de hacer y pensar el teatro en el Chile actual. Cuadernos CENECA, Área: teatro Serie: testi-monios. Teatro Imagen, 1980. Pág. 7.

as relações entre elas e os sistemas de poderes culturais, tanto nos espaços acadêmicos como nas instituições nacionais e internacionais vinculadas com as culturas”.⁵⁵

A CTI, ao longo de sua trajetória, seguiu demonstrando a eficiência da estratégia de utilizar os diversos estilos cênicos a serviço dos temas e conteúdos que lhes permitiam colocar em questão a realidade das mudanças que aconteciam no país. Ao mesmo tempo, demonstrara sua eficácia na elaboração de diversas estratégias adaptativas para sobreviver sob os diversos e adversos cenários culturais do Chile da ditadura e do Chile aberto ao livre mercado. A prova disto são os inumeráveis êxitos de bilheteria de suas obras, seu sistema de financiamento e autogestão, os diversos prêmios de círculos especializados, críticos e pares artistas, tanto chilenos quanto estrangeiros, a trajetória de criação de artistas nacionais em todas as áreas das artes cênicas.

Ao mesmo tempo, a CTI conseguiu afirmar-se como uma das mais importantes referências do teatro chileno ao longo destes 40 anos, continuando o legado proposto pelos teatros universitários de maneira completa e complexa. Este trabalho lhes permitiu manterem-se como companhia com estilo, poética e perfil pedagógicos próprios ao longo dos anos, contando ainda com a criação de outras companhias, formadas a partir da experiência da CTI, em todas as grandes cidades do país, desde o extremo sul ao extremo norte do Chile. Dentro de tal estratégia conseguiram fundar uma escola de teatro que manteve sua formação nos últimos 30 anos, e que, como veremos no próximo capítulo, hoje, alimenta com formadores a todas as outras escolas teatrais chilenas.

⁵⁵ Villegas, J. Texto de apresentação do Curso *Las nuevas tendencias teóricas y los estudios sobre el teatro latino-americano*, realizado na Universidade de Concepcion, Chile, no mês de janeiro de 2015.

CAPÍTULO 4.

TRAMA PEDAGÓGICA.

4.1. Cenário das universidades chilenas na ditadura.

Quizás una de las obras más impresionantes y que más huella puede dejar en nuestra sociedad es la aplicación en la educación del modelo ideológico-económico que diseñaron los civiles que gobernaron con Pinochet.
Monckeberg, M.

Como mencionamos nos capítulos anteriores, as primeiras tentativas de propor uma formação teatral deram-se nos agrupamentos de artistas amadores, vindos dos movimentos operários socialista e anarquista no começo do século XX. Mesmo assim, somente a partir do início da década de 1940 esta ideia começa a se concretizar. No ano de 1943, ao se estabelecer o *Teatro Experimental da Universidade do Chile*, estes artistas começam a estruturar uma escola de formação teatral mais próxima do conceito atual, centrada e configurada num espaço universitário.

Os governos radicais foram os grandes impulsionadores de todo o movimento de profissionalização, que, com maior ou menor ênfase, se manteve como base de apoio da ideia de progresso e desenvolvimento que estava se instaurando no Chile desde começos do século XX. No entanto, em 1973, com o início da ditadura militar, as noções de desenvolvimento e progresso passam a outro nível. A ditadura militar quebra com o modelo nacional desenvolvimentista e instaura um modelo capitalista neoliberal, calcado em uma ideia de progresso e desenvolvimento que estimula o valor do trabalho individual e desvaloriza todos os mecanismos coletivos de organização, negociação e proteção social. Esta nova estrutura social, repercutiu direta e decisivamente sobre as universidades.

Até 1973, somente existiam universidades públicas e particulares com fins públicos, “Universidad para todos” proclamava Salvador Allende e a Unidad Popular, em 1970, aumentando as vagas para estudantes em quase 300% em três anos; passando de 22.289 vagas em 1970 para 62.064 vagas em 1973⁵⁶. Esta proposta de desenvolvimento significava um impulso enorme para a democratização das universidades que, até então, e de modo tradicional no Chile, eram associadas à elite, com exceção da Universidade do Chile. Com o golpe de estado de 1973, todo este impulso é cortado pela raiz.

Somente no primeiro ano se reduzem a oferta de vagas para cerca de 36.000 e se realizam importantes reduções orçamentárias nas universidades, das quais 96% correspondiam à redução orçamentária da Universidade do Chile. Para o historiador Alfredo Jocelyn Holt-Letelier, “desde meados do século XIX, com a criação da Universidade do Chile, fica claríssimo que uma universidade serve para criar a nação e para criar uma classe dirigente, na medida do Estado e de uma nova ordem política. Neste sentido, a Universidade do Chile cumpriu uma função chave do ministério de Educação e Cultura. Estruturou todo o sistema e passou a ser um eixo fundamental do processo de secularização do processo político⁵⁷”.

Esta tentativa de dismantelar a educação publica enquanto bem social, foi acompanhado também pelo fechamento de cursos considerados “conflitivos” ou “críticos”, com isso se reduzem ou são reestruturadas as escolas de Medicina, Direito, Engenharia e se dismantelam faculdades como a de Artes, Pedagogia e Humanidades.

O objetivo central destas medidas era a instauração de uma nova ideologia, para o advogado e cientista político Juan Gabriel Valdez em seu livro: *La escuela de Chicago, la operación Chile*, afirma: “A ideologia que irrompe através do golpe chileno e se impõe como marco ordenador da sociedade (...) faziam parte de una transferência ideológica sistemática realizada desde os Estados Unidos para o Chile, em meados da década de 1950.

⁵⁶ Fonte: Monckeberg M. 2005, *La privatización de las Universidades. Una historia de poder e influencias*. Santiago, ed. CopaRota, páginas 79 e 550.

⁵⁷ Fonte: Monckeberg M. 2005, *La privatización de las Universidades. Una historia de poder e influencias*. Santiago, ed. CopaRota, pág. 134.

(...) E que propõe a importância da educação e “da transferência cultural como elemento essencial na modernização econômica⁵⁸”.

Para Joselyn-Holt, “precisa-se compreender a universidade como um lugar estratégico tanto na formação de novos quadros, no recrutamento, doutrinação, formação e também como um lugar em que se debate o contexto ideológico novo que se está delineando⁵⁹”.

Neste aspecto, a formação artística na *Universidad de Chile* representava o lugar privilegiado de formação, reflexão e discussão de uma representação simbólica das artes em geral e das artes populares em particular. Neste campo, o desmantelamento das escolas de arte não foi apenas a nível administrativo, econômico e acadêmico, mas também significou a tortura e a morte de diversos artistas.

O artista mais emblemático assassinado foi Victor Jara, que representava fielmente a proposta ético-estética do movimento “La nueva canción chilena⁶⁰”. A imagem de Jara, por sua vez, representava a expressão máxima da união das artes, tendo ele estudado direção teatral na *Universidad de Chile*, além de um músico importantíssimo e produtor de grupos de música popular emblemáticos, como *Quilapallun*, e de grupos de dança contemporânea. Esta imbricação das artes criou, durante o governo de Allende, um movimento estético que se buscou proibir e banir com a chegada dos militares. Em contraposição a isto, o governo militar incentivou a instauração, nas universidades, de propostas criativas que fossem clássicas e estrangeiras, com a finalidade de não criar focos de crítica ao novo modelo social que se buscava instaurar.

⁵⁸ Fonte: Valdés, J.G. en Monckeberg M. 2005, La privatización de las Universidades. Una historia de poder e influencias. Santiago, ed. CopaRota, pág. 120.

⁵⁹ Fonte: Monckeberg M. 2005, La privatización de las Universidades. Una historia de poder e influencias. Santiago, ed. CopaRota, pág. 135.

⁶⁰ A Nueva Canción Chilena foi um movimento músico-social chileno que se desenvolveu formalmente durante a década de 1960, até a primeira metade da seguinte. Esteve fortemente arraigado no momento político que vai desde o governo do democrata-cristão Eduardo Frei Montalva (1964) até os estertores da Unidad Popular e a derrocada do presidente socialista Salvador Allende em 1973. Artistas destacados deste período foram: Víctor Jara, Patricio Manns, Isabel Parra, Ángel Parra, Osvaldo «Gitano» Rodríguez, Tito Fernández e os grupos Quilapayún, Inti Illimani, Illapu y Cuncumén, entre vários outros. Estes músicos e investigadores buscaram recuperar a música folclórica tradicional chilena e fusioná-la com os ritmos latino-americanos, além de explorar um lirismo de contexto social. Considera-se Violeta Parra como uma das precursoras do movimento, ainda que tenha falecido antes que este tivesse ganhado renome.

Figura 38 -
Mural de homenagem popular a Víctor Jara, ilustrativo
da estética do movimento da “Nueva Canción Chilena”
Fonte: Biblioteca nacional de Chile.

4.1.1. Formação teatral universitária.

“Cuando le pedimos a la tradición cuentas claras de su sentido,
no hacemos sino exigirle que nos presente recursos
capaces de poner en riesgo nuestra creatividad”.
Edgar Ceballos, 1999.

Como explicamos no capítulo dois, no Chile, a formação teatral se incorpora ao espaço tradicional de formação universitária somente em meados do século XX. Esta afiliação às universidades se caracterizou desde seu início para buscar a formação de um contingente de “pessoas de teatro” que fortaleceram e profissionalizaram o trabalho teatral chileno, imitando as propostas dos teatros populares europeus. O que acaba por criar uma estrutura organizacional própria, que tomava a forma tradicional de educação universitária e a unificava à ideia diferenciada de um conservatório artístico. Ao contrário dos modelos francês ou alemão, por exemplo, que até o final do século XX diferenciavam claramente a formação de intérpretes restrita a conservatórios e a formação de investigadores do fenômeno teatral como eixo central pedagógico nas universidades.

Esta estrutura própria de formação teatral chilena, centralizou o esforço acadêmico na geração de novos intérpretes, diretores, dramaturgos, cenógrafos, iluminadores, e outros

ofícios específicos do teatro, relegando a reflexão teórica a outras unidades acadêmicas, como as faculdades de Filosofia, Humanidades ou Ciências Sociais.

Nesta linha de trabalho, a formação teórica existente dentro das escolas de teatro, enfocava o reconhecimento de certos elementos estilísticos, históricos e teóricos teatrais que fossem eficientes na formação dos intérpretes, sem uma vinculação direta entre as teorias teatrais e práticas cênicas. A chegada dos artistas que vinham para trabalhar na Universidade de Concepción, em finais da década de 1960, contraria esta dissociação, propondo uma ação formativa que imbricaria teoria e prática junto a uma visão da arte, que resgatava a incorporação do popular. Toda esta mobilização interna do departamento de teatro é descontinuada com a chegada do governo militar.

No momento do golpe de Estado no Chile, haviam 8 escolas de teatro universitárias ao longo do país: *Universidad Austral de Valdivia*, *Universidad de Concepción*, *Pontificia Universidad Católica de Chile*, *Universidad de Chile*, *Universidad de Valparaíso*, *Universidad Técnica del Estado*, *Universidad de Chile sede Antofagasta* e *Universidad de Chile sede Osorno*. Nos primeiros 5 anos de ditadura, foram fechadas todas as escolas regionais e somente se conservaram as escolas da *Universidad de Chile* e da *Universidad Católica*, com vagas restritas a um número máximo de vinte alunos por ano, e com ingresso anual por média no caso da *Universidad Católica*.

Esta situação, que, com efeito, minguava a oferta formativa teatral, ia em total discordância com os princípios formativos que eram caros aos estudantes da *Universidad de Chile*. Tais artistas e pedagogos, formados nas escolas universitárias, teriam gravado a fogo a ideia de fomentar o desenvolvimento de um teatro nacional, com artistas nacionais. Por este motivo, o fechamento das escolas universitárias eliminava totalmente a opção de seguir fortalecendo o movimento teatral universitário. No entanto, o perfil formativo das escolas de teatro universitárias, de alguma maneira, havia preparado seus artistas em uma lógica que Meza define como *Kamikaze*:

Entonces vivían recalcándonos que nunca íbamos a tener auto, que nos acostumbráramos a una vida, una vida de monjes era lo que nos estaban planteando todo el tiempo. Y así soportamos el irnos a Concepción con un sueldo mínimo y ser felices, porque estábamos haciendo lo que nosotros queríamos, y contagiar toda esa felicidad a los demás, y pensar en una meta de un teatro nacional, con autores nacionales y una serie de metas clarísimas. Y si uno de repente acabó de mirar atrás, viene el Golpe, ninguna de estas personas se va directamente... y en ese minuto uno se da cuenta que la visión de los tipos es preparar una generación de kamikazes para que existiera un algo de esa naturaleza; volvimos a los mismos conceptos que teníamos, en cuanto a la vida, en cuanto a que se puede vivir perfectamente con poco, que uno se la puede arreglar si está haciendo lo que quiere, lo que lo llena. Y si tu miras todos los teatros que nacieron y que funcionaron en la dictadura, están encabezados por gente de ese teatro de la Universidad de Concepción, en el ICTUS. Los que llevan la batuta son Delfina Guzmán, por otro lado está Jaime Vadel, que viene de este teatro (...) En la compañía de comediantes está Roberto Navarrete, que se había venido a Chile, Jorge Gajardo, y en el Teatro Imagen está Tennyson y estoy yo. Todos estos preceptos que vienen del teatro universitario (Escuela de teatro Universidad de Chile) se pasan y se refuerzan en el teatro en Concepción, y quedan instaurados como base de todos estos integrantes. Y cuando llega el vacío lo integran como un mantra interiorizado (Entrevista personal realizada por la investigadora al director Gustavo Meza, Abril de 2007).

Em um primeiro momento, o quadro de professores que haviam sido exonerados das universidades e que se mantiveram no país, centrou seu trabalho em fortalecer a criação artística. Quando eles consideraram que este item se encontrava relativamente reposicionado, chegou a hora de propor a necessidade de retomar o âmbito educativo.

4.2. Formação teatral da escola da CTI.

Hablar del Teatro Imagen, también es hablar de educación, (...) el grupo ha traspasado ya varias generaciones de chilenos que han sabido con particular talento plasmar el alma de Chile en un escenario⁶¹.
Issa Kort

Em 1978, além do trabalho e das estreias, o *Teatro Imagen* passou a desenvolver suas oficinas de aperfeiçoamento dramático, que até então eram exclusivas para os novos atores que vinham trabalhar na companhia, e acabavam sendo formados pelos atores e o diretor da CTI. A partir deste momento, esta preparação se transformou em oficinas oferecidas a atores que procuravam aprender o modo de trabalho da CTI e, posteriormente, foram oferecidas para o público em geral. Desse modo, foram criados os fundamentos para o que viriam a ser a base de formação da *Escuela-Teatro-Imagen*. Tal evolução apresentou-se como orgânica, se entendermos que os interesses centrais da CTI, derivados dos trabalhos prévios, visavam o processo de renovação do teatro sobre uma percepção clara da realidade local e com um forte compromisso com a verdade cênica.

⁶¹ Issa Kort, deputado, membro da comissão de cultura da Câmara de deputados em homenagem aos 40 anos do Teatro Imagen, oferecido pela Câmara de Deputados do Chile ao Teatro Imagen e a seu diretor Gustavo Meza. Maio de 2014.

Figura 39 –
Crítica de jornal ao espetáculo: *Viva Somoza*, criação de oficinas 1978.
Fonte: Arquivo *Biblioteca Nacional de Chile*.

É por esse motivo que a metodologia proposta para seus novos atores pela CTI foi subsidiária da criação de uma escola que suprisse as necessidades formativas locais e que, definitivamente, permitisse perpetuar a proposta estética e ética do seu trabalho artístico. Na década de 1980, a CTI conseguiu concentrar seu trabalho nas dependências do Teatro Camilo Henríquez. Neste período, os temas das peças diversificaram-se, indo do ponto de vista político para a temática da marginalidade, com uma linguagem direta e clara. Foi assim que, dentre 1983 e 1984, Yael Unger e Gustavo Meza decidiram criar uma Escola de Teatro, e é a partir desse fato que a CTI vai entrar num processo de repouso criativo, abandonando a sala Camilo Henríquez, para se instalar no seu teatro emblemático no bairro de Recoleta.

44 CULTURA

EXPERIENCIAS

Proezas en el escenario

Nueva escuela intenta llenar el vacío que dejan la enseñanza tradicional y el cierre de carreras de teatro

—En las escuelas de teatro tradicionales, meten a los alumnos en una serie de moldes y conceptos rígidos de actuación, impostación de la voz, gestos, movimientos. Todos salen 'ha-blan-do-muy-mo-du-lada-men-te' critica el autor y director teatral **Gustavo Meza**. "También" —dice— "como no hay conciencia del trabajo colectivo, a veces un solo actor es la primera figura sin que a nadie le importe lo que le pasa al resto. Eso está bueno para las películas de Tarzán, donde fuera del protagonista, Jane y la mona Chita no hay más que árboles y fieras".

Su larga experiencia de director de la Escuela de Teatro en la U. de Concepción hace dos décadas y después como profesor en la U. de Chile, hacen de Meza una voz autorizada en la materia. "Con ese método de enseñanza, los actores se paran en el escenario y cuando se mueven no pueden hablar, o si hablan no saben moverse", indica, "porque se les da clases de sonido y movimiento, en forma parcelada". Para él, y toda una generación de actores entre los que se cuentan Tennyson Ferrada, Jaime Vadell, Delfina Guzmán y otros más nuevos como Yael Unger, Cristián García Huidobro, Malucha Pinto, lo importante es que el actor se exprese integralmente. Ellos creen en un sistema de aprendizaje, basado fundamentalmente en la experiencia práctica.

Por eso, en vista de las carencias que detectaron entre los egresados de la única escuela universitaria existente —la de la U. de Chile— ya que la de la Católica cerró este año, se unieron bajo el amparo de la Escuela de Comunicación que dirige Mónica Herrera. Ahí, desde el 18 de abril, echarán a andar una carrera de teatro alternativa, consistente en siete semestres para los que quieren título profesional y un año para los aficionados.

Intuición y técnica

Todo nació cuando Gustavo Meza descubrió que su ex alumna Mónica Herrera estaba aplicando sus métodos para los alumnos de cine y publicidad. La base del aprendizaje está en una combinación de las teorías del psicólogo Jean Piaget, las técnicas de Stanislavsky y las del teatro de Brecht. "La idea es que los alumnos entreguen sus potencialidades de creación y una vez que las hayan estrujado bien", dice Meza, "reciban los conocimientos y nuevas herramientas técnicas". Las distintas fases de este aprendizaje pasan por el terreno intuitivo, por el técnico y por el teórico. Como culminación vienen la crítica y el análisis global.

En concreto, los estudiantes se entregarán a "Estudios", especies de pequeñas compañías teatrales dentro del curso, con las que seguirán las diferentes etapas. En el primer año, tomando conciencia del espacio, el sonido y el movimiento y, después, experimentando con diferentes compañías teatrales establecidas. Aprenderán junto

Gustavo Meza: larga experiencia como profesor y director teatral

Figura 40 –
Revista *Hoy* 13 a 19 de abril 1983, Nº 299. Pág. 44
Fonte: Biblioteca Nacional de Chile.

Como dissemos anteriormente, por volta de 1974, existiam quatro escolas, duas universitárias e duas escolas privadas. A diferença principal existente entre as escolas de teatro universitárias e as escolas de teatro privadas, como a *Escuela de Teatro Imagen*, era a figura central de um *Maestro* que propunha de maneira pessoal uma seleção de cursos que configurariam a proposta acadêmica, ao contrário das universidades onde era o corpo docente ou o diretor quem cumpria essa função sob as regulamentações gerais da universidade e da ditadura.

Esta diferença, neste período histórico, foi central. Enquanto a escola de teatro da *Universidad Católica* imprimiu um forte perfil teórico à sua formação, centrando seu trabalho nos autores clássicos, a *Universidad do Chile* centrava-se em um trabalho de formação de intérpretes, seguindo as tendências formativas tradicionais, herdadas do *Teatro Experimental*, e buscando propostas que fossem sociais, dentro do marco de uma institucionalização militarizada e controlada.

As escolas privadas assumiram dois perfis ou nichos complementares, segundo as necessidades da época: por um lado, a escola *Club de Teatro*, criada e dirigida por Fernando González, enfocou a criação de intérpretes teatrais e televisivos que fossem úteis ao mercado, e as modificações propostas pelas novas ideologias que se buscava instaurar; por outro lado, o Teatro Imagen buscava continuar com a tarefa de formar “pessoas de teatro”, que buscassem um modelo de associação de trabalho coletivo, que aprendessem o ofício em seus diversos componentes e que mantivessem a vinculação a uma perspectiva social e/ou popular do teatro.

Para o cenógrafo teatral Claudio Di Girolamo:

La escuela Imagen con Gustavo Meza, fue el pilar de las escuelas privadas. Tenía una escuela súper seria desde el punto de vista del teatro (...) Ellos han hecho un trabajo muy sostenido (...) las otras escuelas en esa época hacían prácticamente, preparaban solo para la televisión. (...) no era para hacer teatro, imagen continuó con la cuestión de hacer teatro siempre (...) Imagen entendió muy bien que si uno no tiene relevos en el teatro, termina por perder el norte de una línea de acción. (Entrevista realizada pela investigadora com o cenógrafo e diretor teatral italiano Claudio Di Girolamo, 24 de abril, 2011).

Para iniciar a marcha branca do primeiro ano, em 1983, Gustavo Meza, decide associar-se a Mônica Herrera⁶², que possuía um centro de formação técnica em comunicação. Isto permitiria, sobretudo, contar com uma sede física onde trabalhar, de modo que os alunos, ao completarem o curso, pudessem obter um título acadêmico de Comunicador Cênico. Esta negociação inicial foi coordenada economicamente com a cobrança de uma mensalidade dos estudantes de \$8.000 pesos da época, que era o dobro do que se pagava na Universidade do Chile, e que equivaleria, aproximadamente, a atuais R\$1.000 reais⁶³. Esta cobrança, em um primeiro momento, transformou a escola de teatro da CTI em uma escola de elite, onde chegaram principalmente filhos de artistas que queriam estudar com alguém que pudesse oferecer uma formação séria.

Esta situação inicial durou muito pouco, pois, ao finalizar o ano, a diretora da escola decidiu unilateralmente subir as mensalidades, situação que foi rejeitada, tanto pelo diretor como por estudantes. Esta situação criou uma ruptura que significou a dissolução da insipiente sociedade acadêmica. Desde esta época, se instaurou uma política dentro da escola da CTI de que o estudante paga o mesmo desde o momento que entra na escola até o momento que egressa.

Posteriormente, no segundo ano, enquanto se realizavam os ajustes para poder deslocar-se para a sede emblemática na Rua Loreto, a CTI utiliza dois espaços de trabalho complementares: realiza as práticas atoriais e vocais no teatro da Companhia ICTUS e na escola de música da Universidade do Chile, e desenvolve seus cursos teóricos em salas arrendadas de um espaço do ator Nelson Brodt.

No terceiro ano, devia-se trabalhar com a companhia teatral *La Feria*, mas, quando chegou o momento, seu diretor Jaime Vadel decidiu que ainda que este tenha sido um

⁶² Mónica Herrera Cerda é jornalista da Universidad de Concepción, Mestre em Comunicação pela Universidad de Chile e Doutora em Educação pela Universidad de Sevilla, Espanha; fundadora do Instituto Profesional Escuela de Comunicación Mónica Herrera de Santiago de Chile e de suas extensões no Equador e El Salvador. Foi diretora da Escuela de Comunicación Mónica Herrera da Universidad Mayor.

⁶³ Fonte: Entrevista realizada pela pesquisadora com a diretora de *casting* e atriz, ex-estudante, ex-docente da escola de teatro da CTI, Paula Leoncini nos meses de Setembro de 2012.

projeto antigo dele (o projeto de participação pedagógica), ele já não o interessava mais. Isto obrigou Meza e sua equipe a repropor a estrutura formativa. A partir deste momento começaram a estruturar os níveis em cada curso com professores titulares para cada curso com a estrutura formal utilizada nas universidades. No entanto, existe uma variável de vital importância a este respeito.

A escola de teatro da CTI jamais quis entrar no processo de crédito formal das universidades, porque isso implicaria, segundo Meza, que se estabelecesse uma estrutura rígida de cursos para cada ano; o que contraria seu modo formativo, porque, na escola da CTI, se realizam cursos básicos permanentes e outros cursos se transformam segundo as necessidades de cada geração de ingressantes. Esta proposta pedagógica não seria permitida, segundo a normativa vigente do Ministério de Educação; por isto torna-se significativo que os estudantes da CTI não tenham acesso a bolsas nem fundos de financiamento, e tampouco obtenham um título reconhecido legalmente.

Sobre o financiamento da escola por parte dos estudantes, existiu um modelo de subvenção da CTI que deu excelentes resultados em diversos âmbitos. A Escola Teatro Imagen subvenciona cada ano a alguns estudantes, seja por mérito ou pela condição econômica; especialmente alunos provenientes de regiões extremas ou de zonas periféricas da cidade. Esta subvenção se dá em troca de algum trabalho dentro do Teatro Escola, que podem ser trabalhos técnicos, administrativos, logísticos e/ou artísticos.

Estas bolsas podem ser vantajosas para alunos e CTI, pois, por um lado, dota a escola e a companhia de ajuda extra em qualquer situação, por outro, permite que estudantes que não conseguiriam de outra maneira possam fazer o curso. Além de estimular a diversidade de opiniões e pontos de vista nos discentes, também permite que estes estudantes aprofundem plenamente suas pesquisas nas diversas práticas do fazer teatral. Sem dúvida a maior contribuição desta prática é a possibilidade fecunda de expandir os modos de produção da CTI às diversas regiões do país, incluindo as mais extremas, porque a tendência de quem estuda na CTI é retornar posteriormente a seus lugares de origem⁶⁴.

⁶⁴ Fonte: Entrevistas realizadas pela pesquisadora com o diretor da CTI Gustavo Meza, com o ator formado pela escola CTI, Roberto Farías, com os atores da companhia Teatro Achen de Coyhaique e com a diretora da companhia La Huella de Antofagasta: Alejandra Rojas, realizadas entre abril de 2008 e maio de 2014.

Esta metodologia de bolsas, como assinalado anteriormente, possibilitou a criação de companhias teatrais formadas por estudantes da CTI ao longo de todo o Chile e no exterior, expandindo com isto, um método, uma ética e uma estrutura de trabalho e formativa do ator própria de tal escola.

Dentro de sua linha de ação, a formação atoral da CTI, busca, desde seu início, estruturar uma pessoa de teatro que dê conta dos diversos campos de ação do teatro, mas a partir de uma maneira integral. Isto quer dizer que todos os campos - produção, direção, dramaturgia, iluminação, sonoplastia, atuação, trabalho vocal, história, psicologia, trabalho físico, entre outros - eram ensinados integradamente em sua estrutura formativa.

Desde o começo até hoje, a escola de teatro da CTI teve importantes evoluções e etapas. Inicialmente a formação consistia na passagem do estudante pelas três companhias importantes chilenas, uma a cada ano, além de um acompanhamento constante no trabalho vocal, corporal, teórico e atoral.

Os cursos foram assim estruturados:

Primeiro ano: Trabalho com a *Compañía Teatro Imagen*.

Cursos:

- 1. Atuação:** Professores: Gustavo Meza, Yael Unger e Tennyson Ferrada. O curso consistia em uma aproximação ao trabalho atoral a partir de exercícios que potenciavam a expressividade, este curso funcionava de maneira complementar à aproximação integral ao ofício.
- 2. Aproximação integral ao ofício:** Professor Gustavo Meza. Consistia em um curso em que se colocavam em cena um par de atores consagrados, trabalhando com uma peça conhecida por todos e sobre essa apresentação. Oferecia-se aos atores ferramentas de construção de personagens e o estudante ia trabalhando a análise do texto e sua encenação atoral.

3. **Movimento:** Professora Malucha Pinto⁶⁵. O objetivo do curso era uma aproximação do controle e manejo do corpo em cena desde a perspectiva alemã, derivada do trabalho de Kurt Joss⁶⁶ e Ernst Uthoff, que foram os mestres da professora e as grandes referências da dança chilena.
4. **Voz:** Professora e atriz Berta Sandoval que, com o acompanhamento de uma fonoaudióloga, trabalhava a colocação da voz, ressonadores, projeção vocal e construção do texto cênico a partir do vocal.

Segundo ano: Trabalho com a *Compañía Ictus*.

1. **Atuação Teatral:** Professores Nissim Sharim⁶⁷, Delfina Guzmán⁶⁸. O objetivo é trabalhar a integração entre corpo, voz e atuação a partir de uma atuação realista.
2. **Movimento:** Professor Patricio Bunster⁶⁹. Neste curso se aprofundava a expressão do corpo na linha anteriormente descrita, transitando para a construção de uma dramaturgia coreográfica.

⁶⁵ Malucha Pinto Solari (Santiago, 16 de abril de 1956) é uma atriz egressa da Universidad de Chile, diretora teatral e dramaturga chilena. Filha da recebedora do Premio Nacional de Artes de La Representación, bailarina e coreógrafa "Malucha" Solari, construiu uma carreira vinculada ao mundo da dança e do teatro, centrando seus últimos trabalhos no campo da direção cênica.

⁶⁶ Principal expoente da dança expressionista e impulsionador dos princípios da dança teatro (Tanztheater), o coreógrafo alemão Kurt Jooss (1901-1979) começou a desenvolver seu trabalho depois da Primeira Guerra Mundial, em meio a renovação das artes de seu país. Sua formação em München com o teórico da dança e coreógrafo Rudolf von Laban, criador do sistema de notação kinético que leva seu nome, entregou a Jooss as ferramentas para investigar sobre os fundamentos e o sentido do movimento expressivo. No Chile o Ballet Jooss estreou no Teatro Municipal de Santiago, na temporada de inverno de 1940, três dos integrantes da companhia, Ernst Uthoff, Lola Botka e Rudolf Pescht, resolveram ficar em Santiago para fundar a Escuela de Danza desta casa de estudos e o Ballet Nacional Chileno (BANACH). Fonte: Memória chilena, sitio histórico interativos da Biblioteca nacional de Chile.

⁶⁷ Nissim Sharim Paz é um ator chileno, de ascendência judia libanesa. Diretor por décadas do Teatro Ictus, colunista do Diario Siete. Teve uma destacada participação na luta contra a ditadura do general Pinochet. Participou de uma grande quantidade de filmes do cinema chileno. Seu rosto ficou associado por anos à publicidade televisiva de um banco.

⁶⁸ Delfina Guzmán Correa (Santiago de Chile, 7 de abril de 1928), é uma destacada atriz, roteirista e diretora teatral chilena de origem basca. Foi membro fundador do teatro ICTUS e trabalhou no Teatro TUC em Concepción e todos os mais importantes teatros de Chile. Atualmente é presidenta da Fundación Teatro a Mil.

⁶⁹ Nascido em Santiago de Chile em 1924, iniciou sua carreira na dança com os mestres Ernst Uthoff, Lola Botka e Rudolph Pescht, fundadores da escola de dança da Universidad de Chile. Em 1951 tomou parte do

3. **Voz:** Professora Coca Rudolphy⁷⁰. Propõe a integração entre corpo, som e atuação no sentido de uma cena realista, colocando ênfase na criação de um personagem vocal.
4. **Historia do Teatro:** Professor Sergio Madrid⁷¹. Panorâmica da história do teatro universal.
5. **Historia da Arte:** Professora María Elena Moreno⁷². Panorâmica dos diversos estilos e técnicas e seu vínculo com o meio social considerando suas contribuições e retroalimentações com o campo teatral.
6. **Música:** Professor Jaime Vásquez⁷³. Este curso fornece as ferramentas para o conhecimento musical básico universal e latino-americano, construção e utilização de um instrumento latino-americano e uma panorâmica das vinculações entre teatro e música latino-americana na segunda metade do século XX.
7. **Dramaturgia:** Professor Julio Bravo. Abordagem do texto dramático, analisando diversos textos e construindo estruturas dramáticas próprias.

Ballet Jooss e atuou como solista na companhia em sua tounée por Alemanha, Suíça, Bélgica, Holanda, Inglaterra, Escócia e Irlanda. De regresso ao Chile, trabalhou no Ballet Nacional. Foi professor das escolas de Dança e de Teatro da Universidad de Chile e da escola Teatro Imagen.

⁷⁰ Coca Rudolphy, é uma destacada atriz chilena de teatro e televisão. Estudou atuação na Pontificia Universidad Católica de Chile. Posteriormente trabalhou no Teatro del Angel ao lado das conhecidas atrizes Anita González e Bélgica Castro. Em 1973 enquanto trabalhava na Companhia de Teatro é presa e torturada durante dois anos pelos militares do Golpe de Estado no Chile de 1973. Em 1975, é colocada em liberdade e se exila na Inglaterra. Em 1984 regressou ao Chile e foi proibida pelo governo da ditadura militar de exercer sua profissão, portanto, como atriz, fica inativa durante anos, dedicando-se à docência. Posteriormente, no início da década de 1990, volta ao teatro, cinema e televisão.

⁷¹ Ator Chileno,

⁷² Escritora e socióloga. Destaca-se a publicação de seu romance “La Batalla de Dolores”, e sua pesquisa histórica e sociológica para a dramaturgia e montagem das obras de teatro, “Tomás” y “El desembarco de las reinas del Mambo”. Nos últimos anos tem contribuído com seu talento para a aproximação entre ciência e arte, participando na elaboração da série documentária “Neuromantes”, com capítulos sobre temas como: “Las emociones”, “Los recuerdos” y “La belleza”.

⁷³ Jaime “Chino” Vásquez (Santiago de Chile, 22 de noviembre de 1958) é um reconhecido saxofonista e flautista chileno, membro dos grupos Fulano e Araukanía Kintet.

Terceiro ano: Trabalho *Teatro-Escuela-Imagen*.

Cursos:

1. **Atuação:** Professor Gustavo Meza. Trabalho de construção de personagens a partir de bases metodológicas stanislavskianas, buscando incorporar uma verdade cênica marcada por forte cor local.
2. **Voz:** Professora Coca Rudolphy. Busca trabalhar uma proposta de personagem vocal que inclua os diversos matizes emotivos de seus personagens com verdade cênica e projeção.
3. **Movimento:** Professora Jael Unger. Este curso trabalha aportando técnicas de composição corporal e postural ao trabalho do corpo em cena, a partir das técnicas Alexander.
4. **Dramaturgia:** Professor Sergio Vodanovich⁷⁴. Desenvolvimento de uma linguagem dramática e estudo da dramaturgia nacional e mundial.
5. **História da arte:** Professor Luis Advis⁷⁵. Estudo de diversos elementos da arte mundial orientados ao desenvolvimento das artes cênicas.

Desde os primeiros anos da criação da escola, até inícios da década de 1990, a formação teatral da CTI se realizava em quatro anos. Depois desta data, a duração da formação foi

⁷⁴ Sergio Vodanovic (Split, c. 1926 - Croácia, 12 de fevereiro de 2001) foi um advogado, jornalista, dramaturgo e autor de telenovelas chileno de ascendência croata. Foi uma figura fundamental da geração teatral da década de 1950, junto com autores como Egon Wolff e Luis Alberto Heiremans. Através de gêneros como a comédia, o drama e a farsa, e de um estilo realista, em seus textos enfrentou de maneira crítica a corrupção e certas estruturas familiares, sociais e juvenis. Estudou técnica teatral nas universidades americanas de Columbia e Yale. Foi professor de técnica dramática na Pontifícia Universidad Católica de Chile e diretor da oficina de escritores da Universidad de Concepción. Foi professor da Universidad Católica e da Universidad de Concepción.

⁷⁵ Luis Advis Vitaglich (Iquique, 10 de fevereiro de 1935 - Santiago, 9 de setembro de 2004) foi um destacado compositor musical chileno, além de professor universitário de filosofia. Graduou-se como filósofo pela Universidad de Chile, exercendo a docência universitária em numerosas outras instituições de educação superior em seu país.

diminuída para três anos intensificando-se a carga horária acadêmica por ano. Em 1999 a formação para atuação contava com os seguintes cursos:

PROGRAMA DE ATUAÇÃO TEATRAL

MALLA CURRICULAR

EGRESO 2002

ESCUELA TEATRO IMAGEN

Actuación Semestre I	Actuación Semestre II	Actuación Semestre III	Actuación Semestre VI	Actuación Semestre V	Actuación Semestre VI
Movimiento Semestre I	Movimiento Semestre II	Movimiento Semestre III	Movimiento Semestre IV	Movimiento Semestre V	Movimiento Semestre VI
Voz Semestre I	Voz Semestre II	Voz Semestre III	Voz Semestre IV	Voz Semestre V	Voz Semestre VI
Acondicionamiento físico Semestre I	Acondicionamiento físico Semestre I	Acondicionamiento físico Semestre I	Acondicionamiento físico Semestre I	Acondicionamiento físico Semestre I	Acondicionamiento físico Semestre I
Pantomima Semestre I	Pantomima Semestre II	Danza Semestre I	Danza Semestre II	Entrenamiento vocal Semestre I	Entrenamiento vocal Semestre II
Historia del Teatro Semestre I	Historia del Teatro Semestre II	Historia del Teatro Semestre III	Historia del Teatro Semestre IV	Montaje Final	Montaje Final
Historia del Arte Semestre I	Historia del Arte Semestre II	Historia del Arte Semestre III	Historia del Arte Semestre VI		
Mascaras Semestre I	Maquillaje Teatral Semestre I	Dramaturgia Semestre I	Dramaturgia Semestre II		
-----	-----	Psicología Semestre I	Psicología Semestre II	-----	-----
-----	-----	Música Semestre I	Música Semestre II	-----	-----

Figura 41 –
Programa de ingreso ano 1999
Fonte: *Escuela Teatro Imagen*

PRIMERO ANO: Processo de estímulo sem inclusão da palavra.

Disciplinas:

1. **Atuação I e II:** 960 horas acadêmicas. Professores Ingrid Leyton, Paula Leoncini, Gonzalo Meza.

2. **Voz I e II:** 240 horas acadêmicas. Professora Sara Pantoja.
3. **Expressão corporal I e II:** 240 horas acadêmicas. Professores Nelson Aviles e Daniela Marini.
4. **História do Teatro I e II:** 160 horas acadêmicas. Professora Carola Jiménez.
5. **Máscaras I e II:** 120 horas acadêmicas. Professor Luciano Morales.
6. **História da Arte I e II:** 160 horas acadêmicas. Professor Jorge Ferrada.
7. **Pantomima I e II:** 120 horas acadêmicas. Professor Jaime Schneider.
8. **Música I:** 40 horas acadêmicas. Professores Jaime Vásquez, Aníbal Pinto.

SEGUNDO ANO: trabalho atoral integrado.

Disciplinas:

1. **Atuação III e IV:** 960 horas acadêmicas. Professores Jaime Silva y Elsa Poblete, Paolo Comte.
2. **Voz III e IV:** 240 horas acadêmicas. Professores Sara Pantoja, Liz Lizardi.
3. **Movimento III e IV:** 240 horas acadêmicas. Professoras Paulina Mellado e Daniela Marini.
4. **Maquiagem I e II:** 120 horas acadêmicas. Professor Luciano Morales.
5. **Historia do Teatro III e IV:** 160 horas acadêmicas. Professora Carola Giménez.
6. **Historia da Arte III e IV:** 160 horas acadêmicas. Professores Oscar Estuardo, Jorge Ferrada.
7. **Psicologia I e II:** 160 horas acadêmicas. Professor Cristóbal Schilling
8. **Música II e III:** 240 horas acadêmicas. Professores Carmen Prieto, Jaime Vásquez.
9. **Dramaturgia I e II:** 160 horas acadêmicas.
10. **Condicionamento Físico I e II (Artes Marciais):** 100 horas acadêmicas. Professor Roberto Farías.

TERCEIRO ANO: Montagens teatrais integrais em diversos estilos.

1. **Atuação V e VI:** 960 horas acadêmicas. Professores Luis Ureta, Andrés Céspedes, Gustavo Meza.
2. **Voz V e VI:** 240 horas acadêmicas. Professoras Sara Pantoja, Jorge Becker.
3. **Movimento V e VI:** 240 horas acadêmicas. Professora Marcela Escobar.
4. **Cond. Físico III e IV:** 100 horas acadêmicas. Professor Patricio Molina.
5. **Música:** 100 horas acadêmicas. Professora Luz Berrios.

Modelo de disciplinas correspondente aos anos acadêmicos: 1999, 2000, 2001, correspondentes a 6000 horas acadêmicas.

Dentro da proposta formativa, existem três linhas de cursos:

Cursos obrigatórios: Atuação, voz e movimento. Qualquer estudante que fosse reprovado em algum destes três cursos em qualquer período seria reprovado pelo ano inteiro e deveria realizá-lo de novo. O objetivo principal de tal medida era manter durante todo o processo formativo a coordenação de um desenvolvimento do trabalho atoral integrando voz, corpo e atuação. Segundo o dramaturgo e diretor, Marco Antonio de la Parra: “Meza tinha uma visão muito particular da educação teatral, de entregar ao ator os recursos teatrais, o ofício do ator. Isto permitiu que saíssem pessoas muito boas desta escola. Não desejava dar notas, mas sim passar as pessoas por seu grau de amadurecimento. Se está desenvolvido como artista de modo integral para passar a um nível superior”.

Cursos formativos: História do Teatro I, II, III e IV; Máscaras I e II; História da Arte I, II, III e IV, Pantomima I e II; Maquiagem I e II; Psicologia I e II; Dramaturgia I e II; Música I. Estes cursos possuem caráter semestral, e em caso de reprovação podem ser repetidos no ano seguinte, mas não incluem a repetição do nível completo.

Cursos Complementares: Música II, III, IV, Condicionamento Físico I, II, III, IV (Artes Marciais, Tai Chi, dança contemporânea), Canto, Produção, Semiótica, Introdução ao Fenômeno Teatral, Historiografia do teatro pós- ditadura, Estilos e outros diversos cursos, se dão ou se deram de maneira complementar a estrutura formal de acordo com os

requerimentos específicos de cada turma de ingresso durante seu processo formativo. Estes cursos também possuem caráter semestral, e em caso de reprovação podem ser repetidos no ano seguinte dependendo do processo do estudante e as ofertas de cursos, mas não incluem a repetição do nível completo.⁷⁶

4.2.1 Ideário da formação teatral da CTI.

La diferencia entre el patán y el innovador es que el innovador sabe lo que está destruyendo, sabe contra qué está reaccionando, y el patán, lo hace de patán, porque quiere sobresalir.
Gustavo Meza.

Como mostramos nos capítulos anteriores, a CTI buscou diversos mecanismos para sobreviver durante o período de *cortocircuito*, produzido pela ditadura militar. Mas não foi apenas o cenário adverso o eixo de sua luta, mas também a continuação do legado aprendido de seus mestres dos *teatros universitarios*. O desenvolvimento da trajetória formativa da CTI teve diversas engrenagens e molduras, tanto internos como externos, que permitiram sua trajetória até os nossos dias. Como vimos relatando de maneira fragmentada, a CTI propõe uma abordagem formativa que dá conta de uma resistência até de diversos elementos das antigas propostas de métodos de formação do ator, por um lado, e de construção estilística nas encenações e dramaturgia pós-modernas, por outro.

Mesmo que no início da implementação do Teatro-Escuela-Imagen, já não existissem questionamentos quanto ao método formativo proposto pela companhia, ainda assim existiam sim questionamentos quanto ao *tipo* de ator que ela formava,

⁷⁶ Relato reconstruído a partir de entrevistas realizadas aos seguintes artistas: Formados pela CTI: Paula Leoncini, Trinidad González, Sara Pantoja, Héctor Alfaro, Roberto Farías, Liz Lizardi, Moira Muller, Jaime Omeñaca, Álvaro Rudolphy, Gonzalo Meza, Elvira López, Luciano Morales, Rodrigo González, Cecilia Carvajal, Cristian Espejo, Andrés Velazco, Jorge Becker, Hernán Hidalgo, Jorge Antezana e Luís Moreno; artistas que trabalharam como professores na CTI: Luz Berrios, Elsa Poblete, Claudio Di Girolamo, Delfina Guzmán, Juan Cuevas, Luis Ureta, Nelson Aviles e Daniela Marini (Entrevistas realizadas pela investigadora entre abril de 2008 e Novembro de 2014).

questionamentos consequentes da crítica à poética da CTI, que buscava resgatar meios, temas e propostas centradas em sua visão do popular, com estilos tradicionalmente usados no Chile, como o melodrama.

De nada serviu a leitura crítica que alguns diretores teatrais, autodefinidos como pós-modernos ou fundadores de um *pós-teatro*, tiveram em torno do trabalho da CTI, rotulando-o negativamente como pouco ousado. Para Meza, em relação aos questionamentos sobre sua escolha e proposta formativa de estilos:

buscaba un enfoque que los hiciera entender fundamentalmente los problemas del estilo, cuando se habla del estilo y de género y la gente dice: pero eso es cosa del pasado!, ahora está la posmodernidad!, eso es una imbecilidad muy grande, porque la posmodernidad está jugando con la mezcla de estilos, lo que hay que conocer son los estilos para saber con qué se está jugando. Entonces, (autores posmodernos chilenos) piensan que la posmodernidad es una especie de antídoto contra la ignorancia, que es una negación del conocimiento, cosa que para muchos, evidentemente, es eso. (...) y tienen una confusión, si tu vez un montaje posmoderno, como los que hace carrizo en la Chile (Universidad), hacen un expresionismo bastardo. Según lo que dice Carrizo se trata de un pos-teatro o una cosa de esa naturaleza y que es eso!?, la ventaja que tiene es que es nuevo y original (Dice Carrizo), esa afirmación, es absolutamente anti posmoderna, porque si alguna novedad plantea la posmodernidad es la inexistencia de la originalidad (...)Entonces no es posmoderno, si no conocen la modernidad, menos van a conocer que es lo que provoca ese desajuste que provoca la posmodernidad. Y cuando hablan de posmodernidad, quienes inician el proceso, se refieren a una condición, ni siquiera hablan de estilo, hablan de una condición, es decir un acontecer de hechos que provoca que las cosas ya escapen a los cánones y las propuestas que se derivan de la modernidad, (...) y después escapan a las distintas tendencias (...) cuando la plantean los que la plantean, uno puede entender como el apogeo de la reacción, de lo reaccionario, (...) con el afán de separar la inexistencia del contenido, (...)A lo que se va, es, a lo que mis maestros, uno sigue apreciando su enseñanza, que dice que la diferencia entre el patán y el innovador es que el innovador sabe lo que está destruyendo, sabe contra que está reaccionando, y el patán, lo hace de patán, porque quiere sobresalir, porque quiere hacer las cosas distintas, porque nunca nadie ha hecho HAMLET en patines, con máscaras negras con el poto al aire y todo lo demás y piensa que eso es el posmodernismo, entonces, ahí tiene que ir la aclaración de que no vayan a descubrir el hilo negro, que ya descubrieron los indios. (Entrevista realizada pela pesquisadora ao diretor da CTI, Gustavo Meza, novembro do ano 2012).

Para criadores como Marco Antônio de la Parra e Claudio Di Girolamo, as contribuições da CTI são muito evidentes. Para Di Girolamo:

El teatro imagen ha tenido la posibilidad de hacer teatro en todos los aspectos, me explico, fue una organización y no le tuvo miedo a todas las etapas normales de una organización, partir desde un grupo de teatro, (...) luego empezar con una escuela, (...) al comienzo fue un Teatro Independiente (...) pero cuando el teatro Imagen decide tener escuela es cuando adquiere la importancia que tiene, creo que un teatro que quiere convertirse en algo que sea de importancia para un país, no puede dejar de tener escuela, es por algo que los Teatros Universitarios tenían una escuela y esa parte para mí es la más esencial para poder seguir el ritmo del país, poder seguir los cambios y desde adentro no desde afuera, con una perspectiva inserta en el quehacer de todos los días. (...) Viéndolo con perspectiva histórica es algo muy importante para el teatro chileno, no hay vuelta que darle. (...) Renovarse desde las raíces es algo que nunca se ponderará lo suficiente. (Entrevista realizada pela pesquisadora com o cenógrafo italiano Claudio Di Girolamo, 24 de abril de 2011)

Renovarse desde las raíces poderia ser tomada como a ideia motora da CTI ao longo de sua trajetória. Esta renovação constante implicou não apenas em uma busca cênica de diversos estilos em cada processo criativo, mas também implicou em uma busca dos modos de formação atoral cada vez mais refinados e complexos, dando conta das demandas das novas gerações.

Meza trabalhou e trabalha com cada um dos professores que passam pela Escuela-Teatro-Imagen. Sejam professores vindos de outros lugares ou professores formados na própria escola. Ano a ano o curso de formação vai se ajustando, sendo modificado de maneira constante, incorporando novas bibliografias e tentando manter a integração entre corpo-voz-atuação, com as dificuldades que cada estilo apresenta. Para isto, existe um labor específico em preparar novos contingentes de professores em cada uma de suas disciplinas, a partir de estudantes indicados por Gustavo Meza, geralmente selecionados entre os grupos de atores egressos do curso e que trabalham nas peças da CTI.

Um caso exemplar desta matriz de produção de docentes, pela importância que teve na diáspora do modelo de formação da CTI para outras escolas e universidades, é o trabalho vocal. Sara Pantoja, estudante e atriz da CTI, pedagoga de voz, que atualmente é

reconhecida como uma das melhores professoras de voz para atores do Chile, relata desta maneira seu processo formativo:

Gustavo Meza, me ofreció ser la ayudante de Coca Rudolphy y yo acepte encantada. (...) fui su ayudante por 3 años antes de que comenzara a hacer clases, la Coca fue muy generosa en ayudarme y enseñarme, la preparación fue progresiva y cuando comencé a hacer clases sola me di cuenta que eso significaba prepararme de manera distinta(..) tenía que encontrar la metodología, los objetivos del curso, los contenidos, que hubiese coherencia entre el primer y segundo semestre, y Gustavo cada vez que terminaba un semestre él iba a ver el examen y me decía: Mira, vas bien encaminada pero yo creo que aquí eso mismo que hiciste lo puedes aprovechar para incorporar esto, esto y esto, ok en el próximo semestre yo corregía y así yo los iba incorporando y así él estaba encima y fui aprendiendo como desarrollar mi propia metodología a aprender cómo se enseña el trabajo vocal, como lo puede aprender el alumno, como lo puede tomar y en el camino fui entendiendo que la técnica es muy importante y le debo eso a Gustavo, la posibilidad de ese espacio. Estaba siempre muy pendiente que cada año fuera superándose. (...) Yo entendía que había que hacer un recorrido en los tres años donde hubiera una progresión, como la escuela tiene muchos ramos el primer semestre con todo lo que tiene que ver con la actuación y el trabajo del sonido de la voz, había que reforzar primero que el alumno entendiera que se hace con el sonido, como se hace el sonido, que tiene que manejar el aire y que tiene que saber emitir un sonido sano, y que tiene que usar los recursos que tienen que ver con el sonido, el tono, la intensidad, la duración de un sonido, para que se juntara eso con actuación donde hacían trabajo de sonido y movimiento, y además que ese sonido se juntara con el cuerpo, porque había una coherencia entre lo que sonaba y lo que se movía, después venía el trabajo de texto, se diferenciaba el trabajo de texto y mi intención era siempre que comenzaran a valorar las imágenes de las palabras, que las palabras tuvieran un sentido, que no estaban puestas ahí por casualidad, y entonces empecé a desarrollar metodologías que tuvieran que ver con la capacidad de describir, de cómo describir el espacio, describir un lugar tuyo que te gustara mucho por ejemplo, y de ahí traducirlo al texto, textos que son descriptivos en sí, que manejan como ese lenguaje, después entendí que eso había que aplicarlo en la escena, ya desde la actuación, desde la comprensión del personaje, eso lo aplicábamos casi todo el segundo año, y en tercer aprender que ya se supone que en esos cuatro semestres, adquiriste cierta seguridad y cierto conocimiento de tu aparato fonador de conocer tu voz y entonces la apuesta es formar, y ahí estaba la parte de la caracterización vocal, donde el alumno debía ser capaz a partir de la comprensión de su propio instrumento, de ver como lo podía disfrazar, cambiar, transformar, pero también sabiendo que lo debía pasar a tal resonador, es decir sabiendo que no era gratuito, entonces ahí los hacía describir, los hacía trabajar con animales, con sonidos de animales y después tenían que tomar un texto” (Entrevista realizada pela investigadora com a atriz, Sara Pantoja, abril de 2010).

Este exemplo pode ser tomado para pensarmos o caso de muitos alunos que passaram pela CTI. No entanto, tem sido muito mais ampla e diversa. Além da formação que a CTI propicia a futuros atores por meio de sua escola e a formação contínua de seus professores, existe um processo de formação complementar para aqueles que se interessam em trabalhar nos diversos âmbitos do fenômeno teatral. Para isto, foram elaboradas algumas estratégias, tais como: um festival interno, monitorias técnicas dentro da companhia, e a colaboração inquebrantável que brindam todos os professores da escola às criações propostas pelos estudantes da CTI.

Um ponto a parte é a formação de dramaturgos pela CTI, incluindo o próprio Meza. A companhia desde seu início deu um espaço para experimentações e trabalhos sobre a cena para a criação de novas dramaturgias, ponto que se manteve posteriormente por meio de oficinas e que atualmente se reativa de tempos em tempos por meio da experimentação cênica que o diretor da CTI realiza com seus estudantes seja com textos deles mesmos ou em espaços de criação coletiva. Luis Rivano, Andrés Pizarro, Juan Radrigan, Gustavo Meza, Marco Antonio de la Parra, Pablo de Carolis, Enrique Linh e Hernán Rivera Letelier são alguns dos dramaturgos mais destacados que foram formados no espaço pedagógico-criativo da CTI⁷⁷.

Figura 41 -
 Trecho da entrevista a Gustavo Meza, Periódico *El Mercurio* 1984.
 Fonte: Arquivo *Biblioteca Nacional de Chile*.

⁷⁷ Entrevistas realizadas com Juan Radrigan, Hernán Rivera Letelier, Marco Antonio de la Parra, Luis Rivano. (entrevistas realizadas pela investigadora entre o mês de abril de 2008 e o mês de junho de 2012)

4.3. Diásporas da formação teatral da Escola CTI.

No es tanto la formulación de una respuesta para el teatro o la obra,
sino más bien la formulación más precisa del problema.
Arthur Miller

Não podemos terminar este capítulo sem dar conta das implicações que possui hoje o modelo de formação de atores proposto pela Compañía Imagen. Grande parte dos artistas que passaram pela CTI ou que estudaram na Escuela-Teatro-Imagen levam incorporados em seu trabalho os diversos métodos e estratégias de abordagem do fenômeno cênico aprendidos na CTI. Como já destacado, no início da ditadura militar se fecharam grande parte das escolas de formação teatral no Chile, entre elas todas as que se encontravam em outras regiões. A outorga de bolsas a estudantes vindos de diversas localidades afastadas de Santiago permitiu propagar de modo próprio, não apenas as propostas poéticas emanadas da formação outorgada pela Escuela-Teatro-Imagen, mas também as estratégias criativas de trabalho de criação atoral e suas respectivas propostas formativas (exercícios de treinamento, construção dramatúrgica corporal, criação de cenas, abordagem à construção de personagens, entre outras). O que tem servido tanto para a estruturação de companhias independentes, quanto como mecanismo de subsistência por meio da realização de cursos de atuação em diversos níveis: universitário, recreativo, escolar ou para o público em geral que quer aprender sobre teatro. Esta vertente de diáspora regional é fortalecida por circuitos que habitualmente realizam as companhias de estudantes e ex-estudantes da escola Imagen, e mesmo da própria CTI.

Outra vertente, talvez a de maior importância na formação de *gente de teatro*, é a circulação dos professores que trabalham na CTI, e que, por diversos motivos, migram para outras universidades. Sobre este ponto, é necessário aprofundar-se em uma situação do contexto atual do teatro chileno para poder entender esta dimensão. Em 1989, com a vitória da opção “NÃO” no plebiscito realizado para decidir a continuidade do governo de Augusto Pinochet, muitas mudanças profundamente significativas se maquinavam, de maneira encoberta, sobre a formação universitária.

Se o modelo neoliberal, implementado pelos *Chicago Boy* no Chile, havia diminuído os aportes financeiros por parte do Estado chileno para as universidades públicas, buscando sufocar a atividade de tais entidades, a nova lei de universidades firmada na década de 1980 dá a estas instituições o golpe de misericórdia. O objetivo principal, que somente ficará evidente no início do século XXI, era o de buscar destruir a educação pública com o fim de transformar a educação em um bem de mercado, em que se negociaria como se faz com um serviço. Os dirigentes próximos ao governo militar, junto a dirigentes que manejaram a transição, providenciaram concessões e vendas de diversas unidades das Universidades Públicas, ao mesmo tempo em que eram criadas novas instituições privadas, que viriam a competir neste mercado instaurado, propondo uma nova oferta acadêmica, que competisse com a alquebrada educação pública.

Esta é a perspectiva de mercado, não apenas no plano econômico, mas também no plano ideológico. Para Monckeberg⁷⁸, muitas das universidades criadas “são centros ideológicos, que pretendem formar profissionais afinados a seu modo de pensar e viver. Outras se orientam fundamentalmente pelo interesse material” (MONCKEBERG, 2005, p. 14).

Esta abertura explosiva de um “mercado educativo” absolutamente desregulado, simultâneo a necessidade de expressão social por parte de uma população que tinha vivido em ditadura por mais de quinze anos, permitiu que profissões como Jornalismo, Direito, Psicologia e Teatro, tivessem um crescimento enorme em muito poucos anos. No caso da formação teatral, se abriram trinta e quatro escolas de formação na área, em diversas universidades, assim como centros de formação técnica, institutos e escolas privadas, concentrando-se a maior parte delas na região metropolitana.

Isto significou, inicialmente, uma competitividade feroz para cooptar um professorado que pudesse realizar os cursos de formação teatral. A escola da CTI não podia competir com os salários oferecidos pelas grandes universidades, e, durante mais de dez anos, houve uma taxa de recolocação do professorado muito mais dinâmica do que a

⁷⁸ Monckeberg, M.O. 2005. **La privatización de las universidades**. Editorial: CopaRota, Santiago. Página 14.

apresentada em períodos anteriores. Esta situação, que primeiramente resultou nefasta, e que até fez cambalear a continuidade da escola em meados dos anos 2000, teve inesperadas retribuições posteriores.

Cabe sublinhar que Santiago do Chile, em sua zona urbana, não conta com mais de cinco milhões de habitantes no total, e as escolas de teatro se concentraram na zona urbana de Santiago. Por este motivo, chegou um momento em que todas as escolas de teatro contavam com professores formados pela CTI (na área de trabalho vocal), e que tinham feito aulas na companhia, ou haviam recebido treinamento sob o método de formação atoral da CTI (na área de direção ou atuação). Assim, a validação que havia sido negada historicamente pelos círculos reconhecidos como *vanguardias teatrales chilenas*, se deu de maneira natural e inegável, afirmado e reafirmado toda vez que um estudante egresso das novas escolas apresentava algum elemento base da formação outorgada pela Escuela-Teatro-Imagen.

Ficando assim evidente a sua contribuição para a cena nacional chilena, é outorgado, no ano de 2007, o premio nacional de artes da representação a Gustavo Meza, diretor da CTI. Os jurados que outorgaram o premio ressaltaram a contribuição de Meza ao desenvolvimento do teatro chileno em suas múltiplas facetas, tanto na criação de novas poéticas, quanto na formação de novos artistas, dramaturgos e diretores chilenos, que de maneira sistemática e contínua, em um período de grande dificuldade, promoveram a renovação da cena teatral chilena.

CONCLUSÃO

Colocar-me a tarefa de realizar uma pesquisa a partir dos “estudos de processos”, estratégia proveniente da crítica genética, significou um labor de grande complexidade, mas que enriqueceu enormemente minha compreensão sobre os elementos que compõem os processos criativos no teatro. Quando nasceu a crítica genética, como uma ferramenta para estudar os processos criativos na literatura por meio da análise de seus registros, tentando compreender os percursos psíquicos que permitiam construir as obras, rapidamente foi tomada por outras áreas como um rico ponto de vista para entender as complexidades que subjazem a diversos processos de criação.

Vários autores, como exemplarmente tem feito Cecília Almeida Salles, no Brasil, compreenderam que a crítica genética poderia ser uma importante ferramenta para entender os processos de criação nas artes. Assim, dedicaram seu trabalho a estudar os processos de criação nas artes plásticas, na dança e nas artes cênicas, oferecendo a cada uma delas uma ferramenta fértil aos criadores para acompanhar seus próprios processos criativos.

Quando tive a oportunidade de conhecer um pouco mais sobre estes estudos, que rapidamente passaram a serem conhecidos como “estudos de processos”, muitos *insights* surgiram em minha cabeça, tive o privilégio de conhecer a noção da tríade de Peirce, que me fez repensar todos os estudos já lidos sobre análise de espetáculos teatrais baseados nas noções propostas pela escola francesa de Saussure. No entanto, tomei tudo isto como um “estímulo impulsionador” que me permitisse entrelaçar certas complexidades das construções cênicas ao longo do tempo, e para isto fui decantando os conceitos estritamente semióticos até ficar com a ideia de que todo processo vivo é de algum modo uma semiose dinâmica e constante. Neste jogo de signos, que em minha imaginação se instaurou como um processo digestivo completo ou como uma obra teatral aristotélica em *loop*, podemos chegar a pensar que, assim como a criação de uma obra teatral, é, em si, um processo que carrega uma primeiridade, segundidade e terceridade; a trajetória de uma companhia poderia ser observada aos olhos da história do mesmo modo.

Alguns dos professores que me acompanharam nesta trajetória me fizeram ver a complexidade de se falar em “estudos de processos” sem levar em conta os registros específicos dos processos criativos antigos de cada uma das encenações, obras e seus processos de feitura. Não obstante, decidi manter estes conceitos, fazendo talvez uma aposta arriscada e tentando entender a trajetória de uma companhia como um grande processo criativo no qual cada um dos espetáculos feitos por ela pudessem ser considerados como registros deste grande processo.

Para isto, selecionei uma companhia de teatro que me permitiria tomar um viés da história do teatro chileno com ampla complexidade e riqueza, buscando reconstruir, assim, um cadinho que nos permitisse entender um pouco melhor a influência que uma proposta ideológica de sociedade poderia possuir sobre processos de expressão artística das pessoas que compõem tal sociedade.

O cenário teatral chileno me pareceu uma condição propícia para realizar este estudo, uma vez que nosso circuito teatral, ao contrário de outros países, é profundamente centralizado. Nesta situação, reconstruir a trajetória de uma companhia de tanta importância como a CTI, me permitia considerar grande parte dos artistas que tem dominado a cena teatral chilena nos últimos 70 anos, ou últimos 100 anos, se consideramos a raiz da influência que neles tiveram os *Teatros Universitários* e seus mestres.

Estudar os meios de produção de uma companhia como a CTI, no Chile, é estudar de perto a complexidade dos cortes de uma pedra preciosa. Não poucos diretores de escolas de teatro manifestaram seu profundo interesse em conhecer um pouco mais sobre esta investigação com o afã de compreender o como conseguiu articular-se a estrutura da CTI até nossos dias, especialmente no campo formativo.

A moldura de uma tese não permite expor todas as complexidades do material extraído no trabalho de campo, por isso mesmo tentei sintetizar ao máximo a expressão do material, construindo um relato unificado e conciso que me possibilitasse percorrer as frestas do percurso histórico. Considerando as indicações do exame de qualificação, muito deste material se encontra recolhido como anexo ou em arquivos complementares.

A guisa de conclusão tentarei reconstruir de maneira sintética algumas das discussões que subjazem no cenário chileno a propósito da CTI e seu périplo no teatro chileno.

Como pudemos evidenciar no desenvolvimento dos quatro capítulos, a CTI gerou, ao longo da sua trajetória, múltiplas redes sociais que foram subsidiárias a consolidação de seu trabalho e, com o passar do tempo, foi esse processo que direcionou o amadurecimento da sua própria estética e poética. Esse processo antes descrito culminou sua primeira fase na década de 1980, época da criação de uma escola de teatro que até nossos dias é uma referência de qualidade no ambiente artístico chileno. Posteriormente, amadureceu sua proposta poética imbricando na composição estética todos os espaços criados a partir da escola de teatro, incluindo os novos artistas que foram formados. Seus vínculos sociais foram potenciados, no começo, pelas ocorrências de uma época em que a maior parte dos artistas convergia numa luta contra um inimigo em comum, como era a ditadura militar, e, posteriormente, a sua estratégia pedagógica aprofundou e particularizou o modo operativo destes vínculos sociais.

A partir do primeiro dia em que ocorre o golpe militar ficou muito claro qual iria ser o tratamento do novo regime em relação aos artistas, o que pode ser cruelmente exemplificado com o assassinato do cantor, ator e diretor teatral Víctor Jara. Este particular cenário social permitiu desenvolver diversas e pródigas redes de apoio entre artistas de múltiplas disciplinas, tanto para criar espaços onde as artes e outras formas de atuação social seguissem sendo cultivadas, quanto para ajudar a artistas que passaram por situações de repressão ou por necessidades pessoais.

No âmbito estritamente historiográfico, existem algumas discussões que sutilmente se deixam ver ao longo do texto, especialmente as que têm relação com o papel que a CTI teve durante os primeiros anos da ditadura militar. Conquanto diversos autores, como Hurtado e Ochsenius, do CENECA, realizaram um importante trabalho de levantamento e regate de informação sobre algumas companhias criadas nesse período, incluindo a CTI, suas interpretações, somadas às observações de Vidal (1991), não estiveram à altura de se

desprender das opiniões enviesadas pelo espírito de seu tempo, que exigia um compromisso ideológico com a resistência.

A principal argumentação dessas críticas consiste em questionar a ideologização que puderam ter tido os dados e as leituras propostas pelo CENECA, que estariam associados, segundo eles, ao fato de tentar fortalecer uma frente teórica que questionava as propostas culturais da ditadura militar, do mesmo modo que fortalecia o imaginário da contra-ditadura. É desse modo que se explica a ausência de fatores de análises que são extremamente importantes na conformação da trajetória da CTI. A partir do ponto de vista exposto nesta tese, e tendo em mente a bibliografia estudada, é possível dizer que existiram estimáveis descuidos teóricos e ideológicos na hora de analisar a CTI por parte do CENECA. Especialmente no que diz respeito à tipificação que esse organismo fez do *Teatro Imagen*, refutando a suas opções estéticas e poéticas, definindo-as como “não contribuintes do estudo da institucionalidade teatral, dada suas fracas infra-estruturas, comparadas com a complexidade institucional e experimental (de outras companhias da época)”.

É possível reconhecer muito bem o preconceito que os autores do CENECA tiveram com os artistas envolvidas na CTI, que Vidal (1991) tenta explicar pela antipatia que estes artistas manifestavam pelo estrangeirismo (atribuível ao primeiro período da CTI, trabalhando com autores franceses). Do mesmo modo, houve de parte do CENECA uma espécie de minimização das metodologias e técnicas que a CTI usou para desenvolver seu trabalho. Nos seus estudos jamais se fala, por exemplo, com um grau de profundidade maior do aporte que o *Método Imagen* significou para o descobrimento de novos dramaturgos nacionais, da utilidade de integrar uma fala natural no teatro, ou da incorporação de novos públicos não-doutos. Em menor medida destaca ainda a forma de criação da CTI, marcada pela utilização de propostas que levavam em conta a reflexão conjunta com o público.

Como procuramos demonstrar ao longo da reconstrução do relato historiográfico de alguns dos espetáculos que compõem a trajetória da CTI, nos primeiros anos, a companhia teve que se sobrepôr às várias dificuldades que a impediram de usufruir de uma imediata

materialização da totalidade de suas ideias ou preceitos estéticos e poéticos. A CTI conseguiu ultrapassar essas situações, ou melhor, incorporá-las como elementos que pudessem ajudar seus propósitos, sendo sempre coerentes com sua proposta inicial. Com a distância que nos outorga o passar do tempo resulta evidentemente mais fácil distinguir essa correlação ético-discursiva, comparando os escritos históricos, as entrevistas de imprensa e os relatos dos diversos artistas que participaram. Entre todo esse material existe uma plena concordância quanto a seus objetivos, ideias, metodologias e proposta estética.

Entendo que a CTI teve que batalhar arduamente para garantir um espaço mais ou menos autônomo de expressão artística, sobretudo contra o peso da ideologia predominante que expressa a significação cultural do teatro como uma simples mercadoria de divertimento e evasão cultural. Mas, por outro lado, teve que lutar contra um meio teatral discriminatório, em cuja essência se privilegiavam expressões copiadas das vanguardas estrangeiras. Sendo este elemento determinante para a inclusão ou exclusão na elite teatral chilena.

A CTI, sem fazer um teatro populista, didático ou folclórico, sempre procurou e elegeu sua proposta poética a partir de seu objetivo comunicativo, mais do que por uma eleição simplesmente estilística. Pode-se ver claramente o elemento antes mencionado no isolamento que afeta a CTI em relação, por exemplo, às elites que dirigem os teatros universitários. No entanto, o aparente isolamento, é bastante relativo, pois em quase todas as companhias mais reconhecidas chilenas participava algum integrante formado pela CTI, e não é estranho ver nas mais importantes salas de teatro do Chile e também nas salas das universidades, espetáculos dirigidos e/ou atuados por atores formados pela CTI.

Outra crítica que recebeu a CTI, durante a década de 1990, feita pelo escritor e teórico teatral Juan Villegas, domiciliado nos Estados Unidos, faz referência à perspectiva histórica da companhia:

La reina Isabel cantaba rancheras (1997) y Fatamorgana de amor y la banda del litro (2000), dirigidas por Gustavo Meza (...) podrían ser consideradas como teatro de la memoria, en cuanto buscan reconstruir un espacio y un tiempo de la memoria histórica nacional marginada de la historia oficial. El primero, La reina Isabel cantaba rancheras, parece deshistorizar la historia de los tiempos del salitre. (...) El énfasis, sin

embargo, no está en la reconstrucción histórica ni en la denuncia tradicional de la explotación de los mineros del salitre. El argumento se basa en una historia sentimental de los amores de un minero y una de las residentes. El énfasis, una vez más, es en las vidas melodramáticas de las prostitutas; pero no en las posibles conflictividades sociales como era el modo característico de representar el espacio de las minas y del salitre en los períodos anteriores”. (VILLEGAS, 2009, p. 195)

Segundo Villegas, no trabalho da encenação *La Reina Isabel Cantaba Rancheras*, surgiriam opções questionáveis, especialmente a que, tomando a linha da argumentação feita pelo CENECA nos anos de 1980, afirma que “a ênfase, uma outra vez, está nas vidas melodramáticas das prostitutas, mas não nos possíveis conflitos sociais como era o modo característico de apresentar o espaço das mineiras e do salitre nos períodos anteriores”. Podemos ver, então, a continuação temporal na década de 1990 da leitura pejorativa da utilização do melodrama, retirando dela um valor político superior, que teria no caso de apresentar a ênfase nos “conflitos sociais”.

Este modo de avaliar se entrecruza com a ideia de des-historicidade que, segundo Villegas, apresenta a encenação. Lembrando-nos, com isso, a discussão acerca da dualidade razão versus emoção que, na perspectiva de Meza, faz com que passe a denominar seu próprio trabalho como anti-brechtiano. A noção de des-historicidade de Villegas parece comportar a ideia que o teatro apresenta uma leitura linear, diagramática ou figurativo-discursiva da realidade, sem considerar que a tridimensionalidade e complexidade dos personagens escapam a essas leituras.

Meza apresenta uma leitura histórica não massificada, na década de 1990, de uma historicidade dos micro-relatos que ultrapassa os fatos históricos analisados a partir de uma perspectiva diacrônica. O diretor da CTI propõe uma leitura histórica sincrônica, na qual os fatos conflitantes da história possam transpor os corpos e as vidas das personagens. Procurando com isso o que o público possa reconhecer os fatos expostos em cena como similares àqueles que sofrem cotidianamente. A escravidão das minas, desta maneira, transborda para o público mediante a dor dos personagens do espetáculo.

O questionamento principal que se faz à CTI é, a princípio, a evidente decisão criativa de buscar estilos com os quais se identificassem os públicos populares, o que foi visto pela crítica e pelos teóricos como uma proposta “antiquada”, descontextualizada ou tomada como uma demonstração da falta de capacidade para renovar-se. Principalmente pela eleição de estéticas que eram consideradas como tradicionais ou populares no Chile, contra a tendência do meio teatral que buscava propostas mais “vanguardistas”. Quando, em finais da década de 1980, a CTI cria a obra *Las Cartas de Jenny*, esta crítica tradicional ao *Teatro Imagen* fica sem sustento. Este espetáculo recebe reconhecimentos a nível nacional e internacional por apresentar uma teatralidade inovadora mas que mantinha um relato baseado em uma construção de personagens centrada em seu mundo sensível.

Pedro Labra, destacado crítico teatral chileno, que também se juntou durante anos às críticas do CENECA, escreve, no jornal *El Mercurio*, a propósito da remontagem da obra *Las Cartas de Jenny*, por motivo da celebração dos 40 anos da companhia no ano de 2014:

Uno de los títulos más esperados de la nutrida conmemoración de los 40 años del Teatro Imagen, "Cartas de Jenny" -reposición de su memorable estreno de 1989 con el elenco original- obliga a alabar la incombustible vitalidad con que este grupo de vasta e importante trayectoria iluminó nuestra vida cultural en la etapa posterior al golpe militar. Al mismo tiempo ratifica la originalidad creativa con que se abocó a esa misión; tanto así, que esta pequeña obra de cámara parece, aún hasta hoy, sumamente atractiva, fresca e innovadora. Es, sí, un trabajo atípico de su dramaturgo y director Gustavo Meza, líder de Imagen, lejos de las constantes temáticas del grupo -la cuestión social y el tema de la chilenidad-, quizás como un respiro de la dura contingencia. (Jornal *El Mercurio*, 04 de junho de 2014)

Outro âmbito no qual o aporte da CTI é marcante é o da formação de dramaturgos e pedagogos na área teatral. Essa iniciativa nasce como parte da proposta ética e poética da companhia e acaba sendo “o” mecanismo que permite a continuação da companhia ao longo desses anos. Os dramaturgos iniciados na CTI tem nutrido os espaços criativos nos últimos 40 anos, formando por sua vez novos dramaturgos.

Segundo as palavras de Meza:

*Pedro de la Barra decía, “si se van los dramaturgos y los actores, habrá que convencer a las piedras para que hagan teatro”. Esta frase hacía alusión al mito andino, que dice que los incas ante la derrota inminente que sufrirían por parte del ejército Chanca, transforma las piedras en guerreros, a los que denomina “pururaucas”, ganando así la guerra. El mito Inca se tradujo en la creación de toda una nueva generación de teatristas que comenzaron a autoabastecerse para mantener en pie el proyecto, que más que de entretenimiento, constituyó un proyecto intelectual, de rescate y profundización de la cultura. (Entrevista realizada ao diretor Gustavo Meza pelo periódico digital *El Mostrador*, no aniversário dos 40 anos da companhia. 10 de junho do 2014.)*

Os artistas-pedagogos encontram-se na atualidade participando do processo formativo de novos atores em todas as universidades e escolas de teatro do Chile, além de serem agentes importantes no cenário teatral chileno. Com a comemoração dos 40 anos da CTI, foram remontados seis de seus mais emblemáticos espetáculos.

Cultura&Entretención

►► *Hamlet*, dirigido por Gustavo Meza (2012), ahora vuelve en Mori Parque Arauco.
FOTO: JORGE SANCHEZ

Gustavo Meza celebra 40 años de Teatro Imagen con seis obras

► Desde junio, montará seis piezas de la compañía, desde *Hamlet* a *Cartas a Jenny*, que trae de regreso al teatro a Jael Unger.

OBRAS DEL ANIVERSARIO

La reina Isabel cantaba rancheras, adaptación del libro de Hernán Rivera Letelier. 6 al 22 de junio. Teatro Mori Parque Arauco.

Murmuraciones acerca de la muerte de un juez, de Gustavo Meza. 7 de junio al 27 de julio. Sala Imagen. Loreto 400.

Cartas a Jenny, de Gustavo Meza, con Jael Unger. Del 26 de junio al 23 de julio. Teatro Mori Bellavista.

Hamlet, traducción de Raúl Zurita, con Jorge Beckery Elsa Poblete. Del 27 de junio al 12 de julio. Teatro Mori Parque Arauco.

Lo crudo, lo cocido, lo podrido, de Marco Antonio de la Parra. Segundo semestre. Teatro Finis Terrae.

El último tren, de Gustavo Meza. 5 al 27 de noviembre. Teatro Nacional Chileno.

Rodrigo Miranda

“A excepción de Letas, había muy poco teatro en Chi-

Arauco; y *Cartas a Jenny* (1989), que marca el regre-

so a una sala en calle Bulnes con gran éxito. Sólo en 2010, el

título de ubicación”, dice Meza. La trama era sobre

Figura 43 -

Entrevista realizada pela comemoração dos 40 anos.

Fonte: jornal *La Tercera*, 24 de maio de 2014.

Os espetáculos apresentados na comemoração foram:

1. *La Reina Isabel Cantaba Rancheras*. Adaptação do livro de Hernán Rivera Letelier. 6 al 22 de junho. Teatro Mori Parque Arauco.
2. *Murmuraciones acerca de la Muerte de un Juez*. De Gustavo Meza. De 7 de junho a 27 de julho. Sala Imagen, Loreto 400.
3. *Cartas de Jenny*, de Gustavo Meza, con Jael Unger. De 26 de junho a 23 de julho. Teatro Mori Bellavista.
4. *Hamlet*, Tradução de Raúl Zurita, con Jorge Becker e Elsa Poblete. De 27 de junho a 12 de julho. Teatro Mori Parque Arauco.
5. *Lo Crudo, Lo cocido y lo Podrido*, de Marco Antonio de la Parra. Segundo semestre de 2014, Teatro Finis Terrae.
6. *El Último Tren*, de Gustavo Meza, de 5 a 27 de noviembre. Teatro Nacional Chileno, Universidad de Chile.

As encenações da CTI que foram apresentadas no ano de 2014 em importantes teatros na cidade de Santiago tiveram grande êxito e permitiram a reflexão acerca da pertinência e atualidade da sua proposta ética, estética e poética em face da crise social que se vive no Chile hoje. De modo resumido, segue uma sistematização da proposta ética e metodológica da CTI.

Elementos éticos ideológicos da estruturação do trabalho artístico do grupo.

Os preceitos básicos da companhia são:

- *Um teatro que seja crítico e modificador*: O diretor da companhia, refletindo sobre esse ponto, fala da necessidade de pensar não isoladamente sobre os diversos olhares da realidade, mas também sobre os limites culturais e expressivos que determinam esses olhares nos diversos momentos. Para ele: “trata-se de permitir que se possam entender certas realidades, ou como se movimentam os diversos

mecanismos, ainda que não se percebam as estruturas” (...), “rejeitando o teatro que conscientiza e o didático-demonstrativo ou um teatro confirmador” (...), “não oferecemos saídas, menos ainda soluções, só propomos o debate”.

- ***Um teatro nacional:*** Não se refere somente à “peça escrita pelo dramaturgo chileno sobre a realidade chilena”. A acepção abrange também as peças universais que aludem as particularidades concernentes ao homem e seus problemas, e que incidem na realidade nacional.
- ***Temas e formas de expressões populares:*** “Na perspectiva de revelar o que o Chile é e também a América Latina, as encenações de autoria nacional do *Imagen* centram-se em temáticas, situações e personagens de lugares próprios à cultura popular urbana. Seus personagens protagonistas são as ex-vedetes, os empregados aposentados, aqueles ameaçados pelo desemprego, as garçonetes e estudantes, as donas de casa. Tais personagens, mesmo quando conservam, em princípio, valores e formas de relações próprias, encontram-se em uma profunda crise que os desloca das áreas mais dinâmicas do desenvolvimento social e econômico vigente. Por esse motivo, mesmo quando se assume o seu ponto de vista, não só são olhados desde seu interior, mas também são postos em relação com outros setores e estruturas sociais”.
- ***Teatro realista:*** “O conceito de realismo é para nós mais omni-compreensivo do que em seu sentido habitual, tentando ir além do realismo psicológico ibseniano” (...). “Realismo com diferentes aspectos em sua expressão”, (...) “as inovações tanto na linguagem quanto nas concepções estéticas são geradas por os conteúdos. Os esquemas apenas são modificados por necessidades entre o espectador e os que comunicam, por necessidades internas, que não se geram pela procura em ser “inovador””.
- ***Inclusão de novos públicos:*** Em relação a seus objetivos, a CTI sempre buscou se estender até outros setores da população (de preferência o público não assíduo ao teatro), especialmente trabalhadores e estudantes, tanto nas regiões extremas do país quanto na capital e nas periferias. As apresentações para públicos massivos e

populares sempre consideraram o “convênio” do menor custo dos ingressos, especialmente no caso de estudantes e organizações sociais. Além disso, sempre foi permitida a presença de pessoas que não pudessem pagar pelo espetáculo.

- **Trabalho do ator:** Outra característica própria à CTI é a capacidade, vista do ponto de vista do ator, de “compenetrar-se”. O fato de que o ator esteja presente em todas suas facetas, seja como personagem, seja como artista, incorporando elementos do teatro quanto à busca de aproximação aos ritos que possam estar presentes em cada trabalho específico e o que há no contexto do espetáculo.

Elementos teórico-metodológicos que configuram o trabalho da CTI.

Metodologia de criação teatral.

- Elaboração de um texto basal.
- Composição na cena.
- Confrontação com os setores sociais representados na peça.
- Ajustes em relação às críticas.
- Confrontação com diversos públicos.
- Apresentação da peça em cartaz.

“A ordem das etapas pode mudar”, mas o método *Imagen* “supõe a presença de um autor ou pessoa que aporta a concepção geral da peça, a definição básica dos personagens, de seus objetivos e relações, das ideias e problemas que expressam, a partir do desenvolvimento dramático, o estilo e a unidade interna”. O “dramaturgo”, em conjunto com o “diretor”, quando são diferentes pessoas, “põem à prova” e ao mesmo tempo especificam e enriquecem sua proposição através de duas atividades: a improvisação das encenações realizadas pelos atores e a confrontação dos resultados finais com os setores sociais representados na peça, cuja temática os toca diretamente.

Uma vez estabelecido o esquema geral da peça, passa-se a pesquisar as particularidades dos personagens e situações e os atributos que os assimilam aos modelos extraídos da realidade: linguagem, condutas,

peripécias, determinados rasgos psicológicos. Paralelamente, a composição da cena acontece depois de ser escrita. (entrevista realizada pela pesquisadora com o diretor da CTI, Gustavo Meza, no mês de abril de 2007)

Abordamos, ao longo desta tese, a influência que os diversos processos sociais e culturais tiveram no desenvolvimento da trajetória da CTI. No entanto, as influências e relações jamais se constroem de forma unilateral, mas recíproca. Ainda que não exista equivalência na proporção e magnitude em que um processo social pode afetar na realização de um processo artístico, é possível observar elementos que reconhecem as influências ou modificações nos processos sociais nos quais se desenvolvem as diversas etapas do trabalho da companhia estudada.

Em um momento posterior à censura da obra *Lo Crudo, lo Cocido y lo Podrido*, o que, como vimos, gerou ainda mais desejo de parte do público de assistir à peça, passou a reger a “recomendação”, através de um “memorando confidencial” enviado pelos agentes da Central Nacional de Informações - CNI, polícia política da ditadura -, datada no dia 22 de agosto de 1979 e dirigida ao Ministério do Interior, que expressava a necessidade de não proibir nenhum espetáculo teatral, pois “qualquer ação repressiva teria o efeito de despertar vivo interesse nacional e internacional da obra, com sua conseguinte ampla difusão”. (PIÑA apud PRADENAS, 2006, p. 435)

Tal recomendação gerou um mecanismo de invisibilização tão efetivo que ainda continua a ser utilizado em diversos âmbitos artístico no Chile, incluindo a televisão. Segundo Meza eles disseram: “o que a gente tem que fazer é uma crítica dos espetáculos, dizendo que o espetáculo é ruim, que as atuações estão mal feitas; logo depois, a gente tem que colocar uma crítica que seja pequenininha, ou fazer com que esses espetáculos não recebam cobertura alguma da imprensa, e assim fizeram até hoje” (Entrevista pessoal feita pela pesquisadora ao diretor da CTI, Gustavo Meza, no mês de abril de 2012).

Como nos referimos em nossa historiografia, a CTI se situou dentro do imaginário coletivo de sua época como um “agente cultural” - segundo a concepção que tem do termo Teixeira Coelho (1989). Esta ação cultural concretizada pelo coletivo *Imagen*, para além

das encenações da companhia *Teatro Imagen*, efetivada especialmente a partir da consolidação da escola de formação de atores, permitiu, e ainda permite, a criação de diversos espaços de confluência artística. O que conseguiu gerar novos públicos, trocar e potenciar processos criativos de diversos artistas e criar uma fonte de atores, dramaturgos e diretores de grande relevância para o teatro chileno. A partir da complexa estrutura criada pela CTI, a então recém-instaurada ditadura militar necessitou criar e sofisticar seus diversos mecanismos de controle social para poder resguardar o sistema de livre mercado que se estava implementando, principalmente de órgãos sociais ou particulares que pudesse questionar, tanto o modo, como o conteúdo das modificações sociais em curso.

A partir dessa premissa, se estabeleceram políticas que procuravam, em primeiro lugar, aniquilar as propostas culturais emanadas dos movimentos sócio-políticos surgidos a partir da década de 1960 e 1970. Tudo isso através de punições exemplificadoras, atacando assim todo um âmbito simbólico-social e estético-cultural que vinha se desenvolvendo, principalmente na música, no movimento da “nova canção chilena”. Isso tudo paralelamente às exonerações, listas negras de ameaças e proibição de contratação.

Desde fines de 1986, aproximadamente, la ola de amenazas contra los portavoces de la disidencia deriva una vez más hacia el teatro. Al alivio relativo que pudo documentarse a principios de los ochenta ha sucedido, desde hace doce o quince meses, un clima de hostilidad continua y el que llega a su punto de máxima presión en noviembre del 87, cuando en medio de una campaña publicitaria que pregona sin descanso las bondades del régimen, a ochenta y un actores (María Elena Duvauchelle, Ana González, Mares González, Delfina Guzmán, Julio Jung, Aníbal Reyna y Nissim Sharim, entre los más connotados), directores (Hugo Medina, Gustavo Meza, Rubén Sotoconil), dramaturgos (Gregory Cohén, Marco Antonio de la Parra, Juan Radrigán) y críticos (María de la Luz Hurtado), un escuadrón de la muerte, el Comando 135 de la Acción Pacificadora Trizano, les concede un mes de plazo para hacer abandono del país so pena de ejecución sumaria, muerte sin juicio, desaparición definitiva y dondequiera los sorprenda el puñal o la bala asesinos[^]. El Sindicato de Actores de Chile (SIDARTE) enfrenta la emergencia organizando grupos de apoyo, los que acompañan a los amenazados desde y hacia sus hogares. Entre el 23 y el 29 de noviembre, Edgardo Bruna, presidente del Sindicato, informa sobre estos hechos al público que acude a las funciones del Festival Pedro de la Barra y poco después reitera su denuncia en un acto de solidaridad masivo que tiene lugar en el Estadio Nataniel y que efectivos de carabineros reprimen con sospechosa eficacia. Entre quienes fueron víctimas de los guanacos policiales en esa oportunidad se encontraba el actor norteamericano Christopher Reed,

enviado por los profesionales de Estados Unidos a solidarizar con sus colegas chilenos. (em: Teatro Chileno: 1983-1987 (Observaciones preliminares) Grinor ROJO y Sara ROJO, Página 106)

Nesse complicado panorama, a CTI conseguiu dar continuidade e permanecer atuante como um espaço teatral no qual se apresentavam espetáculos que procuravam ajudar a “abrir as mentes”, tal como expunha Meza. Mas isto não necessariamente em um âmbito pedagógico - didático ou com o objetivo de falar pelos “sem voz” -, mas como espaço de reflexão e elaboração simbólica conjunta. Tais elementos resultaram evidentemente perigosos aos olhos do regime militar, senão pela quantidade de pessoas envolvidas na construção do espetáculo, mas com certeza pela disseminação de ideias críticas que poderia significar. É por isto que os aparelhos de inteligência foram refinando seus métodos de repressão e censura procurando “governar⁷⁹” o campo cultural e simbólico de um modo que se conserva até hoje.

Por outro lado, a utilização que a CTI fez do trabalho de seus artistas na televisão, em um primeiro período, certamente lhes ajudou, naquele momento, a garantir sua subsistência econômica e, conseqüentemente, lhes permitiu criar uma espécie de “fiança” diante dos olhos dos militares, por se constituírem como rostos públicos, tornando mais massiva a presença dos espectadores nas encenações. A modalidade de trabalho, assim consolidada, transformou-se, ao longo do tempo, em uma arma perigosa, pois essa dinâmica foi criando um crescente mal-estar. O teatro da CTI foi tornando-se, em certa medida, em uma mercadoria de consumo, na qual o público se congrega em torno do teatro, mais focado no fato de se divertir olhando de perto o “artista da televisão” e, desse modo, estabelecendo uma relação com a encenação, aparentemente, bem mais leve. Nos anos 1980, a CTI entra numa crise, não quer mais fazer um teatro dos vencedores ou dos vencidos de modo autocomplacente, e, então, decide fazer um recesso criativo, criando sua escola de teatro.

⁷⁹ “Governar” não só considera as formas legitimamente constituídas da sujeição política ou econômica, mas também modalidades da ação mais ou menos planejadas e calculadas, orientadas a atuar sobre as possibilidades da ação dos outros. Governar, neste sentido, é estruturar o possível campo da ação dos outros (FOUCAULT, 1983).

Posteriormente a esse período, surge uma fase de renovação dos artistas da CTI, no começo da década de 1990. Unger e Ferrada decidem realizar novos projetos fora da CTI, e outros artistas como Elsa Poblete e alguns estudantes novos ingressam na CTI, gerando uma renovação de propostas temáticas e criativas teatrais. Para Meza, o tema da televisão tem sido um elemento de reflexão; segundo ele:

En una primera fase, la televisión funciona como un paraguas para los artistas de la CTI” (Respeito a situação atual dos atores na televisão) “Actualmente, hay muchos actores jóvenes que se tienen que prostituir en la televisión para poder comprar y mantener sus teatros, ellos se prostituyen para mantener vivo el teatro. (Entrevista pessoal desenvolvida pela pesquisadora ao diretor da CTI, Gustavo Meza, no mês de fevereiro do ano 2014)

Na atualidade, a CTI financia-se pela venda de apresentações dos espetáculos realizados e pelo trabalho da escola de formação teatral. O sonho de Meza, toda vez que a escola já tem um ritmo próprio, tem sido criar uma companhia teatral estável que mantenha um repertório constante, e que crie, segundo a linha de trabalho da CTI, novos espetáculos. Mais isto não é ainda possível.

Se entrarmos de forma mais aprofundada na proposta poética da CTI, é possível reconhecer que, em relação a seu objetivo político e artístico, o trabalho da companhia significou um aporte para a incorporação de novas linguagens cênicas, ampliando-se para um público mais popular, o que lhes permitiu refletir diversas temáticas éticas e estéticas no uso de múltiplas ferramentas expressivas. Esses elementos, como já dissemos anteriormente, não foram considerados pelas companhias e instituições que nas décadas de 1970 e 1980 implantaram uma nova sociologia do teatro no Chile, principalmente por parte do CENECA. No entanto, essa questão se coloca em uma discussão bem mais ampla, que diz respeito às chamadas vanguardas estéticas, à concepção de uma “*chilenidade*”, à colonização cultural latino-americana e aos modelos culturais, a partir dos quais diversos mecanismos operam.

Para Pradenas (2006),

(...) na delimitação e formulação “do chileno”, a partir de um conjunto imutável de conteúdos essenciais ou a partir de um processo psicossocial de identificação individual e coletivo, manifesta-se com particular intensidade o chamado “poder estruturante da ideologia da cultura” Sobre a tela de fundo dessa confrontação, construiu-se progressivamente uma “bricolagem”, consequência de empréstimos de ideias europeias e, mais tarde, norte-americanas, em ondas sucessivas historicamente identificáveis. Essa bricolagem, que não se limita tão somente ao campo estético, situa de maneira repetida a criação teatral chilena, ao mesmo tempo como busca e como invenção, tanto de uma “tradição” como de uma “modernidade”, entelêquia da nossa identidade. (FOUGUEYRROLLAS apud PRADENAS, 2006. p. 490).

A revisão histórica de Pradenas (2006) nos permite situar a CTI como um organismo bem inserido na construção da trama que nomeamos como história do teatro chileno, entendendo essa conceituação não como uma tradição que se muda ou se mantém, mas como um “circuito de resistencia” que tenta escapar ao valor preciosista *per se* da criação teatral, criando um modo de produção teatral proeminente de múltiplos artistas. Dentro desse esquema, os diversos atores que em níveis prático-discursivos participaram desde diferentes pontos, reforçando ou debilitando diversos aspectos desta construção cultural, permitem-nos compreender os modos como se constroem sutilmente as inter-relações entre, por exemplo, as companhias teatrais e os críticos, os teóricos do teatro, os meios de comunicação, os governos da época, dentre outros.

Durante estes 40 anos, o Teatro Imagen:

1. Realizou 60 espetáculos.
2. Empregou mais de 250 atores.
3. Formou 6 novos autores dramaturgos.
4. Inaugurou 8 novas salas de teatro.
5. Realizou 76 turnês em todo o território do Chile.
6. Apresentou seus espetáculos na Argentina, Brasil, Bolívia, Colômbia, Paraguai, Uruguai, Venezuela, Cuba, México, Peru e América do Norte (EUA e Canadá)
7. Recebeu 30 prêmios no Chile e 6 prêmios no estrangeiro.
8. Fundou a *Escuela Teatro Imagen*, de formação profissional, que formou relevantes figuras do teatro, da televisão e do cinema do Chile.

REFERÊNCIAS E BIBLIOGRAFIA

- ARRIAGADA, G. **La política militar de Pinochet 1973-1985**. Santiago de Chile, 1985.
- ARTESI, C. J. Algunas modalidades del teatro político hispanoamericano. In: **Reflexiones sobre teatro latinoamericano del siglo veinte**. Buenos Aires: IITCTL, 1989 p. 83-89.
- BHABA, H K. **The Location of Culture**. Londres/New York: Routledge, 1994.
- BARTHES, R. **Elementos de semiología**. Madrid: Alberto Corazón, 1971.
- BELLO, E. Telón de fondo para una gran aventura dramática: el ITUCH cumple un cuarto de siglo, In: **Boletín de la Universidad de Chile N° 6**, Santiago de Chile, 1966. p. 4-25.
- BIANCHI, S. La política cultural oficialista y el movimiento artístico. In: **Araucaria**, (17): 1982. P. 135-141. .
- BENAVENTE, D. **A medio morir cantando**. Santiago de Chile, 1985.
- BOAL, A. Sobre teatro popular y teatro antipopular. In: LUZURIAGA, G. (ed.). **Popular Theater for Social Change in Latin America – Essays in Spanish and English**. Los Ángeles, 1978. p. 24-41.
- BRAVO, J. Fórmulas agotadas y formas por descubrir en la dramaturgia actual. In: HURTADO, M. / OCHSENIUS, C. **Teatro chileno en la década del 80**. Santiago de Chile, 1980, p. 25-29.
- BRUNNER, J.J. **La cultura autoritaria en Chile**, Santiago de Chile, 1982.
- CÁNEPA GUZMÁN, M. **El teatro obrero y social en Chile**, Santiago de Chile, 1971.
- CÁNEPA GUZMÁN, M. **Historia del teatro chileno**, Santiago de Chile, 1974.
- CÁNEPA, M. **Historia de los teatros universitarios**. Santiago: Mauro, 1995.
- CASTRO, O. La increíble y triste historia del Teatro Aleph, escrita por su propio director, In: **Revista Apsi**. Santiago de Chile, 1981. V. 100, p. 14-16.
- COHEN, G. El lenguaje como fundamento de la expresión artística. In: HURTADO, M. / OCHSENIUS, C. **Teatro chileno en la década del 80**. Santiago de Chile, 1980. p. 140-149.
- CONTRERAS, M; HENRÍQUEZ, P; ALBORNOZ, A. **Historias del teatro de la Universidad de Concepción: TUC**. Chile: Trama, 2003.
- DEBORD, G. **La sociedad del espectáculo**. Buenos Aires: La Marca, 1995.
- DE LA PARRA, M. A. e HURTADO, M. El nuevo teatro chileno. In: **La Escena Latinoamericana N°3**. Buenos Aires, 1989. p. 37-42.
- DELEUZE, G. e GUATTARI, F. **El Anti Edipo**. Barcelona: Paidós, 1998 (1972).

DELMONTE, P. Veinticinco años del Teatro de Ensayo. In: **Mensaje**. V. 17, N° 171, Santiago de Chile, 1968. p. 379-381

DERRIDA, J. **La Escritura y la Diferencia**. Barcelona: Anthropos. 1989.

DE TORO, A. Hacia un modelo para el teatro postmoderno. In: DE TORO, A. (ed.). **Semiótica y teatro latinoamericano**. Buenos Aires, 1990. p. 13-42.

DE TORO, F. El teatro en Chile: ruptura y renovación, Perspectiva semiológica de los fenómenos de producción y recepción de los últimos doce años, In: **Conjunto**. N° 70, La Habana, 1988. p. 23-32.

DIEZ, M. T. Siete dramaturgos y su compromiso. In: **Revista EAC**. N° 1. Santiago de Chile, 1972. p. 59-66.

DI GIROLAMO, C. Puesta en escena y sociedad. In: HURTADO, M. / OCHSENIUS, C. **Teatro chileno en la década del 80**. Santiago de Chile, 1980. p. 30-38.

ESCUADERO, A. **Apuntes sobre el teatro en Chile**. Santiago de Chile. 1967.

FOUCAULT, M. **Les Mots e les Choses**. Paris: Gallimard. 1966.

FOXLEY, A. M. Inquietud y vitalidad en el teatro chileno. In: **Nueva Sociedad**. Santiago de Chile, 1984. p. 121-127.

GARCÍA CANCLINI, N. **La Globalización Imaginada**. Argentina: Paidós, 2000.

GARCÍA CANCLINI, N. **La Producción Simbólicas**. México: Siglo Veintiuno, 1988.

GRIFFERO, R. **El teatro de fin del siglo. En Resistencia y poder: teatro en Chile**. Madrid: Sociedad de Teatro y Medios de Latinoamérica, 2000.

HUNNEUS, P. **En aquel tiempo – Historia de autoridad contra individuo**. Santiago de Chile. 1985.

HURTADO, M. **Transformaciones del Teatro Chileno en la década del 70**. Chile: CENECA, 1982.

HURTADO, M. **Teatro chileno de la crisis institucional 1973-1980: antología crítica**. Santiago: CENECA, 1982.

HURTADO, M. e OCHSENIUS, C. **T.I.T. (Taller de investigación teatral)**. Santiago de Chile, 1979.

HURTADO, M. e OCHSENIUS, C. **Teatro La Feria**. Santiago de Chile, 1979.

HURTADO, M. e OCHSENIUS, C. **Teatro chileno de la década del 80**. Santiago de Chile, 1980.

HURTADO, M. e MORENO, M. E. **El público del teatro independiente**. Santiago de Chile, 1982.

HURTADO, M. e OCHSENIUS, C. Transformaciones del teatro chileno en la década del 70. In: HURTADO, M; OCHSENIUS, C; VIDAL, H. **Teatro chileno de la crisis institucional 1973-1980 (antología crítica)**. Santiago de Chile, 1982.

HURTADO, M. e OCHSENIUS, C. **Teatro Ictus**. Santiago de Chile, 1984.

ICTUS e CERDA, C. **Lo que está en el aire**. Santiago de Chile, 1986.

LAURENTIS, P. **A holarquia do Pensamento Artístico**. Campinas, São Paulo: Unicamp, 1991.

LAGOS, S. **Creación colectiva, teatro chileno a fines de la década de los 80**. Alemania: Peter Lang, 1994.

MEZA, G; FERRADA, T; e UNGER, J. **Registros de Prensa, reseñas de las peças y entrevistas publicadas: 1974 a 2007**.

http://www.bncatalogo.cl/F/H1KCUIY7LYYLUF5EPI1YHMDVF842XS6YMCKRHSN2CPNT43FC8F-11714?func=find-c&ccl_term=Gustavo+Meza&local_base=BIBLIOTECA_NACIONAL&x=0&y=0

MEZA, G. **Entrevistas Pessoais**. (Sem publicar). Chile, 2007 a 2014.

MONCKEBERT, M. **La Privatización De Las Universidades: Una Historia De Dinero, Poder e Influencias**. Santiago: Copa Rota.

MORIN, E. **Introducción al pensamiento complejo**. Barcelona: Gedisa, 1994.

MORIN, E. **Cultura de massas no século XX: neurose**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

MORIN, E. **L'Identité Humaine, 5 La Méthode**. França: Seuil, 2001.

MORIN, E. Complexidade e ética da solidariedade. Im: CASTRO, G; CARVALHO, E; ALMEIDA, M. da C. (orgs). **Ensaio de complexidade**. Porto Alegre: Sulina. 2002.

MORRIS, CH. **Fundamentos De La Teoría De Los Signos**. Barcelona: Paidós, 1985.

OCHSENIUS, C. **Teatros Universitarios de Santiago: el estado en la escena 1940-1973**. Santiago: CENECA, 1982.

OBREGÓN, O. Teatro chileno de la década reciente. In: **Araucaria de Chile. N° 24**. Madrid, 1983. p. 185-189.

OCHSENIUS, C. **Encuentro de teatro poblacional**. Santiago de Chile, 1982.

OCHSENIUS, C. **Teatro y animación de base en Chile**. Santiago de Chile, 1987.

PAVIS, P. **A Analise dos Espetáculos**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PAVIS, P. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PEIRANO, L. La creación teatral en la América Latina – Desde la perspectiva de la puesta en escena. In: **Conjunto**, N° 76. La Habana, 1988. p. 5-16.

PEIRCE, C. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

PIGA, D. Declaración de principios del Departamento de Teatro de la Universidad de Chile. In: **Conjunto**, N° 7, La Habana, 1969. p. 99-102.

PIÑA, J. A. Los caminos del teatro independiente. In: HURTADO, M; OCHSENIUS, C. **Teatro chileno en la década del 80**. Santiago de Chile, 1980. p. 39-43.

PIÑA, J. A. María Cánepa y Juan Cuevas – En busca de un teatro distinto. In: **Revista Apsi** N° 139. Santiago de Chile, 1984. p. 34-35.

PIÑA, J. A. Por la vía de la alusión y la metáfora. In: **La Escena Latinoamericana**, N° 2. Buenos Aires, 1989. p. 27-31.

PIÑA, J. A. Teatro chileno en la década del 80. In: **Latin American Theatre Review – A Special Issue in Honor of our 25th Anniversary**. 1992. Kansas, p. 79-85.

PRADENAS, L. **Teatro de Chile, Huellas y Trayectorias. Siglos XVI –XX**. Santiago: Lom, 2006.

RODRÍGUEZ, F. Apuntes para una poética del teatro latinoamericano. In: DE TORO, F. (ed.) **Semiótica y teatro latinoamericano**. Buenos Aires, 1990. p. 181-209.

ROJO, G. **Los orígenes del teatro hispanoamericano contemporáneo**. Valparaíso, 1972.

ROJO, G. **Teatro Chileno bajo el fascismo**. Chile: Michay, 1983.

ROJO, G. **Muerte y Resurrección del Teatro Chileno 1973-1983**. Madrid: Michay, 1985.

ROMÁN, J. Teatro independiente: ¿callejón sin salida? In HURTADO, M; OCHSENIUS, C. **Teatro chileno en la década del 80**. Santiago de Chile, 1980. p. 44-49.

ROMÁN, J. Tres Marías y una Rosa y el teatro chileno por el mundo. In: **Revista Apsi**. V. 100, Santiago de Chile, 1981. p. 24-26.

SAID, E. **Orientalismo**. New York: Vintage Books, 1994 (1979).

SAID, E W. **Cultura e imperialismo**. Barcelona: Anagrama, 1996.

SALLES, C. **Redes da criação**. Belo Horizonte: Horizonte, 2006.

SALLES, C. **Gesto Inacabado**. São Paulo: Anablume, 2002.

SALLES, C. **A Crítica Genética**. Sao Paulo: Educ, 2000.

SPIVAK, G. **In Other World. Essays in Cultural Politics**. London/New York: Routledge, 1988.

- STANISLAVSKI, C. **La construcción de un personaje**. Madrid: Alianza, 2002.
- SUAREZ, T, C. M. **Lo social en el teatro hispanoamericano contemporáneo**. Caracas, 1976.
- TRIVELLI, P. **Los teatros universitarios de Santiago y su expresión socio-cultural: 1941-1973**. Tesis de Licenciatura, PUC. Santiago: PUC. 1996.
- VAISMAN, L. La obra dramática: un concepto operacional para su análisis e interpretación en el texto. In: **Revista Chilena de Literatura**, N° 14, Santiago de Chile, 1979. p. 5-22.
- VAN DIJK, T. **La ciencia del texto**. Barcelona, 1983.
- VIDAL, H. **Dictadura militar, trauma social e inauguración de la sociología del teatro chileno**. EEUU: Universidad de Minnesota. 1991.
- VIDELA, H. La historia sin fin. In: LAGOS DE KASSAI, M. S. **Creación colectiva: Teatro chileno a fines de la década de los 80**. Alemania: Peter Lang, 1994. p. 45-78.
- VILLEGAS, J. **Interpretación y análisis del texto dramático**. Ottawa, 1982.
- VILLEGAS, J. La historicidad del discurso crítico metateatral. In: IITCTL (ed.). **Reflexiones sobre teatro latinoamericano del siglo veinte**. 1989. Buenos Aires, p. 1-6.
- VILLEGAS, J. **Ideología y discurso crítico sobre el teatro de España y América Latina**. Minneapolis, 1982.
- VILLEGAS, J. Modelos para la historia del teatro hispanoamericano. In: DE TORO, F. (ed.). **Semiótica y teatro latinoamericano**. Buenos Aires, 1990. p. 277-289.
- VILLEGAS, J. **Historia Multicultural del Teatro**. Buenos Aires: Galerna, 2005.
- VODANOVIC, S. La experimentación teatral chilena ayer, hoy, mañana. In: **Textos N° 9**, Manizales. 1972. p. 7-8.
- VODANOVIC, S. La dramaturgia chilena actual. In: HURTADO, M. / OCHSENIUS, C., **Teatro chileno en la década del 80**. Santiago de Chile. 1980. p. 19-24.
- WOLF, E. **Envisioning Power. Ideologies of Dominance and Crisis**. USA: University of California. 1999.
- WRIGHT, E. **Para Comprender el Teatro Actual**, colección popular. México: FCE. 1992.

REFERENCIAS DAS FIGURAS

- A.M. F. Experiencias, Proezas en el Escenario. Resenha do inicio da Escola Imagen. **Revista Hoy**, Santiago, 13 a 19. Abr.1983. Fonte: Arquivo Biblioteca Nacional de Chile. Disponível em:

http://www.bncatalogo.cl/F/-/?func=find-b-0&local_base=BIBLIOTECA_NACIONAL. Acesso em: 02, abr. 2009.

CONTRERAS, M; HENRÍQUEZ, P; ALBORNOZ. Fotografia publicitária da peça: *Dos + dos = Cinco*. In: **Historias del teatro de la Universidad de Concepción: TUC**. Santiago: 1958. Disponível em: <<http://www.memoriachilena.cl>>. Acesso em: 10 jan. 2009.

CORREA, M. Tres estrenos para el Imagen. Fotografias promocionais. Suplemento **El Cronista**, mai. 1977. p. 6. Disponível em: http://www.bncatalogo.cl/F/-/?func=find-b-0&local_base=BIBLIOTECA_NACIONAL. Acesso em: 04 abr. 2009.

EHRMANN, H. “El Último Tren” y el análisis crítico. Resenha da peça *El Último Tren*. **Periódico Crónica**, Concepción. Mar.1979. Fonte: Arquivo Biblioteca Nacional de Chile. Disponível em: http://www.bncatalogo.cl/F/-/?func=find-b-0&local_base=BIBLIOTECA_NACIONAL. Acesso em: 04, abr. 2009.

EHRMANN, H. Fantasmas en la frontera. Fotografía promocional da peça: *¿Quién dijo que don Indalicio había muerto?* **Ercilla**, abr. 1982. Fonte: Arquivo Biblioteca Nacional de Chile. Disponível em: http://www.bncatalogo.cl/F/-/?func=find-b-0&local_base=BIBLIOTECA_NACIONAL. Acesso em: 01 abr. 2009.

EHRMANN, H. Topaze: más vivo que nunca. Crítica da imprensa peça: Topaze. **Revista Ercilla**. Out. 1976. Fonte: Arquivo Biblioteca Nacional de Chile. Disponível em: http://www.bncatalogo.cl/F/-/?func=find-b-0&local_base=BIBLIOTECA_NACIONAL. Acesso em: 02, abr. 2009.

JOUFFÉ, A. La ensalada con demasiado aliño. Fotografia Promocional da peça: *Lo Crudo, lo cocido y lo podrido*. 1978. Fonte: Arquivo Biblioteca Nacional de Chile. Disponível em: http://www.bncatalogo.cl/F/-/?func=find-b-0&local_base=BIBLIOTECA_NACIONAL. Acesso em: 03 abr. 2009.

MEMORIA CHILENA. Fotografia da peça: *La guarda cuidadosa*. Sitio Memoria chilena, Santiago, 22 de jun. 1941. Disponível em: <<http://www.memoriachilena.cl>>. Acesso em: 20 set. 2010.

MEZA, G. 1975. Colagem da CTI. Fonte: Arquivo pessoal Gustavo Meza. Sem editar.

MEZA, G. Convites peça: *Lo Crudo, lo Cocido, lo Podrido*. 1978. Fonte: Arquivo pessoal de Gustavo Meza.

MEZA, G. Convite da peça: *Tres Mil Palomas y un Loro*. 1977. Fonte: Arquivo pessoal de Gustavo Meza.

MEZA, G. Convites peça: *Viva Somoza*. 1980. Fonte: Arquivo pessoal de Gustavo Meza.

MEZA, G. Fotografia Frente e página 1 do trítico promocional da peça: *El día que Soltaron a Jos*. Arquivo pessoal Gustavo Meza. Sem editar.

MEZA, G. Trítico e convite da peça: *Te llamabas Rosicler*. 1976. Fonte: Arquivo Pessoal Gustavo Meza.

MEZA, G. Tríptico da peça: El Último Tren. 1978. Fonte: Arquivo pessoal de Gustavo Meza.

MEZA, G. Tríptico das peças: El Visitante y La Viuda. 1977. Fonte: Arquivo pessoal de Gustavo Meza.

MEZA, G. Portada do tríptico da peça: *NIÑAMADRE*, 1981. Fonte: Arquivo pessoal Gustavo Meza.

MONTECINOS, Y. En torno a “Te Llamabas Rosicler”. Resenha da peça *Te Llamabas Rosicler*, Periódico **Las Últimas Noticias**, Santiago, abr. 1976. Fonte: Arquivo Biblioteca Nacional de Chile. Disponível em: http://www.bncatalogo.cl/F/-/?func=find-b-0&local_base=BIBLIOTECA_NACIONAL. Acesso em: 01, abr. 2009.

MONTECINOS, Y. Una Cita con Rosicler. Recorte da crítica de imprensa da peça: *Te Llamabas Rosicler*. Em: **Periodico Las Últimas Noticias**. 13/ 04/1976. p. 30. Disponível em: http://www.bncatalogo.cl/F/-/?func=find-b-0&local_base=BIBLIOTECA_NACIONAL. Acesso em: 01 abr. 2009.

PERIÓDICO COLOR. Actores de “Sol Tardío” en la obra teatral del momento. Resenha da peça *Te Llamabas Rosicler*, **Periódico Color**, Concepción. Jul. 1976. p. 2. Fonte: Arquivo Biblioteca Nacional de Chile. Disponível em: http://www.bncatalogo.cl/F/-/?func=find-b-0&local_base=BIBLIOTECA_NACIONAL. Acesso em: 01, abr. 2009.

PERIÓDICO COLOR. Jael Unger y Tennyson Ferrada a Concepción. Trecho da resenha da peça: *Te Llamabas Rosicler*. **Periódico Color**, Concepción. Jul.1976. Fonte: Arquivo Biblioteca Nacional de Chile. Disponível em: http://www.bncatalogo.cl/F/-/?func=find-b-0&local_base=BIBLIOTECA_NACIONAL. Acesso em: 01, abr. 2009.

PERIÓDICO EL MERCURIO. Hoy parte: El Último Tren. Recorte do Periódico. **El Mercurio**, abr. 1978. Fonte: Arquivo Biblioteca Nacional de Chile. Disponível em: http://www.bncatalogo.cl/F/-/?func=find-b-0&local_base=BIBLIOTECA_NACIONAL. Acesso em: 03 abr. 2009.

PERIÓDICO EL MERCURIO. Teatro Imagen cambió la contingencia por la sugerencia. Trecho da entrevista a Gustavo Meza. **Periódico El Mercurio**, 1984. Fonte: Arquivo Biblioteca Nacional de Chile. Disponível em: http://www.bncatalogo.cl/F/-/?func=find-b-0&local_base=BIBLIOTECA_NACIONAL. Acesso em: 01, abr. 2009.

PERIÓDICO EL SUR. En Concepción: En suspenso presentaciones de “El Beso de la mujer araña”. Fotografia promocional da peça: *El Beso de la Mujer Araña*. Diario **El Sur**, mai. 1983. p. 16. Fonte: Arquivo Biblioteca Nacional de Chile. Disponível em: http://www.bncatalogo.cl/F/-/?func=find-b-0&local_base=BIBLIOTECA_NACIONAL. Acesso em: 02, abr. 2009.

PERIÓDICO EL SUR. Grupo Teatral “Imagen” Viene a Concepción. Fragmento da resenha da peça *El Último Tren*. **Periódico El Sur**, Concepción. Nov.1979. Fonte: Arquivo Biblioteca Nacional de Chile. Disponível em: http://www.bncatalogo.cl/F/-/?func=find-b-0&local_base=BIBLIOTECA_NACIONAL. Acesso em: 01, abr. 2009.

PERIÓDICO EL SUR. Teatro Imagen trae en agosto “Te Llamabas Rosicler”. Resenha da peça *Te Llamabas Rosicler*, **Periódico El Sur**, Concepción. Jul. 1976. Fonte: Arquivo Biblioteca Nacional

de Chile. Disponível em: http://www.bncatalogo.cl/F/-/?func=find-b-0&local_base=BIBLIOTECA_NACIONAL. Acesso em: 01, abr. 2009.

PERIÓDICO LA ESTRELLA. Ponon en escena “El Último Tren”. Trechos da resenha da peça: *El Último Tren*. **Periódico La Estrella**, Arica. Abr. 1978. Fonte: Arquivo Biblioteca Nacional de Chile. Disponível em: http://www.bncatalogo.cl/F/-/?func=find-b-0&local_base=BIBLIOTECA_NACIONAL. Acesso em: 01, abr. 2009.

PERIÓDICO LA NACIÓN. Chile en fotos: Confitería Torres fotografía frontis do Café Torres, Santiago de Chile. **Periódico La Nación**, febr. 2010. Disponível em: <http://www.lanacion.cl/chile-en-fotos-confiteria-torres/noticias/2010-02-11/183827.html>. Acesso em: 20 mar. 2010.

PERIÓDICO LA SEGUNDA. “Cero a la izquierda” una obra protagonizada por farsantes. Fotografia promocional da peça: *Cero a la Izquierda*. Periodico **La Segunda**, Out. 1980. Fonte: Arquivo Biblioteca Nacional de Chile. Disponível em: http://www.bncatalogo.cl/F/-/?func=find-b-0&local_base=BIBLIOTECA_NACIONAL. Acesso em: 01 abr. 2009.

PERIÓDICO LA SEGUNDA. Fotografia promocional da peça: *Los inconvenientes de instalar fábricas de comida en barrios residenciales*. Periódico **La Segunda**. 1984. Fonte: Arquivo Biblioteca Nacional de Chile. http://www.bncatalogo.cl/F/-/?func=find-b-0&local_base=BIBLIOTECA_NACIONAL. Acesso em: 01, abr. 2009.

PERIÓDICO LA TERCERA. La vida de un ferroviario muestra el Teatro Imagen. Trechos da resenha da peça: *El Último Tren*. **Periódico La Tercera**, Santiago. Abr. 1978. Fonte: Arquivo Biblioteca Nacional de Chile. Disponível em: http://www.bncatalogo.cl/F/-/?func=find-b-0&local_base=BIBLIOTECA_NACIONAL. Acesso em: 01, abr. 2009.

PERIÓDICO LAS ÚLTIMAS NOTICIAS. Un “Homenaje” en broma pero muy en serio. Fotografia de *Cuestión de Oportunidad*. **Las Últimas Noticias**, mar. 1980. Fonte: Arquivo Biblioteca Nacional de Chile. Disponível em: http://www.bncatalogo.cl/F/-/?func=find-b-0&local_base=BIBLIOTECA_NACIONAL. Acesso em: 01 abr. 2009.

PIÑA, J.A. Dos obras para el Chile de hoy. Fotografia promocional da peça: *Viva Somoza*, *Cuestión de Descendencia*. **Revista Mensaje**, 1980. Fonte: Arquivo Biblioteca Nacional de Chile. Disponível em: http://www.bncatalogo.cl/F/-/?func=find-b-0&local_base=BIBLIOTECA_NACIONAL. Acesso em: 04 abr. 2009.

PIÑA, J, A. Melodrama a la Chilena. Resenha da peça: *El Último Tren*. **Revista Hoy**, Santiago, abr. 1978. Fonte: Arquivo Biblioteca Nacional de Chile. Disponível em: http://www.bncatalogo.cl/F/-/?func=find-b-0&local_base=BIBLIOTECA_NACIONAL. Acesso em: 01, abr. 2009.

PIÑA, J.A. Recorte da crítica de imprensa da peça: *Mi Adorada Idiota*. Arquivo pessoal Gustavo Meza.

SILVA, J. El renacer del Teatro Chileno. Fotografia promocional da peça: *Cuestión de Ubicación*, diario **La Tercera**, mar. 1980. Fonte: Arquivo Biblioteca Nacional de Chile. Disponível em: http://www.bncatalogo.cl/F/-/?func=find-b-0&local_base=BIBLIOTECA_NACIONAL. Acesso em: 04 abr. 2009.

TEATRO IMAGEN. Cartaz da peça: *Topaze*. Fonte: Arquivo pessoal Gonzalo Meza. Sem editar. Disponível em: <<http://www.teatroimagen.cl>>. Acesso em: 10 out. 2010.

ENLACES DE INTERESSE

http://www.escenachilena.uchile.cl/CDA/dr_textperimental_articulo/teatro_exp_u.html

<http://www.teatroimagen.cl/>

<http://www.memoriachilena.cl/temas/dest.asp?id=teatrosuexper>

http://www.bibliotecamunicipaldeconcepcion.cl/libros/cronica/recuerdos_teatro.htm

<http://www.iupui.edu/~peirce/>

<http://www.elmostrador.cl/cultura/2014/06/10/fundacionteatroimageniconodelaresistenciaculturalenchilecumple40anos/>

<http://www.cinetecavirtual.uchile.cl/fichapelicula.php?cod=101>

ANEXO 1

CURRICULUM VITAE

Nombre: **Gustavo Meza Wevar**
 Rut: **3.832.668-6**
 Dirección: **Av. El Cerro 1945, Providencia**
 e-mail: gmw@entelchile.net

Estudios: -Escuela de Sicología Universidad de Chile
 -Actuación y Dirección Instituto del Teatro de la Universidad de Chile, ITUCH

Título: Licenciatura en Artes, mención Actuación Teatral
 Escuela de Artes de la Representación, Universidad de Chile

1954 Ingres a estudiar simultáneamente Sicología y Teatro a la Universidad de Chile

Siendo alumno del Primer año de la Escuela de Teatro, trabaja como actor en “Noche de Reyes” de Shakespeare, “Fuerte Bulnes” de María Asunción Requena, “La carta perdida” de Caragiale.

1955 Recibe una beca del Instituto de Estudios superiores de Montevideo, Uruguay, para asistir a la Primera Universidad de Verano, donde participa en encuentros con Margarita Xirgu, directora de la Escuela Municipal de Arte Escénico del Teatro Solís y con Atahualpa del Cioppo, fundador del Teatro El Galpón de Montevideo.

Como alumno de dirección, monta “El celoso Farfullero”, de Molière con el grupo de Teatro de la Escuela de Medicina.

Es designado por Pedro de la Barra como asesor del Grupo de Teatro de la Escuela de Arquitectura, en el Primer Festival Nacional de Teatro Aficionado, que presenta “Encuentro con la sombra”, primera obra de quien era alumno de Arquitectura, Alejandro Sieveking, dirigida por el también alumno de Arquitectura, Claudio López

Se desempeña como director ayudante de Eugenio Guzmán, en “Carolina”, primera obra de Isidora Aguirre con la participación de los hoy destacados, escenógrafo Ricardo Moreno y músico Celso Garrido-Lecca.

- 1956 Realiza el montaje de “El Retablo de las maravillas”, de Cervantes con el Grupo de Teatro de la Escuela Normal nº 1 de Mujeres.

Su primer trabajo de dirección “El médico fingido”, de Molière incorporado al repertorio.

de las Jornadas de Extensión Teatral del Teatro

Experimental de la Universidad de Chile, con temporada en la Sala de Teatro L’Atelier, con la participación de los entonces alumnos Jorge Gajardo, Raquel Parot, Fernando Bordeu y Delfina Guzmán, con escenografía de Guillermo Núñez.

- 1957 Se desempeña como ayudante de dirección de Eugenio Guzmán en el montaje de “Un caso interesante” de Dino Buzzati, con temporada en la Sala Antonio Varas.

Da su examen final de Alumno de Dirección bajo la tutela de su maestro Pedro Orthous, con el montaje de la obra “El zoo de Cristal”, de Tennessee Williams, con temporada en la sala Talía, con las actuaciones protagónicas de la actriz María Cánepa y los alumnos Delfina Guzmán y Jaime Vadell.

Dirige “El Paraíso semi perdido” de A. Sieveking, en el Festival de Alumnos de la Escuela de Teatro, festival que fuera creado por él junto a Italo Ricardi, Jorge Gajardo y Jaime Vadell.

- 1958 Es invitado por Gabriel Martínez, Director del Teatro de la Universidad de Concepción a dirigir la obra “Dos + dos = cinco” de I. Aguirre, protagonizada por Tennyson Ferrada con quién compartirá proyectos teatrales que serán interrumpidos solo por el fallecimiento de este destacado actor el año 2002

Se establece en la ciudad de Concepción, contratado como Director Artístico en el TUC por Gabriel Martínez, al momento en que David Stitchkin, Rector de la U. De Concepción, decide la profesionalización del Teatro de la Universidad (TUC) fundado el año 1945, donde G. Meza aporta los nombres de talentos jóvenes formados en la Escuela de Teatro de la U. De Chile, tales como Delfina Guzmán, Jaime Vadell, Jorge Gajardo, Nelson Villagra, Shenda Román, Luis Alarcón, etc. que junto a talentos locales como Tennyson Ferrada, Roberto Navarrete, Brisolia Herrera, Vicente Santa María, Andrés Rojas Murphy, Mireya Mora, Inés fierro, etc. forman un equipo de estudio que culmina en una estilo nuevo de actuar y de hacer teatro conformando uno de los movimientos más notables del teatro chileno, equipo potenciado más tarde por la presencia de Pedro de la Barra, quién llega a conseguir importantes logros para la compañía en Chile y el extranjero.

1958 a 1964 Dirige para el TUC

“La sogá” de Patrick Hamilton,
 “Una mirada desde el puente” de Arthur Miller,
 “La tierra de Jauja” de Lope de Rueda,
 “El amor de los cuatro coroneles” de Peter Ustinov,
 “La princesa que quería la luna” de A. Sieveking,
 “El herrero y el diablo” de Güiraldes y Gené,
 “Tienda de moda” de Kriloff,
 “Historias para ser contadas” de Osvaldo Dragún,
 “La zapatera prodigiosa” de García Lorca,
 “La niñamadre” de Egon Wolf,
 “La estrella de Sevilla” de Lope de Vega,
 “Quien mucho abarca” de Cariola y Frontaura,
 “El diario de un sinvergüenza” de Ostrovsky ,
 “Don Juan ” de Molière,
 “Dos horas con Shakespeare” de Gustavo Meza, Darío Pulgar con
 textos de Shakespeare.

Es director ayudante de Pedro de la Barra en “Población Esperanza”
 de Manuel Rojas e I. Aguirre.

Es director ayudante de Pedro Siena en “Entre gallos y
 medianoche” de C. Cariola.

Es ayudante del Profesor J. Davison, de la Universidad de Nueva
 York, en cursos y conferencias que este dicta en la provincia.

Trabaja como Actor, como Vestuarista y como Iluminador en
 diversas obras del TUC.

Se desempeña como profesor de Actuación y Dirección en la
 Escuela de Teatro del TUC, de la que es nombrado su director
 desde 1960 hasta su re-incorporación al teatro en Santiago.

Participa activamente en la formación y asesoramiento de distintos
 grupos de la zona, como el grupo de Teatro Baldomero Lillo de los
 mineros de Lota, Grupo El Acero de Huachipato, Grupo Experimental
 de Coelemu, Grupo de Teatro de Punta Arenas, Grupo de Teatro de
 Osorno, grupos de Valdivia, Chillán, Linares, etc.

1964 a 1969 De vuelta en Santiago trabaja como director para casi todas las
 Compañías de Teatro Independiente: Ictus, Ferrada-Romo,
 Vértice, Teatro del Angel (Bélgica Castro), Compañía de los Cuatro
 (de los Hermanos Duvauchelle), Susana Bouquet, El Cabildo,
 Colectivo Huaira (Marcelo Romo y Mirta Gonzalez),

Grupo Mandil (Hermanos Miranda), Teatro Lorca (Estadio Español) Instituto de Desarrollo Humano ,etc.

Asume como Director de la Escuela de Teatro de la Casa de la Cultura de Ñuñoa, luego que Victor Jara le solicita lo reemplace en el cargo.

Asume como profesor de actuación en la Escuela de Teatro de la Casa de Cultura de Ñuñoa donde asisten a sus talleres, alumnos que a futuro serán connotadas figuras de la escena nacional como Gloria Munchmayer , Oscar Hernández, Patricia Guzman, Mónica Carrasco y Susana Bloch.

Funda la Compañía Teatro Rodante, junto a Andrés Rojas Murphy, Marcelo Romo y Tennyson Ferrada, destinada a itinerar por las provincias de Chile para la cual dirige obras del inglés Mortimer y del poeta ecuatoriano J. Martinez. Esta iniciativa se transforma en la fundación de la Compañía Ferrada-Romo, de la cual también es co-fundador.

Es contratado por la Escuela de Teatro de la Universidad Católica como Profesor de Actuación.

Trabaja como director de actores, convocado por Gustavo Becerra en los teleteatros históricos “La Quintrala” y “El ideal de un Calavera”, dirigidos por Charles Elssesser y Miguel Littin, (Canal 9 de la U. De Chile)

Trabaja como director independiente en los canales 9 de la U. De Chile y 13 de la U. Católica, en distintos programas de importancia cultural como las adaptaciones para tv de “La Celestina” de F. de Rojas y “La viuda de Apablaza”, de G. Luco Cruchaga.

Es Organizador y Hombre Orquesta (conseguir gratis las locaciones y actores) en el film “Tres tristes tigres” del joven, desconocido y talentoso cineasta Raúl Ruiz, película que obtendría el PRIMER PREMIO EN EL FESTIVAL DE PESSARO, ITALIA.

Es contratado por la Universidad de Chile como profesor de la Escuela de Teatro y Director Artístico en el Teatro del DETUCH . Es elegido Miembro del Consejo Directivo del Teatro de la U. de Chile.

Crea al alero de la Casa de Cultura de Ñuñoa, el Teatro Semi-profesional Comunal constituido por sus ex alumnos de la U. de Chile,

Jael Unger (quien será posteriormente fundadora del T. Imagen), Carlos Matamala (quién creará mas tarde el Taller 666 y Teatro Joven), Carlos Medina (quien será en su exilio uno de los directores del Berliner Ensemble y Jorge Duran , destacado productor cinematográfico), con quienes desarrollará una fructífera labor de difusión en la comuna.

Se hace cargo, invitado por Eugenio Dittborn, del Taller de Experimentación Teatral de la Universidad Católica, (TET) formada con los jóvenes actores Raúl Osorio, Ramón Nuñez, Silvia Santelices, Ana reeves, Jaime Schneider y el menos joven Arnaldo Berríos (convocados en una experiencia inspirada en el Living Theatre por el fallecido director Fernando Colina) y monta la polémica “Nos tomamos la Universidad” de Sergio Vodanovic, (Premio de la Crítica 1969).

1970 Participa en la creación de la Compañía de Comedias Ferrada- Romo
a donde pone en escena “Don Juan” de Moliere,(PREMIO DE LA
1973 CRITICA 1971).

Crea la Patrulla de Emergencia Teatral formada por profesores , actores y alumnos de la Escuela y Teatro de U. de Chile, con el que desarrolla investigaciones metodológicas y en su versión Callejera, representan acontecimientos de actualidad nacional en desfiles y concentraciones públicas.

Asesora al Grupo de Teatro de la Universidad del Norte en el montaje de “Nos tomamos la universidad” para participar en el III Festival de Teatro Universitario de Manizales, Colombia, donde asiste a encuentros con Jerzy Grotowsky y el connotado dramaturgo y director colombiano Enrique Buenaventura.

Dirige “La Celestina” de Fernando Rojas, con Bélgica Castro, (Premio de la Crítica del año), para la compañía Teatro del Angel.

Es contratado por el teatro ICTUS para dirigir “Billy Liar” de Waterhose – Hall. Estrena en la sala La Comedia la obra de su autoría “Proceso a un Proceso” con algunos actores del Teatro Ictus.

1973 Escribe el guión de la película “ Manuel Rodriguez” , proyecto de Alvaro Covacevic, protagonizada por Marcelo Romo; filmación que es suspendida porque el protagonista es detenido y el director tiene que huir del país.

Dirige para el elenco del Teatro de la Universidad Católica “Almas

Perdidas” de Acevedo Hernández, donde debutan los alumnos Roberto Poblete, Rodolfo Bravo y en su primer trabajo como escenógrafo, el estudiante de Arquitectura Ramón López. Teniendo gran impacto en el público, la obra es suspendida el 11 de septiembre por el golpe de estado, retomándose al tiempo con algunos reemplazos.

Es designado por el Consejo directivo del Teatro de la U. de Chile, como director del montaje de la obra “El Mercader de Venecia”, que sería protagonizada por Tennyson Ferrada, cuyos ensayos comenzarían el 13 de Septiembre de 1973.....

Despedido de todos sus cargos y caducados sus contratos tanto en la Escuela como en el Teatro de la Universidad de Chile, al igual que el 98% de los funcionarios de la Escuela de Teatro de la U. de Chile y el 100% del elenco artístico del Teatro de la U. de Chile, crea una instancia pedagógica para los alumnos de la escuela cerrada el 11 de Septiembre, amparado por la embajada de Francia en el Instituto Chileno Francés de Cultura que al normalizarse la situación de la escuela quedara en el instituto la Compañía Teatro Joven valioso aporte de jóvenes talentos.

1974 Funda el Teatro Imagen, junto a Tennyson Ferrada y Jael Unger
a estrenando en el Teatro del Angel “El día que soltaron a Joss” de
1983 Hugo Klaus (PREMIO DE LA CRITICA) y “ Mi adorada idiota“, de
Francois Boyer (PREMIO CHILENA CONSOLIDADA)

Realiza una larga temporada de teatro francés, respondiendo al

alero que le ofrece el Inst. Chileno-Francés de Cultura, en la que destacan títulos como”Topaze” de Pagnol, “El visitante “ y ”Abraham y Samuel” de Victor Haim ,etc.

Inicia con Teatro Imagen, su ciclo de descubrimiento de nuevos autores chilenos con “Te llamabas Rosicler “ de Luis Rivano (PREMIO MOLIERE) , y “La 3000 palomas y el Loro”, para cuyo estreno arrienda el teatro Petropol, (integrando a la autoría teatral a Andrés Pizarro, poeta hasta ese momento.

Reacondiciona con Teatro Imagen la Sala Bulnes (calle Bulnes), como espacio para dar a conocer nuevos autores teatrales. Es así como estrena al debutante autor Marco Antonio de la Parra con “Lo crudo lo cocido y lo podrido”, obra que había sido montada por el mismo Meza en el teatro de la Universidad Católica y que es prohibida el día antes de su estreno por las autoridades de dicha universidad, estrenada por Imagen en su sala Bulnes se transforma en un rotundo éxito de público y crítica (PREMIOS DE LA CRITICA, PREMIO DE CRONISTAS DE ESPECTACULOS , PREMIO TEATHER OF LATINAMERICA, FESTIVAL TOLA- EEUU)

Estrena con Imagen “¡¡Viva Zomoza!!” , donde une textos propios con los de un desconocido librero, Juan Radrigán, a quien invita a trabajar con Imagen en una nueva aventura.

Invitado a dirigir por la Compañía de Ana Gonzalez en el Teatro del Angel, propondrá la hermosa obra “ Las muertes de Sabina”, cuyo rotundo éxito consagrará definitivamente a Radrigán.

Dirige para Teatro Imagen, obras de autores a los que da a conocer: “Macias” de Sergio Marras, Enrique Lhin con “La Meka” , Pablo de Carolis con “Los inconvenientes de poner fábricas de alimentos en barrios residenciales”

Se destaca como dramaturgo , su obra “El último tren”, bajo su propia dirección, recibe el PREMIO DE LA CRITICA Y APES.

Organiza en la Sala Bulnes temporada de estrenos de compañías emergentes.

Organiza el PRIMER FESTIVAL JUVENIL OBRERO auspiciado por la confederación de Panificadores, Confederación Ranquil, Centro Cultural Escandinavo y Teatro Imagen.

Es co-organizador de la Muestra de lo mejor de la ACU (Asociación Cultural Universitaria)

Crea junto con el pintor y maestro Alberto Pérez la institución artística interdisciplinaria Centro Imagen en una casona de Alameda, amplio local en cuyas salas se exponen las obras de los artistas nacionales y se realizan talleres de música , poesía y teatro, poniendo al servicio de los grupos de arte salas de ensayo sin costo alguno. El Centro se financia con aportes privados y fundamentalmente , con dibujos que el pintor Roberto Matta envía mensualmente por correo desde Europa , para ser vendidos al mejor postor.

Viaja a Europa invitado por los gobiernos de Francia , Inglaterra y Alemania .

Se estrena “Viva Zomoza” en Holanda y “El último tren” en Alemania.

Es invitado como artista a formar parte de la Comisión de derechos humanos de Chile.

Informa de la situación de la cultura en Chile ante la Comisión de Derechos Humanos de las Naciones Unidas en Nueva York

Dirige para el Teatro de la Universidad Técnica del Estado “La fierecilla domada” de Shakespeare -Soto en la que da a conocer como protagonista a

la entonces alumna Coca guazzini que más adelante se integrará como miembro del Teatro Imagen.y

Dirige para el Teatro de la Universidad Técnica del Estado “La viuda Astuta” de Goldoni.

Viaja a Chiloé para participar activamente en las Jornadas Culturales organizadas por el Arzobispado de Ancud en Oposicion al Proyecto Astillas del Gobierno de Pinochet que pretendía vender a Japón toda la madera de la isla.

Busca un nuevo espacio para Teatro Imagen, cuando se niegan a renovar el contrato de Sala Bulnes y arrienda el teatro Camilo Henríquez, que se inaugura con una nueva obra de su autoría “Cero para la izquierda “, en co-producción con el Grupo La Falacia, formado con jóvenes actores, entre ellos Claudia di girolamo, Patricio Strawosky, Cristián García-Huidobro

Estrena varias temporadas con montajes de obras chilenas del pasado y de autores nuevos .

Inaugura su Escuela de Formación de Actores Profesionales de la que es Director. Al año siguiente la escuela estrena su primer espectáculo”Ser un romántico viajero” en el que debutan con éxito los alumnos: Amparo Noguera, Claudia Celedón, Alvaro Rudolphy y Fernando Larraín.

1984 Inaugura la sala El Mirador Bajo con el estreno de su obra “Cartas
a de Jenny”, estableciendo la sede de la Escuela y Teatro Imagen en Loreto 400, con el concepto artístico de un teatro-escuela.

1991 Es invitado con “Cartas de Jenny”, a participar con gran éxito a los Festivales Internacionales de Paraguay, Uruguay, Venezuela, Colombia, México (PREMIO GOROSTIZA), Estados Unidos y España

Participa en la creación del evento cultural “Temporales teatrales de Puerto Montt” que se transformará en un imponente Festival Internacional de Teatro que se realiza con éxito hasta el día de hoy, en el cual sigue participando activamente como artista y como embajador permanente.

Es elegido Secretario General del Instituto Internacional del Teatro. Participa en: Congreso ITI Montreal, Canadá , Seminario de Creación Teatral de América Latina, Lima Perú 1987. Encuentro Internacional de la Habana , Talleres del nuevo teatro Helsinki, Finlandia 1989. Theatre of Nations Baltimore, USA 1986. Congreso Mundial del ITI , estambul ,Turquía. Primera cátedra de Teatro Iberoamericano Cádiz-España 1990. Os Caminhos du Teatro no fim du Seculo, Londrina Brasil 1990.

Participa en el Encuentro de directores de escena en Cádiz-España

Conferencia en la Universidad de Long. Island, N. York EE.UU.

Pedagogo del 5to. Escuela Internacional de Teatro de Latinoamérica y el Caribe en Concepción del Uruguay, Argentina. Profesor de la Universidad Complutense, 1991.

Estrena con Ictus “Este domingo” de José Donoso en Chile y España.

1992
a
1996

Participa como co-autor y director de “Pablo Neruda viene volando”, presentada en Chile, España y Francia (teatro Odèon de Paris).

Es invitado por el catedrático español Ricart Salvat a participar en el encuentro organizado por la Universidad Complutense de Madrid como expositor al seminario de Métodos Escénicos.

Es elegido presidente de la SATCH(Sociedad de autores teatrales)

Inaugura la Sala Observatorio San Patricio junto al local de la Escuela Imagen, con el estreno de su obra “Murmuraciones acerca de la muerte de un juez”, (PREMIO MUNICIPAL DE LITERATURA) que se presentará mas tarde en los festivales de Montevideo y Bogotá y será estrenada en Buenos Aires , Argentina , por la Compañía teatral la Taba y publicada por Lhom.

Adapta para el teatro las novelas de Hernán Rivera Letelier “La reina Isabel cantaba Rancheras” (PREMIO APES) ,recorriendo el país y Uruguay y Colombia y “Fatamorgana de amor para banda de música” presentada en Chile y Colombia.

Es invitado a asesorar pedagógicamente a ASAB (Academia Superior de Arte de Bogotá, Colombia

1996
a
2005

Crea en acuerdo con SCD (Sociedad chilena del derecho de autor) la ATN (Sociedad de Autores Nacionales de Teatro, cine y Tv) (* Carta de Santiago Schuster, SCD)

Viaja con el Director General de la SCD, por Europa y Sud América, restableciendo los vínculos con las respectivas sociedades de autores teatrales, de cine y Tv, de estos países.

Es elegido presidente de ATN, cargo que ocupa hasta el día de hoy.

Estrena en el teatro Antonio Varas “ El Zorzal ya no canta mas”
Con varias nominaciones al APES y Premio al Mejor Director

Recibe el Premio Municipal de Arte

Escribe y dirige “El submarino amarillo” estrenada en la nueva sala de Imagen, Mirador Alto, para luego salir en gira por el país y al Festival Internacional de Teatro de Bogotá.

Escribe y dirige “Bergman, Bogart y las mellizas Escala” que estrena para el Teatro de Bolsillo.

Es invitado a formar parte del Consejo Asesor del Festival Internacional Santiago a Mil.

Es invitado a Antofagasta con el fin de realizar un taller acerca de su Método de Creación, de allí surge el Teatro La Huella, que ha sido un importante y activo motor de la cultura regional. Al mismo tiempo establece contacto con teatros de diferentes regiones del país, con el fin de prestarles asesoría y apoyo.

Se le encarga la dirección de “Joaquin Murieta” de Neruda – Ortega que se estrena en el Teatro Municipal de Santiago.

Patrocina el primer Festival “Constructores de Sueños” para celebrar los 25 años de existencia de la Escuela Imagen, donde se presentan obras de 16 compañías de teatro de ex -alumnos

Y convoca a 7 autores dados a conocer por Teatro Imagen y a 7 actrices formadas en su escuela para presenta “Los 7 Pecados Capitales”.

2006

Dirige “Un ser perfectamente Ridículo” de Flavia Radrigán en el Teatro Antonio Varas y “Copenhague” de M. Frain en el Teatro del Parque, obteniendo por las dos obras el PREMIO APES al Mejor Director.

Dirige “Brick” del autor croata Phillip Sovagovic y “Der Kick”, de los autores alemanes Gesine Schmidt y Andrés Veil, para la Muestra de Dramaturgia Europea (2005 y 2006 respectivamente)

Dirige una nueva versión de “Una mirada desde el puente” de Arthur Miller, en la Sala del Parque y ensaya “La muerte de un vendedor” del mismo autor.

Recibe el premio a la trayectoria TVN, en los “Temporales teatrales de Puerto Montt”

2007

Recibe la medalla Pedro de la Barra a la trayectoria, distinción que otorga el Rector de la universidad de Chile.

Escribe y dirige “Las 7 lunas de Venus” para la Compañía La Loba Vegetariana de egresados de su escuela, con la que realiza gira al sur de Chile.

Actualmente:

Es director del Teatro y la Escuela Imagen, es profesor del curso de egreso de la misma escuela.

Es Presidente de ATN

Participa como miembro del Consejo asesor del Festival Internacional “Santiago a Mil”

Es embajador del Festival Internacional “Temporales Teatrales” de Puerto Montt, cuya versión de 2007, se inaugura con su obra “Murmuraciones acerca de la muerte de un Juez”, presentada por el Teatro Experimental de Puerto Montt.

Está miembro de número de la Academia Chilena de Bellas Artes.

Ha sido invitado como Jurado del Premio Nacional de Dirección y Montaje Teatral de Colombia, Septiembre 2007

Prepara la publicación de un libro con varios textos dramáticos de su autoría

Escribe el texto para el montaje “Xi Wàng Zhi Dì” que ganó el concurso de la Línea Bicentenario-Fondart, (del cual es co-ejecutor, junto a su ex alumna Alejandra Rojas) Se trata de un montaje a realizarse en Antofagasta con actores Profesionales del Norte de Chile, acerca de la participación de esclavos Chinos en la Guerra del Pacífico.

Escribe el texto para estreno de compañía Achen, de Aysén, sur de Chile, que ganó el concurso Fondart para realizar un montaje a partir de la novela de Carlos Aránguiz (autor de la zona) “Aysén: estación del olvido”.

Prepara los ensayos de “Tío Vania”, de Chejov, con adaptación de su autoría y la colaboración del poeta Claudio Bertoni y música del Ukraniano Arvo Part, con los artistas Claudia di Girólamo, Elsa Poblete, Delfina Guzmán, Tomás Vidiella, Francisco Melo y Luis Alarcón.

Ha recibido en 15 oportunidades como director o como dramaturgo, diversos premios:

Premio de la Crítica.

Premio de los Periodistas de Espectáculos (APES).

Premio Chilena Consolidada.

Y premios de instituciones diversas:

“Una Mirada desde el Puente” de A. Miller (TUC) Premio de la Crítica,

“Una mirada desde el puente” de A. Miller (TUC), Mejor obra, Festival de Montevideo

Teatro de Concepción. “Ventanas y Fragmentos” de Shisgal (Crítica).

“Nos Tomamos la Universidad” de S. Vodanovic (Premio Crítica).

“Las Criadas” de Genet (Crítica-COSTA RICA)

“Don Juan” de Moliere (Crítica).

“La Celestina” de Rojas (Espectáculos).

“Vridaj” de Hugo Claus (Crítica).

“Rosicler” de Rivano (Premio Moliere).

“La Idiota” de F. Boyer (Chilena Consolidada).

“El Ultimo Tren” de G. Meza (Crítica y Periodistas)

“Lo Crudo lo Cocido lo Podrido” De la Parra (Critica, periodistas y TOLA-EEUU).

“Cartas de Jenny” de G. Meza (Gorostiza-MEXICO y Ollantay-HISPANOAMERICA).

“Murmuraciones acerca de la muerte de un Juez” de G. Meza (Municipalidad de Santiago)

“Saltando al Vacío”

“El Zorzal ya no Canta mas” de G. Meza (APES).

“La Reina Isabel Cantaba Rancheras” de Hernán Rivera (APES).

“El Submarino Amarillo”,

“Un ser perfectamente ridículo” de Flavia Radrigán.

”Copenhage” (Premio APES Director, nominación PREMIO ALTAZOR),

OBRAS ESCRITAS POR GUSTAVO MEZA

2 horas con William (Teatro Concepción)
 El milagro de siempre (Estadio municipal)
 3 chanchos muy chanchos (Estadio Huachipato)
 Proceso a un proceso (La Comedia)
 Jako y la princesa (Casa Cultura Ñuñoa)
 El último tren (Sala Bulnes)
 Viva Zomoza (Sala Bulnes)
 O a la izquierda (Camilo Henríquez)
 Quien dijo que el fantasma de don Indalicio había muerto (Camilo Henríquez)
 Cartas de Jenny (Sala imagen)
 Murmuraciones acerca de la muerte de un juez (Observatorio San Patricio)
 Klaus Klub Klaun (Observatorio San Patricio)
 La reina Isabel cantaba rancheras (Observatorio San Patricio)
 El zorzal ya no canta más (Teatro Antonio Varas)
 Fatamorgana de amor (Observatorio San Patricio)
 El submarino amarillo (Teatro Antonio Varas)
 Saltando al vacío (Teatro Arena)
 Humphrey, Ingrid y las mellizas Escala (Sala de bolsillo)
 Bolaño alias Belano (Mirador Alto)
 El 20 de abril de 1933, con motivo del cumpleaños de Hitler, el Gruppenführer de las SA Adolfo Reuck expone en las Deutsches Schulen chilenas, las maravillas del nacionalsocialismo. (Sala La Comedia) imagen
 Tres mujeres infernando
 La trágica y desolada segunda muerte de Anton Pavlovich Hamlet
 Los 7 pecados capitales (La Comedia)
 Pos-tincestos, neo-pedofilias y anti-parricidios (Museo de Bellas Artes)
 Las 7 lunas de Venus (Galpón 7)

OBRAS DIRIGIDAS POR GUSTAVO MEZA

"Mi madre la coronela" de Eli Saggi (grupo Macabi)
 "Propuesta matrimonial" de Chejov (Liceo 7)
 Noche del 21 de Mayo (Festival Escolar)
 Proceso a un proceso de Meza (Ictus)
 Noche de Reyes de Shakespeare (Escuela Imagen)
 La Ronda (Teatro Imagen)
 0 para la izquierda, de Poli Délano (Teatro escuela)
 Cero a la izquierda, de Gustavo Meza (Grupo La falacia)
 Bolaño alias Belano, de G. Meza (Teatro Escuela)-
 Entre gallos y medianoche, de Frontaura y Cariola (sala Manuel de Salas)
 La defensa de la defensa, de Jhon Mortimer (teatro Camilo Henríquez)

Réquiem por la lluvia, de Jose Martínez (“ “ “)
 Bandera negra de XX (Satch)
 Jako y la Princesa, de Meza (Casa Cultura Ñuñoa)
 La opera de 3 centavos, de Brecht (Teatro Escuela)
 El paraíso semiperdido, de Alejandro Sieveking (sala Alejandro Flores)
 Animas de día claro, “ “ “
 La viuda de Apablaza, de Luco Cruchaga (Teatro Imagen, Sala Manuel de Salas)
 La adivina de Rousand (Compañía Ana Gonzalez)
 La Maña de Anne Jelico (Teatro Silvia Piñeiro)
 El amor mas raro del mudo de Tennessee Williams (Casa Cultura Ñuñoa)
 Lo que no se dice de “ “ “
 Un domingo en Nueva York de Norman Krasna (Cia de los Cuatro)
 Historias para ser contadas, de Osvaldo Dragún
 Milagro en el mercado Viejo, “ “
 Nos dijeron que éramos inmortales “ “
 Los de la mesa 10, “ “
 La tragicomedia del rey de la Araucanía, de Andres del Bosque (Teatro U.Católica)
 Nos tomamos la Universidad, de Vodanovic (Taller Experimentación Teatral. UC)
 El delantal blanco de Sergio Vodanovic (Teatro Escuela)
 Sub.terra de Baldomero Lillo (Teatro de Lota)
 La mano y La Gallinade Fernando Josseau (Sala Instituto Chileno–frances)
 Monsieur Minim anónimo medieval frances (T, Atelier)
 Billy Liar de Keith Waterhouse y Willis may (ICTUS)
 5 espectáculos callejeros con Brigadas de Teatro Contingente
 La noche de los asesinos,
 Cuestión de ubicación de Radrigan (Sala Bulnes – IMAGEN)
 Muertes de Sabina “ (Cia Ana Gonzalez) -
 La pequeña historia de Chile de De la Parra (Muestra Nacional de Dramaturgia)
 Macias de Sergio Marras (Sala Camilo Henriquez)
 Postincestos , neopedofilias y antiparracidios de meza (Grupo Magma – Museo de Bellas artes)
 Titeres de Cachiporra de garcía lorca (Sala Cariola)
 El Ladrillo de Der Kick de Andrés Veiel y Resina Schmidt (Gohete Institut)
 La Exclusa de Azama (Muestra de Dramaturgia Francesa Contemporánea)
 ¡ Ay Carmela ¡ de Sanchis de Sinisterra (Sala El Conventillo)
 Tres Tristes tigres de Sieveking (Sala El Coventillo)
 Muerte accidental de un anarquista de Darío Fo (Sala Americo vargas)-
 Yo no soy Rappaport de (Teatro ICTUS)
 Pablo Neruda Viene Volando de Ictus y Jorge Diaz “ “
 Este Domingo de Jose Donoso “ “
 El invitado de Cornejo (E Imagen)
 Los enemigos no mandan flores de Block (Cia Susana Bouquet)
 La celestina de Rojas-Morales (Teatro del Angel)
 Almas Perdidas de Acevedo Hernandez (U. Católica)
 Don Juan de Moliere (Espectáculo Foro U de Concepción)
 Don Juan de Moliere (Cia Ferrada-Romo Teatro Camilo Henriquez)
 Sempronio de Cuzanni (E. Concepción)-

Isabel Sandoval Modas de Armando Moock (E. Concepción)
 Señorita Charleston “ “ “
 Terror y miseria del III Reich de Brecha (Teatro Popular del Bio-bio)
 La mariposa en el barbecho de Navarrete(“ “ “)
 El hombre que se convirtió en perro de Dragun (“ “)
 La historia del soldado de Stravinsky (Teatro Itinerante de Musica y Danza)
 Americaliente de Diaz (Nuevo Teatro Urbano)
 Diccionario de Spotorno (Espectáculo Mulato Gil)
 Fragmentos de Schisgall (Teatro El Cabildo)
 Ventanas “ (“)
 Aquí estoy hasta encontrarte (Espectáculo multidisciplinario con testimonios
 escenificados de canto , danza y teatro sobre la base de testimonios de la Agrupación de
 familiares de los detenidos –desaparecidos representado en el local de la Vicaría de la
 Solidaridad. -
 La cicatriz . de Jorge Díaz (Muestra Nacional de Dramaturgia).
 Canción de cuna para un anarquista (Sala la Comedia)
 Shakespeare & the Beatles . Creación de escenas y canciones (Drugstore)
 Blues para Mr Charlie de James Baldwin (Teatro U de Concepción)
 Las Noches blancas de Dostoyevsky (Sala Caracol)
 Casos de Juan el Zorro de Feijoo (Foro Abierto U. De Concepción)
 Winnipeg: el barco de la esperanza(Creación en taller de la Escuela de Teatro
 latinoamericano EITALC, Concepción del Uruguay ,Argentina)
 Solos de mujeres de Tennessee Williams con el profesor J. Davison de la Universidad New
 York
 La viuda astuta de Goldoni (Teatro de la U .Técnica del Estado)
 La fierecilla domada de Shakespeare “ “
 Joaquín Murieta Opera de Neruda-Ortega (Teatro Municipal de Santiago)
 La casa de Bernarda Alba de Lorca (Estadio Español)
 La ciudad y los perros de Vargas Llosa (Teatro Escuela ITUCH)
 Macondo de García Marquez (“ “ “)
 El cabeza de cobre de Baldomero Lillo (“ “ “)
 Muerto sin sepultura de Jean-Paul Sartre (“ “)
 A puerta cerrada “ “ (“ “)
 2 +2 =5 de Isidora Aguirre (Teatro de la Universidad de Concepción, TUC)
 Una mirada desde el puente de Arthur Miller (“ “)
 La sogá de Patrick Hamilton “ “
 Tienda de modas de Ivan Kriloff “ “

 La zapatera prodigiosa de Lorca “ “
 La estrella de Sevilla de Lope de Vega “ “
 Don Juan de Molière “ “
 Sueño de una noche de Verano de Shakespeare “ “
 Pasos de Lope de Rueda “ “
 Quien mucho abarca de Cariola y Frontaura “ “
 El herrero Miseria de Gené “ “
 La niñamadre de Egon Wolf “ “
 El diario de un sinvergüenza de Ostrovsky “ “

Willie Shakespeare de Pulgar y Meza	“	“
La señorita Julia de Strindberg	“	“
El amor de los cuatro coroneles de Peter Ustinov	“	“
La princesa que quería la luna de Sieveking	“	“
Historias para ser contadas de Dragún	“	“
El día que soltaron a Joss	(TEATRO IMAGEN)	
Mi adorada idiota de Boyer	..	
Topaze de Pagnol	..	
Te llamabas Rosicler, de Rivano	..	
El visitante y la viuda, de Victor Haim		..
El último tren, de Meza	..	
Viva Zomoza, de Meza y Radrigán	..	
Lo crudo , lo cocido y lo podrido, de de la Parra	..	
Las 3000 palomas y el loro, de Andrés Pizarro	..	
Macias de Marras	..	
La Meka de Enrique Lhin	..	
Quien dijo que el fantasma de don Indalicio había muerto	..	
Un cero para la izquierda de Meza y la Falacia	..	
Los inconvenientes de Pablo de Carolis	..	
Las cuñadas de Michel Tremblay		..
O vivir con honor o morir pollo Meza y Falacia	(Compañía La Falacia-Sala Drugstore)	
Cartas de Jenny de Meza	(TEATRO IMAGEN)	
Murmuraciones acerca de la muerte de un juez de Meza	("TEATRO IMAGEN)	
La reina Isabel cantaba rancheras de Meza		
Fatamorgana de amor de Meza	..	
El zorzal ya no canta mas de Meza	..	
El submarino Amarillo de Meza	..	
Panorama desde el puente de Arthur Miller	(C/ Luis Alarcón, Willy Semler, Elsa Poblete, Francisca Lewin)	
Copenhague de Michael Fríen	(C/ Delfina Guzmán, Francisco Reyes y Arnaldo Berríos)	
Saltando al vacío, de Meza	(TEATRO IMAGEN)	
El beso de la mujer araña de Manuel Puig	“	“
Taller de costura de la Parra	“	“
Un ser perfectamente ridículo de Flavia Radrigán	(Teatro Antonio Varas)	

ANEXO 2

Encenações da CTI

1. El Día que soltaron a Jos

Figura,

Frente e página 1 do trítico promocional da peça: *El día que Soltaron a Jos*,
Fonte: Arquivo pessoal Gustavo Meza.

Ficha do Espectáculo	
Texto:	Hugo Claus / França
Direção e tradução:	Gustavo Meza
Ano de estreia:	1974
Sala de Teatro:	Teatro del Ángel, Teatro Molière do Instituto Chileno-Francês de Cultura.
Elenco: Jos: Jeanne: Eric:	Tennyson Ferrada Yael Unger Jorge Gajardo, Gonzalo Robles, Sergio Madrid.
Cenografia e Iluminação:	Mario Fernández

Administração:	Rosalía García
Vestuário e Produção:	Cristina Mancilla
Som:	Mario Navarrete
Prêmios:	Prêmio da crítica e Prêmio “ <i>La Chilena Consolidada</i> ” para Tennyson Ferrada por melhor atuação.
Turnês:	Concepción, Viña de Mar, Puerto Montt.

É com esta peça que a incipiente CTI, batizava inicialmente de *Taller Artesanal Imagen*, iniciava-se o que estamos estudando como sendo sua trajetória. Já próximo do Golpe Militar muitos dos atores que, nessa época faziam parte da escola de teatro da Universidade do Chile e que militavam em diversos partidos políticos, começaram a realizar um trabalho artístico que tivesse a capacidade de criticar os modos conservadores e autoritários de se fazer arte e política. No caso dos membros da CTI, como vimos, esse processo se corporificou no trabalho artístico do chamado “*teatro callejero*” e nas brigadas de arte. Considerando a turbulenta política do momento, os grupos de teatro também buscavam estratégias para fugir da repressão e da censura. Por exemplo, se algo acontecia com os membros do “*teatro callejero*”, deviam se encontrar no terminal pesqueiro, junto com outro grupo dirigido por um professor uruguaio, que teve a desgraça de ser aprisionado no mesmo dia do golpe militar. O professor uruguaio foi torturado e finalmente deportado graças à intervenção da Cruz Vermelha Internacional, mas essa experiência ficou marcada na memória dos atores que logo iriam fundar a CTI, e a partir daí decidiram fazer suas primeiras peças.

Argumento: A peça relata a história de um cabeleireiro, sua esposa e o amante da mulher. A situação dramática desenvolve-se no salão do cabeleireiro. Nesse contexto, o cabeleireiro fustiga o amante de sua mulher, diante de seus clientes, contando tudo o que aconteceu durante o período em que “o amante” foi detido e torturado. Incapaz de reagir diante dessa situação quando revela os motivos de sua prisão, “o amante” explode, desencadeando o clímax da peça.

Resenha: *El día en que soltaron a Jos* é uma peça que fala sobre o abuso e a crueldade humana, como as pessoas são humilhadas em uma prisão e como um homem é capaz de resistir a essas circunstâncias. Jael Unger era a mulher, Tennyson Ferrada o marido e o Jorge Gallardo o amante.

Esta peça fez uma turnê por Concepción, Viña del Mar, Puerto Montt. Posteriormente fizeram novas turnês e a peça foi remontada para compor o repertório da CTI. A proposta de direção de Gustavo Meza foi realizada com uma visão “flamenga”,

Fundamentalmente lo que trabajamos era una visión flamenca, esa cosa de las sensaciones que siempre hay alguien ahí... siempre que se habla algo es a cuchicheo, algo íntimo que a veces el espectador tenga que echarse para adelante para poder participar...que además de flamenca era la sensación que primaba, frente a cualquier cosa se hablaba en bajo. (Entrevista Gustavo Meza, Abril de 2007)

No que diz respeito à construção de personagens, buscou-se trabalhar dentro de quatro paredes. Diz o diretor, sobre o método de atuação,

*Se trabajó la sensación de estar estos personajes en un infierno chico, donde no había salida. Entonces uno estaba como intruseando en un mundo... entonces, lo mismo... tienen la sensación que para oír hay que ahusar el oído e irse más allá de la butaca, (...), fue dándose la carga específica de cada personaje, porque estaba la orientación muy grata de acercarse a una idiosincrasia. Durante el proceso estaba el cuidado de que todo fuera perfecto, de que todo coincidiera de que hubiera unidad entre forma, estilo, contenidos y demases. Era muy claro el contenido, muy claros los elementos que iban a aportar a ese contenido, y que la actuación fuera impecable (...) **Aquí me interesaba sobremanera que la gente se diera cuenta que estaba al frente de muy buenos actores, para hacerlos intocables... estaba en el consciente, que si alguien tocaba esas personas era como que se robaran un cuadro...bueno los milicos se robaron un montón de cuadros. Se robaron todos los cuadros de la casa de Salvador Allende, pero llevarse una persona y llevársela pa la casa... entonces el proceso de la obra era “tomemos una obra que podamos hablar de la contingencia y demostrar lo bueno que somos y lo valiosos como instrumentos e instrumentista. (Entrevista Gustavo Meza, Abril de 2007)***

“*O dia que Soltaram a Jos*” foi uma peça que permitiu situar no espaço público a nascente companhia teatral como um produto cultural que gerava peças de conteúdo político contextualizado e centrado em um trabalho de direção e atuação de alta qualidade.

2. Mi Adorada Idiota

Figura,

Recorte da crítica de imprensa da peça: *Mi Adorada Idiota*.

Fonte: Arquivo pessoal Gustavo Meza.

Ficha do Espetáculo	
Texto:	François Boyer / Bélgica
Diretor:	Gustavo Meza
Ano de estreia:	1975
Sala de Teatro:	Teatro del Ángel
Elenco:	Yael Unger Tennyson Ferrada Héctor Quezada.
Prêmios:	Prêmio “ <i>la chilena consolidada</i> ”, Prêmio <i>Asociación de Periodistas de Espectáculos</i> (APES) e <i>Laurel de Oro</i> , para Yael Unger como melhor atriz, 1975.

Turnês:	Concepción, Viña del Mar, Melipilla.
----------------	--------------------------------------

O primeiro elemento que determinava a escolha de uma peça era a existência de relação entre os personagens e os atores da companhia. Depois adotava-se o critério da qualidade. Devia ser uma boa peça e deveria ter uma relação direta com a realidade. *Mi adorada idiota* é uma peça que se enquadra bem nesses critérios.

Argumento: a peça relata a história de um homem velho que mora em uma ilha, desempenhando a função de juiz, polícia e todos os poderes do lugar. Sua grande preocupação é uma jovem moradora de rua que constantemente passeia pela ilha apregoando o desaparecimento da mesma, em função de uma erupção vulcânica que tinha sido “anunciada pelos cachorros” com os quais ela conversa. Tal situação cria uma grande inquietação na população e o homem velho, ao tentar entender a situação, acaba se apaixonando pela mulher.

Resenha: O elemento primordial da história para o diretor era que ela acontecia em uma ilha ameaçada de desaparecer e que existisse uma pessoa inocente que estava sacrificando-se por indicar tal catástrofe. Essa escolha permitia, segundo Meza, executar certos jogos críticos com o público, como por exemplo, fazê-los sentir a presença de Salvador Allende, através de uma sensação de lembrança comum ao inconsciente coletivo. A personagem feminina expressava um ser etéreo, com uma fala e uma corporeidade procurada especificamente por ser leve sem ser rebuscada. A poética se construiu tomando como base o *racconto*, centrando o trabalho dos atores na empatia que deviriam desenvolver com o público e entre eles. A estética foi muito precária, valendo-se de materiais recopilados de diversas fontes. Essa peça foi muito bem recebida pelo público que ela pretendia abranger e pela identificação com a história, principalmente porque, ao mesmo tempo em que se caracterizava como uma história de amor foi possível estabelecer um paralelo com a realidade que se vivia nesse momento.

Nos primórdios do *Teatro Imagen* muitos atores e o próprio público teatral foram para o exílio, assim a quantidade de pessoas que assistiam a peça era muito incerta. Com

esse problema a companhia decidiu que tendo o número de público igual ou maior ao número de atores que participavam na peça, ela seria apresentada. Quando se dava caso de ter pouco público, o diretor entrava no palco antes de começar o espetáculo com a intenção de explicar que para a companhia era muito grato realizar a peça, e que deviam aproveitar o privilégio de ter quase uma função pessoal. Além do mais, se lhes explicava qual era o sentimento dos atores, os que não podiam ir-se carregados com a peça a suas casas, pelo que se tornava necessário realizar a obra a despeito do pouco público. Sem dúvida essa ação gerava uma distensão e mudava a atitude inicial do espectador. Ainda que a baixa frequência de público aconteceu no começo, na medida em que o trabalho da CTI foi sendo reconhecido e foi ajustando-se ao que o público esperava e as diversas situações contingentes, a CTI logrou gerar espetáculos com grande sucesso de público. Segundo Meza (2007):

Es de gran dificultad dimensionar la magnitud que el teatro tenía en esa época. Al teatro iba mucha gente, principalmente porque la televisión negaba la realidad y desinformaba, mostrando un país que no existía y con una programación donde la mitad del tiempo se escuchaba orfeones y celebraciones militares... todo se negaba y se escondía, por lo que el público buscaba deseoso el teatro para informarse y reflexionar. El teatro funcionaba mínimo 5 días por semana. Al comienzo solo se descansaba los días lunes. El teatro era una forma de darse cuenta que había algo que no había muerto, el saber que estaba ahí que se habían quedado y que era valioso (Entrevista Gustavo Meza, Abril de 2007).

3. Topaze

Figura,
Cartaz da peça: *Topaze*,
Fonte: Arquivo pessoal Gonzalo Meza.

Ficha do Espetáculo	
Texto:	Marcel Pagnol / França.
Direção e tradução:	Gustavo Meza
Ano de estreia:	1976
Sala de Teatro:	Teatro Molière do Instituto Chileno-Francês de Cultura.
Elenco:	Tennyson Ferrada Yael Unger Juan Cuevas Malú gatica Pablo Vera Jorge Gajardo Coca Guazzini Fernando Gallardo Manuel Migone Mirella Veliz Oscar Haute
Cenografia e Vestuário:	Juan Carlos Castillo
Iluminação e som:	Carlos Figueroa
Produção:	Maritta Britz
Prêmios:	Prêmio da crítica e Prêmio <i>La chilena consolidada</i>

	para Tennyson Ferrada por melhor atuação.
--	---

Resenha: Esta peça, escrita originalmente depois da Primeira Guerra Mundial, era de grande valor na época em que a CTI decidiu montá-la. O nome *Topaze* era muito conhecido no Chile, pois era o nome de uma revista política de caricaturas que tinha existido no país a partir da década de 1930. Na época, já não era possível criticar abertamente o governo militar, assim falava-se criticamente dos “senhores políticos” para fazer a analogia.

Argumento: A história narra a transformação de um professor, homem muito ingênuo, que vai descobrindo os vícios da sociedade e, como consequência, vai-se transformando em um cínico, chegando, com o tempo, a ser cruel e explorador e um “sem vergonha”. O homem ganhava a vida obtendo os lucros das *financieras*⁸⁰ e de outras empresas dedicadas à compra de mercadoria a um preço muito inferior ao real. Assim, a obra trata de como o homem pode virar agressor, depois de ter sido vítima (Entrevista realizada pela pesquisadora ao diretor da CTI, Gustavo Meza, Abril de 2007).

De fato, segundo Meza, relacionado ao estilo as peças sempre proporcionam elementos durante a montagem, mas, principalmente, trabalhavam com os aspectos que eles definiam como anti-brektianos.

La tónica de esta obra era retratar una época que no es la misma que se está viviendo, y una posibilidad que facilitaba el acceso era que fuese defendida como “cultural” en relación a la franquicia del impuesto del 22%⁸¹. Y profundizar muy cuidadosamente esta mezcla que se producía en la obra entre melodrama y farsa. Algo caricaturesco pero con una extrema emocionalidad. Nosotros planteamos que lo más revolucionario y abridor de mente era el sentimiento y que la razón era una herramienta mucho más eficaz para mentir y engañar que el sentimiento (Entrevista Gustavo Meza, Abril de 2007).

⁸⁰ A noção de “instituição financeira”, no Chile, é genérica e compreende toda empresa que habitualmente se dedica ao empréstimos fundos monetários ou a conceder créditos, com seus próprios fundos ou com fundos recebidos de terceiros, esse último é expressamente facultada pela lei para isso.

⁸¹ As características específicas do citado imposto serão explicadas posteriormente.

Chegamos a essas conclusões depois de estudar os períodos de mais sucesso do teatro latino-americano e chileno, que correspondiam à década de 1920, momento em que era mais comum trabalhar com farsas, melodrama e comédia. A partir disso, eles focaram os trabalhos no melodrama, considerando que ele era válido e que representava uma abertura para o teatro latino-americano.

Nos parecía que Latinoamérica tenía un espíritu melodramático. Cuando hablábamos con la gente, inmediatamente aparecía que (...) se había perdido un hijo, una sirvienta que había recogido no se qué cosa (...). Toda la historia del país estaba sembrada de eso. Si uno se mete en la historia empezaba con Bernardo O'Higgins, el gran héroe nacional, que era hijo natural y toda su historia (Entrevista Gustavo Meza, Abril de 2007).

A estética era próxima do cinema preto e branco e mudo. A construção de personagens era trabalhada buscando-se, tanto o âmbito físico quanto o psicológico, com uma ampla gama de exercícios criados que permitiam buscar elementos físicos dos personagens e trabalhar paralelamente a sua interioridade. Posteriormente trabalhava-se um encontro entre ambos. Sempre trabalhando o intelectual por detrás do físico, desde o intuitivo até a análise das similitudes, ou correspondência com o intelectual. Segundo Meza, a emoção só surgia sem violentar os propósitos que guiavam os personagens. Era um trabalho tipicamente stanislawskiano, que conseguia a emoção como um resultante do trabalho.

4. Te Llamabas Rosicler

Figura,
Recorte da crítica de imprensa da peça: *Te Llamabas Rosicler*,
Diário *El Sur de Concepción*, 1975. Fonte: arquivo *Biblioteca Nacional*

Ficha do Espetáculo	
Texto:	Luís Rivano / Chile
Diretor:	Gustavo Meza
Ano de estreia:	1976
Sala de Teatro:	Teatro Molière do Instituto Chileno-Francês de Cultura.
Elenco: Mario Padilla: Rosicler: Maria Ester: José Eduardo: Manuelito: Maturana:	Tennyson Ferrada y Jorge Gajardo Yael Unger Malú Gatica, Amelia Requena, Coca Guazzini Gonzalo Robles Pablo Vera, Gustavo Meza Juan Cuevas.
Cenografia:	Patricio Orostegui
Iluminação:	Carlos Figueroa
Vestuário:	CTI
Produção:	CTI
Prêmios:	Prêmio Molière 1976. Prêmio da crítica e Prêmio “la

	<i>chilena consolidada</i> ” para Tennyson Ferrada por melhor atuação.
Tournées:	Todas as grandes cidades do país.

O título desta peça inspira-se no tango chamado *Rosicler*. Enquanto a CTI montava e ensaiava a peça francesa *El visitante y la viuda*, chegou um mandato de segurança da França que proibiu sua apresentação, como medida de pressão e repúdio ao governo militar. Enfrentou-se a impossibilidade de montar obras de autores franceses (o que era um requisito para ocupar o Teatro Molière do Instituto Chileno-Francês de Cultura), a CTI chega a um acordo com os regentes do Instituto para trabalhar um autor nacional. Para tanto, abrem-se à procura de novos autores. Nesse momento, Tennyson Ferrada lembrou-se de um homem que o tinha procurado para mostrar-lhe um pequeno texto de cinco páginas que ele queria transformar em uma peça teatral. Tratava-se de Luis “Paco” Rivano, que era polícia, escritor e livreiro.

A peça foi montada a partir do texto inicial proposto por Rivano. O texto não foi apenas aprovado, mas elogiado pelo próprio Instituto Chileno-Francês, outorgando-lhe o prêmio *Molière* da referida instituição. Em dois meses a estrutura inicial da peça estava montada, utilizando o melodrama, a comédia e a farsa entrosando elementos de cultos e populares - uma característica pós-moderna que não era considerada na época. As condições próprias da ditadura permitiram trabalhar em período integral, ensaiava-se em um pequeno teatro alugado das 10h00 até as 20h00, todos os dias. Como não havia um gênero bem definido, decidiu-se trabalhar com o conceito *Comedia en tres tangos*, que representava vários setores marginados da sociedade. Imediatamente a peça tornou-se um sucesso.

Argumento: Segundo Rivano⁸², *Rosicler* é uma espécie de lamentação pelas frustrações do homem. Padilla, o aposentado municipal, sempre sonhou viver na casa senhorial. Ele atinge seu objetivo quando ela passa a ser alugada por quartos. Apaixona-se e persegue, durante vários anos, a linda *Rosicler* que é uma bailarina de cabaré. Consegue viver com ela quando

⁸² Crítica da peça e entrevista, Diário *El Sur* de Concepción, domingo 1 de agosto de 1976.

ela já está em decadência. Ele sempre quis ser cantor mas só consegue imitar Julio Martel. Padilha é um homem comum que vive de substitutos.

Resenha: A ação ambienta-se em 1963, num enorme casarão da rua *Ejército*, em Santiago do Chile; uma dessas mansões aristocráticas em decadência. Ali vivem em diferentes quartos, Rosicler (dançarina de cabaré) junto com seu homem, o aposentado Padilla, de 50 anos; a filha do dono da propriedade, María Ester, que só mantém o ar de dama; José Eduardo, jovem estudante universitário que era um “filho” da dona da casa, mas do que um inquilino; Manuelito, jovem poeta que vive no meio caminho entre os versos e o álcool; e Maturana, um ex-segurança de banco que desempenha a função de mordomo do casarão com excessivo zelo. A história reflete a decadência e miséria da classe proletária chilena.

Em “*Comedia en tres tangos*” utilizou-se, novamente, o sistema de se apresentar a peça antes da estréia formal com público seletivo que tinha conhecimento sobre o teatro e outros que não tinham. Paralelamente, realizou-se uma investigação do mundo das vedetes. Essas apresentações “teste” sempre eram utilizadas pela CTI, especialmente quando se tratava da montagem de um texto próprio. Elas eram exibidas para um público que fosse representativo dos sujeitos sociais da realidade chilena. Para tanto, não se trabalhava com todo o público, o espetáculo era dividido em pequenos grupos, segundo o número de atores, onde partilhava-se a peça e, cada ator, devia expressar sua opinião. Finalmente, todos os participantes do grupo juntavam-se e compartilhavam as diversas reflexões, que muitas vezes modificavam significativamente a peça. Uma vez inseridas as mudanças, convidava-se novamente o público para assistir a peça e se ouvir as opiniões. As maiores pretensões desta peça, em relação ao palco, foram as questões estéticas que trabalhou com jogo de sombra chinesa, especialmente na cenografia do quarto. Quanto à atuação buscou-se misturar naturalismo e simbolismo. Neste caso, o método de trabalho funcionava bem fluído, pois os atores já tinham trabalhado juntos há muito tempo, ou tinham sido alunos de Gustavo Meza na Universidade do Chile. Para esta peça convidou-se a conhecida atriz Malú Gatica, única chilena que, na época, tinha trabalhado em Hollywood e que havia sido uma das precursoras do cinema chileno. A presença da conhecida atriz estimulou a assistência de outro tipo de público, o que, por sua vez, significou o início de uma virada importante para a CTI.

Estábamos al borde de dar un viraje. Nos dábamos cuenta que éramos una parroquia que habíamos creado un recinto casi religioso, donde la gente iba a ver lo que quería, ver donde estábamos compadeciéndonos a nosotros mismos con los feligreses que estaban abajo... y nosotros oficiábamos la misa. Estábamos constando y confirmando y gozando de compadecernos a nosotros mismos. Y esta presencia nos traía nueva gente que nos interesaba que engancharan. (Entrevista Gustavo Meza, Abril de 2007).

A recepção do meio foi muito boa. Segundo Meza, esta peça serviu para cristalizar a proposta e as raízes que a CTI andava procurando. A localização física do teatro, em frente do Teatro Municipal de Santiago, permitiu uma grande propaganda, com a estampa de uma vedete que se iluminava e se apagava em um grande muro do teatro.

5. El visitante e la viuda

Figura,
Fotografias promocionais Suplemento *El Cronista* 1977.
Fonte: Arquivo Biblioteca Nacional de Chile.

Ficha do Espetáculo	
Texto:	Víctor Haim / França
Diretor:	Gustavo Meza
Ano de estreia:	1977

Sala de Teatro:	Teatro Molière do Instituto Chileno-Francês de Cultura, Teatro del Angel.
Elenco:	
El Visitante Dr Vivianne Lehrbaum-Dumas: El Visitante:	Yael Unger Tennyson Ferrada Vicente Santamaría
La Viuda Samuel: La viuda:	Vicente Santamaría Tennyson Ferrada
Cenografia e desenho:	Juan Carlos Castillo
Iluminação e som:	Carlos Figueroa
Vestuário:	CTI
Produção:	CTI
Prêmios:	Prêmio da crítica e Prêmio “ <i>La chilena consolidada</i> ” para Tennyson Ferrada, por melhor atuação.

O *Teatro Imagen* apresentava suas peças no Instituto Chileno-Francês de cultura, onde, como já foi dito, existia uma quota de peças francesas que deviriam ser apresentadas. Na procura dessas peças e para que sua escolha tivesse a ver com a realidade que se vivia no Chile, naquele momento, a CTI decide pegar peças do autor Víctor Haim. Escolheram-se duas: *La visita* e *Abraham y Samuel* que foram traduzidas e adaptadas como *El visitante* e *la viuda*, respectivamente.

Argumento: A primeira história narra a relação particular entre uma médica e seu paciente, cuja a trama consiste na inversão dos papéis quando a medica-psiquiatra vira paciente e o paciente vira terapeuta. A segunda peça narra a história de uma mulher adulta que é seqüestrada por um homem que trabalha para ela, e que decide matá-lo. No confronto, essa situação se inverte. Quando o trabalhador vai matar a mulher ela lhe revela uma verdade assustadora: não se tratava de uma viúva, mas de um homem que, com a finalidade de ter

melhores resultados nos seus negócios, virou mulher. Ela acreditava que nessas condições as pessoas iriam se compadecer dele.

Resenha: O tema tratado em ambas as peças era o limite da lei e os direitos de matar uma pessoa. Esse tema, na época, era tratado muito especialmente. No mesmo período se comunicou da França para a CTI, através do Instituto Chileno-Francês de Cultura, informava que não seria possível montar a peça pois o autor tinha participado de uma conferência internacional de dramaturgos e tinha assinado um acordo que, em rejeição à ditadura, impedia que a peça fosse mostrada no Chile.

Essa notícia chegou quando a peça já estava montada. Aí, Gustavo Meza que tinha recebido um convite para falar diretamente com o autor conseguiu autorização para realizar a peça, incluindo os direitos do autor. Nesse momento, ele é convidado para participar de um notável ator da cidade de Concepción, Vicente Santamaría. A peça teve uma apresentação bastante limitada e restrita. Ela foi apresentada para um público que poderíamos chamar de “intelectual” e que já seguia as apresentações da Companhia Imagem a algum tempo.

6. Tres mil palomas y un loro

Figura,
Fotografia promocional Suplemento *El Cronista* 1977,
Fonte: Arquivo *Biblioteca Nacional de Chile*.

Ficha do Espetáculo	
Texto:	Andrés Pizarro / Chile
Diretor:	Gustavo Meza
Ano de estreia:	1977
Sala de Teatro:	Teatro Petropol
Elenco:	
Tomas Peregrino:	Gonzalo Robles
Laura Valverde:	Coca Guazzini
Manuel Vives:	Juan Cuevas
Gabriela:	Shlomit Baytelman
Loly e Lala:	Pepa Duque, Dafna Rosemblum
Cenografia:	Gonzalo Meza
Iluminação e som:	Mario Navarrete
Vestuário:	CTI
Produção:	CTI

Esta peça foi montada no teatro Petropol, cuja principal característica arquitetônica era o fato de ser circular. Ela foi ambientada em 1968 e é autobiográfica.

Argumento: Conta a história de um casal composto por um jovem poeta que vive de forma miserável e uma mulher que vem de família rica. O casal acaba se separando pelas incertezas e imaturidade, e transitam em um constante “ir e vir” pelos esforços que ele faz para que sua amada retorne. No entanto, a mulher tem um relacionamento com um idoso com dinheiro. Outros personagens ajudam e aconselham às partes para que o problema possa ser solucionado.

Resenha: Esta peça foi apresentada em paralelo a peça *El visitante y la viuda. Tres mil palomas y un loro*. Ela foi montada por um elenco jovem da CTI e recupera o imaginário de um jovem, do tipo “Poeta Maldito”. Essa situação apresenta o personagem masculino como sendo um adulto imaturo – essa também é a mesma interpretação que se faz da mulher, embora, neste caso, a vontade de não abandonar as comodidades e os luxos que havia adquirido.

Para o autor, esta peça foi “uma pausa para refrescar-se um pouco e falar de outra coisa que não fosse Pinochet”, e também para começar preparar um elenco mais novo. Por outro lado, os lucros dos trabalhos anteriores permitiram desenvolver essa peça sem se ter preocupações econômicas.

Para Meza (2007) a peça não conseguiu atingir o público em geral e, assim não teve muito sucesso. No entanto, o diretor da CTI acredita que a peça era um rico processo criativo, especialmente com o trabalho dos novos atores. Também permitiu enxergar que o público que procurava a CTI queria uma abordagem mais contundente.

7. El último Tren

Figura,

Fotografia promocional da peça: *El Último Tren*. Revista *Hoy*, 1978.
 Fonte: *Biblioteca nacional de Chile*.

Ficha do Espetáculo	
Texto:	Gustavo Meza
Diretor:	Gustavo Meza
Ano de estreia:	1978
Sala de Teatro:	Sala Bulnes
Elenco: Mercedes: Ismael: Violeta: Marcial:	Yael Unger Tennyson Ferrada, Rubén Sotoconil Coca Guazzini Gonzalo Robles, Nelson Brodt
Cenografia:	Alberto Pérez
Iluminação:	Carlos Figueroa
Vestuário:	<i>Taller artesanal La Pulga</i>
Produção:	Tatiana Gaviola
Prêmios:	Prêmio da crítica e Prêmio APES 1978.

El último Tren dá início à utilização do primeiro espaço próprio e reconhecidamente da CTI, a “Sala Bulnes”, espaço que foi achado, como diz Meza, “vagando pela cidade” e

que estava há muito tempo abandonado, sendo de propriedade de uma Caixa de Compensação⁸³. O processo criativo desta peça iniciou-se na procura de um autor nacional que a desenvolvesse. No entanto, como Gustavo Meza não encontrou nada que o satisfizesse, surgiu a idéia dele próprio escrever a peça. Desse modo, a partir do elenco, inicia-se o trabalho de procura por uma história.

Argumento: Nesta peça trabalha Tennyson Ferrada, como personagem principal de Ismael Maragaños, chefe da estação Ferroviária; Coca Guazzini, como a filha adolescente vítima de estupro; Jael Unger que era a tia que regressava de um exílio na Venezuela, onde se havia separado de um marido muito rico; e, por último, a personagem antagônica, chamado, segundo Meza, “o sanduíche de cocô”, interpretado por Gonzalo Robles, um infiltrado da DINA⁸⁴ que controlava as estações sem ter uma carreira funcionária em ferrovias. Como em todo processo criativo, tudo que sobra da peça vai sendo retirado de maneira natural. Assim, originalmente, na peça existia um personagem que era o “cafetão” e que, finalmente, por outros compromissos assumidos pelo ator, é retirado da peça.

Segundo Meza, no começo é acrescentar e acrescentar, depois vem o processo abortivo, em diversas fases, na criação inicial, no enfrentamento da peça com a realidade objetiva, na apresentação para os diversos públicos e, finalmente, fica apenas o substancial. É na fase de improvisação que o diretor propõe diferentes situações que, no final dará corpo à peça. Assim aparece a irmã que vem do estrangeiro, uma pequena herança que gera um conflito, a posição política do protagonista que se apóia no *status quo* e nas questões que envolve a ditadura vigente. Essa personagem é quem recebe as desgraçadas e conseqüências desse regime ditatorial. Tudo isso, novamente, é trabalhado dentro da estrutura do melodrama. Nas palavras do autor,

Iba quedando lo más sustancial, y ese más sustancial al enfrentarse con la realidad objetiva, volvía a relavarse a relavarse hasta que quedaba una estructura clara; y esa estructura clara la trabajábamos con gente de nuestra confianza que era del oficio y que nos podía ayudar mucho. En ese tiempo había muy poca

⁸³Correspondem a corporações de direito privado sem fins de lucro, criadas com a finalidade de garantir os direitos em segurança social no Chile, a partir da década de 1950.

⁸⁴ A DINA, ou *Dirección de Inteligencia Nacional*, foi o órgão encarregado de organizar e executar as políticas de repressão durante a ditadura militar.

envidia, una entrega absolutamente total, de toda la gente, entonces llamábamos y entonces inmediatamente nos decían: “esto puede ser acá, esto acá”; y recibíamos, y nuestros encuentros después con público absolutamente que no supiera de nada, y ese encuentro no era foro, porque el foro es falsificación de la realidad donde todos van a escucharse y no... a lucirse y no a hablar... dábamos la obra... terminábamos y ahí decíamos ahora vamos a conversar... pero no vamos a conversar directamente, vamos a dividir la sala en tantas partes como somos el equipo, los actores van a tomar este pedazo, el otro este pedazo, yo este pedazo, el otro este pedazo y a mí me va a dar otro pedazo, y ahí vamos a conversar. Entonces no conversábamos con más de 20 personas y ahí anotábamos, después confrontábamos los escritos que teníamos y ahí lo íbamos aprovechando, eso era y después venía el estreno y eso modificaba la obra (Entrevista Gustavo Meza, Abril de 2007).

Resenha: Esta peça inspirou-se, segundo Meza (2007), em dois artigos de jornal: um sobre o cancelamento de 20 ramais do transporte ferroviário no Chile; e a outra, sobre o aumento da prostituição infantil.

Figura,
Recorte do Periódico *El Mercurio*, 28/04/1978.
Fonte: Arquivo *Biblioteca Nacional de Chile*.

O diretor leu essas duas notícias, simultaneamente, e esse fato despertou suas memórias de infância, onde a imagem do encarregado das ferrovias associava-se ao prestígio e a autoridade. Uma vez pensado o argumento inicial, ele decide propor isso ao grupo. Assim, nesse processo criativo encontra-se as ideias e lembranças de Meza e as

vivências de Tennyson Ferrada, que tinha trabalhado no teatro do povoado de Renaico e conhecia o chefe da estação de trem dessa cidade. Desse modo, a influência que o chefe da estação teve em Tennyson modelou a construção do personagem principal. Isso determinou o nome da peça, inclusive seu nome: Ismael Maragaño. Assim, essas foram as bases emotivas da peça, ligou-se as experiências vividas no povoado com as questões que surgiam em torno das estações ferroviárias, sempre se pensou na relação entre o meio de transporte e a cultura.

Toda esta supresión del Tren se debía a algunos negocios de buses que militares de la dictadura estaban realizando y por el hecho de que no se autofinanciaba. Entonces la compañía intenta plantear de forma no panfletaria de que un estado se compromete a que la gente sea libre de movimiento. Ahora, si la gente no le da la posibilidad de tener libertad de movimiento, no tiene ningún sentido (Entrevista Gustavo Meza, Abril de 2007).

8. Lo crudo, Lo Cocido, Lo Podrido

Figura,
Fotografia Promocional da peça: *Lo Crudo, lo cocido y lo podrido*. 1978.
Fonte: Arquivo Biblioteca Nacional de Chile.

Ficha do Espetáculo	
Texto:	Marco Antonio de la Parra / Chile
Diretor:	Gustavo Meza
Ano de estreia:	1978
Sala de Teatro:	Sala Bulnes
Elenco:	
Efraín Rojas:	Tennyson Ferrada
Evaristo Romero:	Fernando Farias
Eliana Riquelme:	Yael Unger, Coca Guazzini
Elías Reyes:	Alberto Villegas
Estanislao Ossa	
Moya:	Gonzalo Robles
Cenografia:	Ramón López
Iluminação:	Bernardo Trumper
Composição e Direção musical:	Jorge Hermosilla
Interpretação:	Canto Nuevo
Coreografia:	Malúcha Solari
Som:	Mario Navarrete
Produção:	Tatiana Gaviola
Prêmios:	Prêmio da crítica, prêmio APES 1979, pela direção, melhor atriz e iluminação. Prêmio TOLA-EEUU. Prêmio Laurel de Plata y oro, respectivamente, respectivamente para Tennyson Ferrada e Yael Unger. Prêmio Encina 1978.

Esta peça, inicialmente foi montada pelo teatro da Universidade Católica do Chile, sob a direção de Gustavo Meza. No entanto, uma semana antes da estréia ela foi censurada pelo Vice-Reitor de Assuntos Comunicacionais e atual senador Hernán Larraín. O argumento da proibição era que a peça apresentava uma linguagem inadequada e uma grande irreverência. E é nesse momento que a CTI, sob a direção de Meza, decide retomar a peça e montá-la com seus próprios recursos e com alguns atores do elenco original e outros da CTI. O fato da peça ter sido censurada, a primeira nos 36 anos do Teatro da Universidade Católica, proporcionou uma grande propaganda para sua montagem. No entanto, para um teatro independente, era muito difícil montar uma peça nas condições idealizadas inicialmente, principalmente em função do custo da cenografia.

Enfrentando a situação os integrantes da CTI decidem juntar dinheiro e comprar uma passagem para a Europa. O objetivo era que um de seus integrante viajasse para arrecadar fundos. O representante escolhido foi Gustavo Meza que viajou com o apoio do grupo e, principalmente, dos exilados socialistas de várias correntes políticas. Eles conheciam o trabalho de Meza da época do “teatro na rua” e das brigadas de arte e, assim, conseguem o dinheiro. Logo após seu retorno da Europa, a produção da CTI compra o teatro da Universidade Católica a cenografia da montagem original, com um custo baixíssimo, pois, como lembra Meza, “Eso no le servía a nadie”, usando o dinheiro restante para o pago do desenhista e do cenógrafo. É com essa “custossíssima e extraordinária cenografia” que a CTI estréia a peça com grande sucesso, tanto no Chile quanto no estrangeiro.

Argumento: A história passa-se com dois garçons e um “*maitre*” que pertencem a uma confraria: “garzonería secreta”, onde só restavam os três. Eles não saem de seu antigo restaurante em Santiago, porque estão aguardando a chegada de um antigo deputado que eles pretendem matar e enterrar com extrema reserva, como fizeram com outros “fregueses” anteriores.

Pela primeira vez a CTI conseguiu contratar os atores com um salário que incluía até os ensaios da peça. Antes disso, eles sempre ensaiavam suas peças e, só depois que

obtinham os lucros era que se repartia o dinheiro, isso acontecia em partes iguais entre todos os participantes.

Resenha: Nesta segunda versão montada pela CTI, havia, segundo o próprio diretor, um surrealismo popular. Era o surrealismo menos mágico:

(...) a historia subconscientemente era a história do país, (...) Nesta segunda versão montei a versão de Larraín (a versão que ele viu para decidir censurá-la). Esses três moços que estão encerrados representavam a Junta Militar, que vivem fazendo simulacros, pondo a mesa e pondo as questões quando não há ninguém; vivem fazendo coisas inúteis, o tempo todo, e sempre cumprimentado os fregueses. Vivem com ritos que não correspondem a nada, que são inventados por eles, mas que estão mandados a manter esse restaurante fechado, à espera que voltem os grandes senhores (...) E quando se abre a porta e sentem que vem chegando o tão esperado homem (...) percebem que é um monstro, que representa a direita (direita política), com todos os vícios do passado (...), com todos os vícios do presente, com todos os vícios do futuro. É um tipo decadente que dança com a mulher esquizofrênica que faz de caixa, que representava o que estava na televisão nessa época (...) Muito surrealista tudo. O homem vem morrer e pede que o levem ao “reservado”. E fizeram para ele uma cerimônia e o enterraram no mesmo lugar que tinham sepultado um rato favorito que tinham, que se chamava Adolf, uma anedota muito fácil de entender de Marco Antonio de La Parra. O *chef* se suicida, coisa que não teve a valentia de fazer o verdadeiro *chef* (Pinochet) (Entrevista Gustavo Meza, Abril de 2007).

9. Viva Somoza

Figura,

Fotografia promocional da peça: *Viva Somoza, Cuestión de Descendencia*, *Revista Mensaje*. 1980.

Fonte: Arquivo *Biblioteca Nacional de Chile*.

Ficha do Espetáculo	
Texto:	Gustavo Meza e Juan Radrigán / Chile
Diretor:	Gustavo Meza
Ano de estreia:	1980
Sala de Teatro:	Sala Bulnes
Elenco: Questão de Descendência Guardião: Tutora: Pessoas ensacadas:	Tennyson Ferrada Yael Unger Mónica Carrasco, Gonzalo Robles.
Questão de Oportunidade Menino: Empresário: Esposa: Socióloga: Trabalhadores:	Gonzalo Robles Gonzalo Robles Yael Unger Mónica Carrasco Tennyson Ferrada
Questão de	

Localização Pai: Mãe: Filho: Filha:	Tennyson Ferrada Yael Unger Gonzalo Robles Mónica Carrasco
Cenografia:	Esteban López
Iluminação:	Carlos Figueroa
Vestuário:	CTI
Produção:	CTI

A partir da reflexão sobre a utilização do realismo e das possibilidades do absurdo, o grupo decide criar a peça *Viva Somoza*, composta por três situações construídas num tempo metafórico e usando três gêneros e três estruturas estilísticas diferentes. Para tanto, convidou-se Tennyson Ferrada, o jovem escritor Juan Radrigán para escrever uma parte, Marco Antonio de la Parra que escreveu a segunda parte e, finalmente, Gustavo Meza que completou o texto.

O grupo decidiu trabalhar com o conceito do “jorro” (*chorreo*, em espanhol) instaurada pelo governo militar, que consistia na defesa da ideia de que quanto mais ricos fossem os ricos, maior era a possibilidade da riqueza passar para os mais pobres, favorecendo, portanto, às classes populares.

Inventamos un argumento en el cual unos tipos se enriquecían, como se estaban enriqueciendo en ese momento en la realidad con las privatizaciones, y tiraban las sobras para abajo por un hoyo, en el edificio que vivían e iba a dar abajo, donde habitaba una familia que efectivamente recibía el chorreo. Les caía de arriba lo que los otros no se comían. (Entrevista Gustavo Meza, Abril de 2007).

Nessa história decidiu-se utilizar todos os elementos que haviam trabalhado nas peças anteriores.

La primera (parte da obra), dijimos, tiene que ser utilizando este surrealismo nacional, y de locura. Entonces era un cuento de locura y se trataba de dos vigilantes uniformados, un hombre y una mujer. Él estaba a cargo de un parque y tenía todo sincronizado. Cuando los pájaros cantaban, etc. (...), Y estaba el parque rodeado de metal de alambre de púa (...) había que entrar por una puerta y el guardia andaba con unos sacos (...), los dejaba en un rincón y (en el transcurso de la obra) uno se daba cuenta que eran personas porque comenzaban a moverse, se los hacía sentir como un murmullo y estaba citado con otra mujer siniestra que la tratamos de hacer parecida a la Ministra de Justicia que se llamaba Mónica Madariaga, que llegaba con uniforme también y que estaba a cargo de un niño; porque este niño era hijo de una pareja de irrecuperables (...) que era un término que usaban los milicos cuando habían hecho desaparecer a alguien. Este niño era Gonzalo Robles que estaba bastante guatón (gordo) en ese momento, con pantalones cortos vestido de marinero y hablando como niño chico “tía, tía” y ella enseñándole. Y esta mujer estaba citada con este otro tipo porque estaban con la propuesta en de tener descendencia, pero no podían. Hacían el empeño con distintas poses, en distintas partes, pero no podían y se echaban la culpa mutuamente los dos. Todos estos personajes andaban con una nariz de payaso, todo absolutamente ridículo y el niño también, cuando queda el niño solo va a curiosear con los que están con los sacos. (Entrevista Gustavo Meza, Abril de 2007).

Na primeira história decide-se utilizar o “surrealismo nacional” antes citado por Meza.

Argumento: “*Cuestión de Descendencia*”: Segundo relata a crítica teatral de Juan Andrés Piña para a revista *Hoy*: A primeira das três questões era intrinsecamente perversa. E é a história de um guardador de parque e de uma babá que ao se contatarem por carta, resolvem juntar-se e ter “um filho e prolongar-se no tempo”. Trata-se de duas pessoas reprimidas, mecanizados, afeiçoados ao estrito regulamento do país onde habitam e que ao mesmo tempo tentando ter filhos encontram sérias dificuldades para engendrar.

Resenha: Esta peça situa-se em uma atmosfera onírica e sinistra. A ação desenvolve-se em um parque rodeado de arames farpados, onde vários sacos cheios são movidos de um lugar para outro e, ao longo da peça, evidenciam que em seu interior encontram-se pessoas que murmuram incessantemente. É interessante pensar que muito tempo depois teria-se conhecimento dos casos dos “detidos desaparecidos”, que eram pessoas que eram jogadas

em sacos no mar ou eram amarrados nos trilhos das linhas férreas. Por outro lado, a personagem que era uma “instrutora”, cuida de um menino que era filho de um casal de “irrecuperáveis”, termo usado na época para designar os “desaparecidos” do regime militar. Tudo isso é representado na peça de uma forma grotesca.

Figura ,
Fotografía de *Cuestión de Oportunidad*, *Las Últimas Noticias*, 1980.
Fonte: Biblioteca Nacional de Chile.

Na outra história, chamada *Cuestión de Oportunidad*, os criadores pensaram em utilizar uma estrutura de *vodevil* que tratava de um bom operário. Lembremos que, na avaliação da CTI, a própria empresa deveria mudar sua imagem de auto-compassiva e passar a produzir um teatro que fosse mais autocrítico e que refletisse sobre as coisas que, em matéria de política e questões sociais, a CTI não estava fazendo corretamente.

Argumento: “*Cuestión de Oportunidad*” É a história de um jovem executivo que decide que seus operários deveriam ir contra sua empresa e reivindicarem altos reajustes de salário na negociação coletiva, e assim, calmamente ele poderia declarar o *Lock Out*, pois está em quebra.(no se entende) Maximiliano Somoza era o nome do personagem principal. Ele recorre a todos os artifícios políticos e sociais para que seus operários façam uma rebelião, e é sobre esse jogo de tensões que se desenvolve toda a trama⁸⁵.

Nesta peça o que é mais interessante é a proposta das personagens que representam os operários da empresa, todos serão realizados por Tennyson Ferrada. Assim, Gonzalo

⁸⁵ Ver Juan Andrés Piña, revista *Hoy*, número 142, 9 de abril de 1980.

Robles explica que, a decisão do grupo de “brincar” com a ideia de que “*Los rotos*”⁸⁶ – que era a denominação depreciativa das pessoas com poucos recursos.

Esta segunda parte da peça retratava diversas situações que aconteciam no Chile com pessoas que apoiavam o governo militar e que, mesmo assim, foram denunciadas, detidas e torturadas. Segundo Meza:

[o dono da fábrica] *No le resultaba ninguna cosa y manda a contratar una exiliada que había estudiado en Lovaina, en Bélgica (era doctora en sociología) para que viera la forma de convencer a estos tipos que se vayan a la huelga... una” mina” que es muy cabezona, que viene, saca las cuentas de cómo y que había que hacer y todo lo demás y el tipo se ve tan comprometido. De repente piensa que llegó la revolución, y hay que llamar, porque siente una explosiones y es que los obreros les están haciendo una fiesta, les había bajado el sueldo y le tenían globos, y estaban destapando una botella de sidra, y se ve tan comprometido que viene la DINA y se lo lleva a él* (Entrevista Gustavo Meza, Abril de 2007).

Argumento: “*Cuestión de Ubicación*”. Na terceira parte da peça narra-se a história de uma família que compra um televisor colorido para a filha que está doente, com desnutrição. Quando chega o televisor as pessoas percebem que não têm um local apropriado para colocá-lo. No momento em que se debruçam sobre o local mais apropriado para colocar o aparelho, e quando estão tomando todos os cuidados para que ele não se danifique, a filha morre. Nessa parte atuam Tennyson Ferrada, Jael Unger, Mónica Carrasco e Gonzalo Robles.

⁸⁶ Veja-se definição em dicionário de espanhol: **roto, ta.** (*Del part. irreg. de romper; lat. ruptus*). **1.** adj. Andrajoso y que lleva **rotos** los vestidos. *U. t. c. s.*, **2.** adj. Dicho de una persona: Licenciosa, libre y desbaratada en las costumbres y modo de vida., **3.** adj. Se dice de las mismas costumbres y vida de semejante persona., **4.** adj. Agotado o muy cansado., **5.** m. Desgarrón en la ropa, en un tejido, etc., **6.** m. Chile. Persona mal educada, de modales groseros. Em um contexto histórico essa palavra foi utilizada para designar as pessoas que trabalhavam nas grandes fazendas como peões.

Figura,
Fotografia promocional da peça: *Cuestión de Ubicación*, diario *La Tercera*, 1980.
Fonte: Arquivo Biblioteca Nacional de Chile.

A unificação dos três quadros dramáticos foi intitulada *Viva Somoza*⁸⁷, fazendo uma analogia com o ditador Somoza que, nesse tempo, estava assediado pelas guerrilhas. Portanto, o ponto que unia as histórias era que os personagens eram partidários de Somoza. Paradoxalmente os não partidários do ditador, acusaram à companhia de fazer campanha em favor de Somoza. Isso ficou explicitado na imprensa da época, especificamente no semanário *Hoy* da semana de 4 a 10 de junho de 1980:

Pero los diarios nicaragüenses no creen lo mismo. Desde que el cable informó de la obra, están convencidos de que es un elogio y una glorificación del depuesto dictador. Algunos, por si fuera poco, comentaron que el propio Somoza los está financiando.

Juan Andrés Piña, no mesmo semanário *Hoy*, mas na semana seguinte, correspondente aos dias 09 a 14 de junho de 1980, resume muito bem o espírito da peça:

¡Viva Somoza! asume directamente la realidad chilena de los últimos años, desde la profundidad de las conductas humanas y sus cambios en el tiempo, hasta el pintoresquismo o el color local. En su conjunto, y atacando desde diversos ángulos un mundo de por sí absurdo, se consiguen los objetivos de reflexionar humorísticamente sobre él.

⁸⁷ **Anastasio Somoza Debayle** (1925 - 1980), Militar nicaragüense. Presidente da Nicaragua entre 1967 e 1972, e entre 1974 e 1979. Como chefe da *Guardia Nacional* (GN), manteve o poder autoritário e absolutista durante muito tempo. Foi o último membro da dinastia Somoza que exerceu o poder ditatorial, após seu pai e irmão. Essa dinastia de ditadores tinha começado em 1934. Ver: http://es.wikipedia.org/wiki/Anastasio_Somoza_Debayle

Cero a la Izquierda

Figura,

Fotografia promocional da peça: *Cero a la Izquierda*, diário *La Segunda*, 1980.
Fonte: Arquivo *Biblioteca Nacional de Chile*.

Ficha do Espetáculo	
Texto:	Gustavo Meza
Diretor:	Gustavo Meza
Ano de estreia:	1980
Sala de Teatro:	Teatro Camilo Henríquez
Elenco:	
Ángel Salas:	Cristian García-Huidobro
Abel Ribas:	Patricio Strahovski
Juan Huichilaf:	Agustín Moya
Mellser	
Donovan:	Claudia Di Girolamo
Cenografia:	Francisco Di Girolamo
Iluminação:	Carlos Figueroa
Musica:	Juan Cristóbal Meza

Som:	Alejo Albornoz
Prêmios:	Prêmio da crítica e Prêmio APES 1978.

A Companhia pensou em montar o *El Roto*, baseada na obra de Joaquín Edwards Bello, mas com o custo da peça era muito alto - mais de dois milhões e meio de pesos da época – eles abandonaram o projeto. O diretor lembra que nesse período muita gente acreditava nas promessas que o governo militar fazia sobre as possibilidades do novo sistema econômico implantado por eles. Segundo eles, todos poderiam ser executivos, e não era estranho ver pessoas jovens passar pelas ruas com valises de executivo, mesmo que trabalhassem como zeladores ou ascensoristas. É por isto que nasceu a idéia de montar uma peça que retratasse este tipo de situação, e,

básicamente el embaucamiento que se había producido junto con las teorías que decía la dictadura (...) Entre esos estaba el mito del ejecutivo joven (...) era el tipo de joven ocioso, fantasioso, que se juntaban para armar negocios. Entonces arman el negocio que quieren solucionar el problema de la locomoción en Santiago.

Aquí, un grupo de pretendidos ejecutivos jóvenes inventa, de la nada, fabulosos negocios, estudia las cotizaciones de la Bolsa, planifica inversiones millonarias que los convertirán a la larga en grandes potentados. En su lenguaje, las palabras “bróker”, “deveniures”, interés a corto plazo, mercado de capitales y firma de contratos, aparecen a cada momento. Se denominan a sí mismos “Los implacables” y se equilibran todo el tiempo en una cuerda floja hecha de ilusiones y engaños. Conocen entonces a Mellser Donovan, joven millonaria venida a menos, pues su padre ha caído preso por confiar en clientes que después le estafaron. La muchacha, ansiosa de liberar al padre, entra con ellos a los negocios, pero proponiendo una fantasía poco realizable: un “metro” elevado entre Avenida Matta y Peñalolén, en que los viajeros se deslicen en bicicletas por cables aéreos. Soñadora, vital, aventurera, Mellser entregará a los ejecutivos un sentido distinto en su existencia. Paradójicamente, esta mujer que sueña con sus intrépidos antepasados irlandeses, que no le interesa el dinero en sí, sino para salvar a su padre, hace que los jóvenes comprendan que su mundo de negocios es falso y que nada tienen de “implacables”. (PIÑA, 1980, p. 47.)

Argumento: A peça descreve as manobras de três jovens que integram o mundo empresarial e financeiro. Em forma de paródia, a peça apresenta as características de um modelo econômico e social que estabelece como metas, quase sem alternativas, o enriquecimento rápido conseguido com a especulação. O investimento financeiro ou o roubo, como forma de ascensão e como única fonte de prestígio social: o poder econômico. A obra centra-se nos estereótipos psicológicos que o modelo produz: seres ambiciosos, fabricantes de falsas imagens de si próprios, inescrupulosos e agressivos. Mas os três protagonistas de *Cero a la Izquierda* correspondem a uma modalidade subdesenvolvida de ditos protótipos e neles se acentuam, em grau caricaturesco, a simulação e a inexperiência. A ignorância e as minúsculas trapaças que produzem a partir de modelos, tidos como vitoriosos.

Para alguns críticos do teatro a novidade da peça foi à incorporação de canções nos momentos chaves da peça, esse recurso agradou muito a platéia, e, esse aspecto foi relatado e pode-se comprovar no texto reproduzido abaixo do periódico *La Tercera* de Santiago, no dia 28 de outubro de 1980:

La música, pertenece a Juan Cristóbal Meza. Quién fuera el protagonista de la laureada película "Julio comienza en Julio". El confesó que su intención era dedicarse solo a la música y no a la actuación. Porque esa era su real vocación: en esta pieza demuestra Que tenía razón al elegir. Pues sus composiciones le dan el marco poético necesario para la buena llegada de este "Cero a la izquierda", que para el grupo "La Falacia" es definitivamente a la derecha. (La Tercera, 1980, p.44).

La niña madre

Figura 18,
Portada do tríptico da peça: *NIÑAMADRE*, 1981. Fonte: Arquivo pessoal de Gustavo Meza.

Ficha do Espetáculo	
Texto:	Egon Wolf / Chile
Diretor:	Gustavo Meza
Ano de estreia:	1981
Sala de Teatro:	Teatro Camilo Henríquez
Elenco: Ana: Paulina: Hans Potte: Aníbal Crespo: Pablo: Polla: Víctor:	Sandra Solimano Coca Guazzini Tennyson Ferrada, Roberto Navarrete Tito Villegas Gonzalo Robles Yael Unger Cristian García-Huidobro
Cenografia:	Ricardo Moreno
Iluminação:	Carlos Figueroa
Vestuário:	CTI
Produção:	Rosalía García

Prêmios:	Prêmio da crítica e Prêmio APES 1978.
-----------------	---------------------------------------

Resenha: O tema central desta peça é a solidão e suas conseqüências. É um melodrama ou, como define o autor, “uma comédia dramática”, sobre seres de existências miseráveis. A diferença da maioria das peças de Wolf é que esta narra um drama psicológico. Mostra as tristes vidas de diversas personagens que se enfrentam à partir da existência de uma mulher, “La Polla”, que vive em uma hospedaria. O conflito surge com seu companheiro quando ela fica grávida. A peça mostra que a protagonista é capaz de renunciar o amor de um homem a fim de conservar o filho. A peça se resolve com um final feliz.

Esta peça de teatro está marcada por personagens típicos chilenos e latino-americanos, e foi montada pela CTI tendo como resultado excelentes atuações, mas retratavam quadros que alguns críticos da imprensa definiram como costumeiros. No entanto, eles fizeram fortes críticas à peça. apontando, principalmente, o fato da obra possuir problemas com sua estrutura dramática. Wilfredo Mayorga, escreveu um artigo a esse respeito no jornal *Las Últimas Noticias*, no dia 15 de abril de 1981 dizendo:

“Niñamadre” es una comedia costumbrista y sus siete personajes que la desarrollan son tipos chilenos que permiten el lucimiento de sus intérpretes y de allí deriva el interés de los directores por presentarla. Pero, en esta variedad tipológica se genera la debilidad temática de la obra. Pues cuanto sucede en la escena, con aparente fuerza dramática, terminante a veces, es tan solo el choque de actos humanos, más que sucesos, independientes, unos de los otros, que por ocurrir en un mismo lugar o ambiente, conforman una cadena de acción de los personajes. (...) Gustavo Meza ha dado a esta comedia una bien concebida velocidad, con la cual el tema se fortalece teatralmente. (...) Un acierto de imaginación y de teatro la escenografía de Ricardo Moreno, graciosa y funcional. (Mayorca, 1981, p. 15)

¿Quién dijo que don Indalicio había muerto?

Figura 19,
Fotografia promocional da peça: *¿Quién dijo que don Indalicio había muerto?*, Diário *La Tercera*, 1982.
Fonte: Arquivo *Biblioteca Nacional de Chile*.

Ficha do Espetáculo	
Texto:	Gustavo Meza
Diretor:	Gustavo Meza
Ano de estreia:	1982
Sala de Teatro:	Teatro Camilo Henríquez
Elenco: Benjamín e Indalicio: Pilar: Blanca: Rudy: Cornélio: Arrecadador:	Tennyson Ferrada Yael Unger Coca Guazzini Hernán Vallejos Gonzalo Robles Atalibar Matamala
Cenografia:	Ricardo Moreno
Iluminação:	Carlos Figueroa
Vestuário:	CTI
Produção:	CTI

Na peça *¿Quién dijo que don Indalicio había muerto?*, que era uma “novela dramática”, como afirmava Meza, e que começou a se configurar na mente do autor a partir

da notícia de roubo de banco no norte do Chile onde o caixa foi assassinado. O roubo foi atribuído as pessoas do serviço de segurança chilena, DINA. A estratégia usada pelos agentes da DINA para ficar com o dinheiro foi a de matar o caixa, no entanto, afirmar que ele havia se suicidado, acusando-o, posteriormente, de ter efetuado o roubo. Essa situação foi descoberta pela justiça e os funcionários da DINA foram condenados a morte. A partir dessa história, Meza decide escrever uma peça que tratasse dos elementos inscritos na narrativa do ponto de vista de um realismo mágico,

Tiene que ver con las dos cosas. Tiene que ver con lo que estábamos planteando del melodrama, y tiene que ver con una posición onírica, y ahí yo me encerré a escribir... no participaba nadie, y me encerré en mi casa, a escribir una obra que se llamaba “Quien dijo que el fantasma de don Indalicio había muerto”, en la cual está todo el elemento. Era situado en el tiempo que en Magallanes pagaban y traían extranjeros para matar a los indios. Al principio, para confirmar, les pedían que cortaran una oreja, entonces era la oreja izquierda solamente. Pero estos, que eran muy frescos, empezaron a cortarles la oreja dejándolos vivos. De repente se dieron cuenta que había una serie de indios con una sola oreja...en vez de estarlos matando, le cortaban la oreja nomás y la metían en un saco porque les pagaban por orejas. Entonces los grandes patrones de las haciendas dijeron que ahora pagaban por las bolas, porque ahí si se las cortan se mueren desangrados no hay ninguna vuelta (Entrevista Gustavo Meza, Abril de 2007).

O diretor decide não fazer crônica e constrói um relato que conta a história de um fazendeiro que era visitado por um de seus antepassados. Era um homem que chegava montado em um cavalo e lhe pedia para prestar contas do que tinha feito. O fantasma assombrava-o o tempo todo, para Meza representava, “a decência da república diante do que ela estava realizando e a anedota dos elementos dramáticos shakesperianos do filho bastardo, do incesto e do conto dos assassinatos”. A peça acontece na fazenda de Seu Benjamín (Tennyson Ferrada). Começa com a chegada de uma pessoa dedicada a exterminar índios (Hernán Vallejos), no sitio Ruby. No local vive Cornélio (Gonzalo Robles), um peão sem pais, que serve a família dos patrões por herança familiar. Ambos esperam a chegada dos donos da fazenda. De Santiago chegam Benjamín, sua mulher Pilar (Jael Unger), a filha, Blanca (Coca Guazzini), e o fantasma de Seu Indalício (Tennyson Ferrada), o pai do Benjamín.

Argumento: Toda a ação ambienta-se no ano de 1910, quando no Chile, a região da fronteira era conhecida pelo extermínio dos indígenas realizado pelos fazendeiros do sul. Na obra, o fazendeiro deixa tudo na cidade e regressa para a fazenda depois de vinte anos morando na capital. Ele perde toda a riqueza e conserva, apenas sua propriedade no sul do país. Ele retorna com a filha que acaba de chegar de Paris, onde educou-se. Com problemas de saúde por causa da idade e com a possibilidade de falir, seu Benjamín chega na sua fazenda em companhia de sua esposa e lá encontra o fantasma de seu pai. Em sua chegada a esposa aconselha que se acabe com os índios, pois eles estão usurpando as terras dos fazendeiros. Para se concretizar o processo de extermínio dos índios os fazendeiros contratam um exterminador profissional que fez um bom “trabalho” em *Magallanes*. Esse é o teor central da história de seu Indalício. Na história também se inclui temas tradicionais das crenças camponesas. Aí fica relatado como se executam certos delitos e seus autores ficam livres de toda culpa. Também nesta representação fica evidente o valor que se dava a vida dos índios que, no período de pacificação, eram tratados como animais.

A imprensa destacou:

En un plano formal, lo interesante es la manera en que la obra se emparenta a la estructura de la telenovela. El decorado (Ricardo Moreno) aprovecha al máximo el limitado espacio del escenario del Camilo Henríquez y Su primer plano corresponde al exterior de una de esas típicas casas con tejuelas de alerce de la región de la Frontera. Detrás están la habitación de don Benjamín, dueño del fundo, y la de su hija, Blanca (Revista Ercilla, 1982).

El beso de la mujer araña

Tennyson Ferrada y Gonzalo Robles, en una escena de la obra "El beso de la mujer araña", estrenada por el Teatro Imagen en enero y que se ha estado presentando con éxito de crítica y de público en la sala Camilo Henríquez.

Figura 20,
(Fotografia promocional da peça: *El Beso de la Mujer Araña*, diário *El Sur*, 1983.
Fonte: Arquivo Biblioteca Nacional de Chile.

Ficha do Espetáculo	
Texto:	Manuel Puig / Argentina
Direção e adaptação :	Gustavo Meza
Ano de estreia:	1983
Sala de Teatro:	Teatro Camilo Henríquez
Elenco:	Tennyson Ferrada Gonzalo Robles Aníbal Reyna René González
Cenografia:	Ramón Lopez
Iluminação:	Carlos Figueroa
Produção e Vestuário:	Coca Guazzini e Yael Unger

Argumento: Esta peça que foi adaptada da novela homônima, fala do amor e da vitimização. Narra a história de dois homens que compartilham uma cela na prisão. O primeiro, Molina, é um homem que trabalha como desenhista de vitrines e é homossexual; egoísta, mas encantador. O segundo, Valentín, é um revolucionário, iluminado e dogmático, obsessivo pela mulher que teve que deixar pela causa revolucionária. Ambos são gradualmente transformados pela amizade, pelas obsessões de Molina e pelas fantasias e romance do cinema.

Gustavo Meza, ao fazer a sua viagem de lua de mel no Rio de Janeiro, vê essa peça em cartaz que foi montada pelo próprio escritor Manuel Puig. Meza entra em contato com o autor e se interessa pelo tratamento que ele dá para o tema da reclusão carcerária. A peça falava das pessoas marginalizadas pela sociedade e, então, ele decide montar a peça no Chile. Tennyson Ferrada faz o papel de Molina e Gonzalo Robles de Valentín, o jovem revolucionário. O “Beijo da Mulher Aranha” teve grande sucesso de público e foi apresentada em Santiago e nas regiões próximas. Um resumo do periódico *La Nación*, do dia 10 de Janeiro, a define a montagem com grande precisão:

La obra de Manuel Puig ha estado relacionada desde sus comienzos con el rescate de las formas populares de comunidad. (...) “El beso de la mujer araña” parece haber realizado un compendio de formas populares. El bolero, el radioteatro, las películas norteamericanas de la década del 40, el “Star system” los consultorios sentimentales de las radios, son tratados de manera cariñosa y tan integrados al humanismo que emana de la obra, que sirven de base para que esta historia sea la de la humanización y la comprensión respectivamente, de dos realidades distintas. La frase de Molina “Pero tonto, es que los boleros dicen montones de verdades, por eso a mí me gustan tanto”, es la expresión de la mirada nostálgica, exenta de esnobismo, con la que Puig observa y recurre a los monumentos de la cultura popular. (La Nación, 1983, p 11b)

Paradoxalmente, a Universidade de Concepción, instituição que viu nascer profissionalmente Tennyson Ferrada e que acolheu várias obras de sucesso do TUC, não quis apresentar a peça com o argumento que o conteúdo da obra poderia ser inconveniente para os jovens estudantes da cidade.

Los inconvenientes de instalar fábricas de comida en Barrios Residenciales

Figura 21

Fotografia promocional da peça: *Los inconvenientes de instalar fábricas de comida en barrios residenciales*, 1984. Fonte: Arquivo *Biblioteca Nacional de Chile*.

Ficha do Espetáculo	
Texto:	Pablo de Carolis / Chile
Diretor:	Gustavo Meza
Ano de estreia:	1984
Sala de Teatro:	Teatro Camilo Henríquez.
Elenco: Coca: Tano: Moço da janela: Roberto:	Yael Unger Eduardo Barril Luciano Morales Augusto de Villa
Cenografia:	Pablo de Carolis
Iluminação:	Carlos Figueroa
Vestuário:	Maya Mora

Mascaras e títeres:	Barbara Puga
Técnico Som e iluminação:	Alejandro Albornoz
Maquinaria:	Alejo Carrasco

Argumento: Esta peça situa-se em um bairro residencial, *Las Condes*, onde vive um casal que o marido é advogado. Eles passam a ter um grande mal-estar quando seus vizinhos instalam uma fábrica de alimentos caseiros em sua garagem. A partir de todas as mudanças que esta situação provoca, o casal entra em uma crise, colocando em evidência a deteriorização e a decadência da relação do casal. A tensão acentua-se pela presença de outro vizinho que, constantemente, olha através do muro, com a intenção de olhar, comentar e interferir nos diálogos e na vida do casal, hostilizando a relação entre eles cada vez mais. Nessa época, a imprensa afirma que a CTI deixa de fazer um teatro contextualizado, para fazer um tipo de teatro mais sugestivo.

Resenha: A peça, longe de qualquer proposição aristotélica, descreve um momento da vida de um casal burguês que se prestam a receber os amigos que foram testemunha da moléstia causada pela indústria alimentar instalada na propriedade do vizinho. O dramaturgo não fica muito a vontade quando delinea os personagens ou quando faz progredir as situações, mas apresenta um subtexto e uma referência subliminar quando fala do exílio, da desconstrução moral e quando determinam os personagens em suas dimensões específicas. Coca e Tano são pessoas derrotadas, esvaziadas de conteúdo, sem compromisso com a realidade que está a sua volta, mesmo a realidade mais próxima; são verdadeiros avestruzes de rostos amáveis e boas maneiras, uma espécie que hoje encontramos em todos os lugares. O 'araucano', funcionário da indústria alimentícia, uma espécie de “fisgón” que espiona, joga ou julga, num recurso absurdo que vai servindo de catalisador e detonador.

Na peça há poucos elementos que se mostram, prometem e desaparecem. Há uma ênfase no conflito familiar, no entanto, é um dado que é introduzido tardiamente. Mas as debilidades do texto são reduzidas pela encenação inteligente que Gustavo Meza acrescenta no texto num nível de sugestão que é enfocada realisticamente. O monólogo final de Tano

não está solucionado (o desenlace completo deriva para o melodrama). Há uma sólida execução, com Eduardo Barril e Yael Unger em boa forma, Luciano Morales dando com mímica justa ao 'homem sobre a taipa', e Augusto de Villa correto num papel menor. (Ver Pedro Labra, revista *Cosas*, 1984).

Nessa peça a trama final é aberta. E, mais que afirmar certezas, como o diretor faziam em peças anteriores da CTI, ele ofereceu ao público uma atmosfera que apresentava elementos relacionados à realidade da época.

1. La Meka.

Figura x
Programa de mão do espetáculo La Meka.
Fonte: Arquivo pessoal Gustavo Meza.

Ficha do Espetáculo: La Meka	
Texto:	Enrique Linh/Chile.
Diretor:	Gustavo Meza
Ano de estreia:	1984
Sala de Teatro:	Teatro Camilo Henríquez
Elenco: Corales: El condor: Lady Kampf: Beni Bem Giafar: Ali Bebe:	Luis Arenas. Tennyson Ferrada Yael Unger Sergio Madrid Coca Rudolphy

Mahomad: Barbara: Abracadabra: Mahomed: Asdrubal: Sargento: Soldado:	Gonzalo Robles Coca Guazzini Hugo Medina Hugo Medina Coca Rudolphy Alvaro Rudolphy Luciano Morales
Cenografia, vestuário e iluminação.	CTI
Turnês:	Concepción, Viña del Mar, Melipilla.

Gustavo Meza definiu no ano de 1985 que: La Meka e: "disparate escénico y/o esperpento del controvertido escritor Enrique Lihn", segundo fala o programa que você recebia no momento de assistir a sua representação “A trama, acontece num país imaginário, Mahometamia, situado entre duas superpotências, Atlântida e Eurásia (Lembrando ao leitor 1984 de Orwell), o sultão e o Cóndor constroem seu santuário pessoal denominado *La Meka*”. Lihn Tenta esclarecer do seguinte modo o título da história e apresenta seus propósitos de fazer dita comédia, (Palavras citadas do programa de mão):

“La Meka es un juego negro como esa sombra aplastante de la realidad que le sirve de referente, a la que se refiere, intrínsecamente poco seria. Pido excusas a los musulmanes por armar dicho juego a partir de una palabra sagrada para ellos. Tuve que hacerlo, pero, como espero entiendan fácilmente, mi obra no es una sátira de sus países de origen (...) Ocurre que Meka, para el lenguaje o la jerga chilensis de la inmediata antigüedad, significaba mierda o caca. La Meka sólo se refiere a los efectos universales de poder, el cual convierte a los hombres, de un bando u otro, en esperpentos. Ha sido escrita a partir de un escepticismo objetivo. Hay pocas esperanzas ya de que el planeta tierra no sea una condenación del circo y manicomio. La persistente “ordinariedad del texto y su aire maloliente de “enredo de los enredos”, son propiedad que comparte con la realidad que le sirve de contexto. Una realidad imposible de llevarla al lenguaje sin convertirla en un basural”.

Segundo Bravo Elizondo:

“Para este articulista, cuya formación o deformación profesional está regida por la lectura obligada de la crítica y estudios teatrales europeos, la representación circense de La Meka, sus

protagonistas, desarrollo, distanciamiento, gestos, le hizo encajar esta obra dentro de la corriente dadaísta que preconizara Tristan Tzara a comienzos de siglo". (Bravo-Elizondo, P. Teatro en Chile, 1984, Pág 77. Fall 1985, Wichita State University)

Este espetáculo não tem maior transcendência na trajetória da CTI nem na trajetória do teatro chileno. Linh é um poeta que chegaria a ser reconhecido pela qualidade artística de sua escrita, mais não continuo desenvolvendo o gênero dramático.

Figura x

Página segunda do programa de mão.
Fonte: Arquivo pessoal de Gustavo Meza.

2. Macias.

Figura x

Cartas da versão cinematográfica de registro da encenação
Fonte: Arquivo Universidad de Chile. Ano 1986.

Ficha do Espetáculo: Macias.	
Texto:	Sergio Marras.
Diretor:	Gustavo Meza
Ano de estreia:	1985
Sala de Teatro:	Sala Camilo Henriquez
Elenco:	Tennyson Ferrada Luciano Morales.
Cenografia, maquiagem:	CTI
Turnês:	París, Canadá e Argentina.

Argumento: Monólogo interpretado pelo ator Tennyson Ferrada no personagem de Francisco Macías Nguema, ditador africano executado no ano 1979 no presídio de Malabo, na pequena zona de Guiné Equatorial. Ensaio geral sob o poder e glória de Sergio Marras. Monólogo no qual o ator enfrentasse ao público para dar vida a seu papel de Macías, ditador de um país imaginário, mas que sofre a “incompreensão” de seus detratores e inimigos. Um texto repleto de observações profundas do tema da utilização despótica do poder.

Segundo Meza, Macia foi uma sátira profunda, que falou da má utilização do poder. (Entrevista pessoal realizada pela pesquisadora ao diretor teatral Gustavo Meza, abril de 2008).

3. Las Cuñadas.

Figura x
Fotografia do espetáculo.
Fonte: www.cenachilena.cl

Ficha do Espetáculo: Las Cuñadas.	
Texto:	Michel Tremblay / Canada.
Diretor:	Gustavo Meza
Ano de estreia:	1987
Sala de Teatro:	Teatro El Wurlitzer
Elenco:	Yael Unger, Maricarmen Arrigorriaga, Paula Leoncini, María Canepa, Mane Nett, Carmen Prieto, María Cecilia Fuentes, Darninka Vildoso, Giselle Demelchorie, Sara Pantoja, Elvira Lopez, Andrea Puebla, Carmen Gloria Requena, Ingrid Leyton, María Elena Peña.
Vestuário, cenário, maquiagem.	CTI
Turnês:	Diversas ciudades de Chile.

Argumento e Resenha: Encarna Lozano tem ganhado o concurso de uma grande **loggia** de departamentos, “cupom casa moderna”. O prêmio: Um milhão de cupons. Depois de cola-los nos seus respectivos cartões num tempo determina, Encarna, poderá obter totalmente grátis montões de coisas com que ela sonha cambiar absolutamente toda sua vida. Para ajudar a cola-os, organiza uma reunião só para mulheres e convida a suas irmãs, suas cunhadas e suas vizinhas. Quando as quinze mulheres coincidem num modesto apartamento de Encarna, a inveja, os segretos, a fofoca na se fazem esperar. No fim da noite, o egoísmo e arrogância de Encarna, levam seus sonhos ao derrube de tudo.

Esta encenação de um texto canadense teve uma boa aceitação do público, mais o principal ganho da realização do espetáculo foi segundo Meza, Paula Leoncini e Sara Pantoja o intercambio de experiências no trabalho de criação das personagens dentre as atrizes. No elenco tinha grandes atrizes consagradas já na época, muito boas atrizes jovens e estudantes que tinham recentemente egressado da escola. Para aquelas atrizes novas, poder conhecer de perto os modos de trabalho das atrizes consagradas foi uma importante fonte de incorporação de recursos técnicos que varias de elas lembram até hoje. (Entrevistas realizadas pela pesquisadora ao diretor e atrizes da CTI entre abril do ano 2007 e dezembro do ano 2013).

Figura x
Convite do espetáculo
Fonte: Arquivo Pessoal Gustavo Meza.

4. Cartas de Jenny.

Figura x

Imagen do Programa de mão
 Fonte: Arquivo pessoal Gustavo Meza.

Ficha do Espetáculo: Cartas de Jenny	
Texto:	Gustavo Meza
Diretor:	Gustavo Meza
Ano de estreia:	1988
Sala de Teatro:	Sala Teatro Imagen
Elenco: Jenny: Kevin: Viviana: El hombre de negro:	Jael Unger Fernando Larraín / Gustavo Meza Carmen Gloria Requena / Elvira Lopez Luciano Morales
Cenografia:	Teatro Imagen
Produção:	Mireya Letelier.
Técnico:	Rodrigo González.
Prêmios:	Prêmio da crítica e Prêmio APES 1989
Turnês:	Paraguai, Colômbia, Espanha, Venezuela, México, Brasil, EEUU.

Resenha e argumento: “Nesta obra de base documental, criada a partir de cartas escritas entre as décadas de 1930 e 1950 em Santiago de Chile, pela irlandesa Jenny Materson para sua irmã em Dublin, que posteriormente seriam reunidas em um livro de psicologia. Recria-se a relação triangular entre uma mãe, viúva e aflita, seu filho e a nora, que não é bem aceita pela mãe. Nela se mostram os conflitos que levam a norte do filho e como se desenvolve a relação entre estes três personagens. Viúva ainda jovem e obrigada a trabalhar em uma cidade desconhecida, Jenny dedica seu afeto e suas energias sobre seu filho Kevin a quem alimentou e transmitiu valores essenciais sobre cultura e sobre afetos. Ainda que educada sob uma moral rígida e excludente que entendia as relações entre os sexos como uma espécie de batalha ou depredação, Jenny foi inteligente e sensível o suficiente para se dar conta que não podia impedir a liberdade de seu filho de escolher uma companheira. Ainda assim, a obra segue mostrando - e demonstrando – que outra serie de elementos aparecem sobre a cena, mesmo quando se tenha tomado decisões tão justas e equilibradas como esta. Com efeito, a frágil rede de preconceitos de Jenny e a carga de uma

cultura herdada produzem um conflito imediato entre ela e a noiva de Kevin, Viviana, liberal e um pouco descarada, Viviane possui uma atitude leviana e atrevida que irrita a Jenny. Quando se casam, os três vão viver juntos, transformando a casa em um capó de permanentes batalhas. Então aflora em Jenny o antigo afã de possessão amorosa por seu filho, que até então havia conseguido sublimar. Seu amor por Kevin aumenta quando ela decide emigrar a casa e manter a relação com seu filho a margem de Viviana. A paixão, por fim, se torna doença quando o filho morre de pneumonia, e Jenny resgata todas as lembranças relacionadas a Kevin, até o ponto de pedir de volta as cartas enviadas a Dublin, como uma forma de impedir o esquecimento. Aparte os aspectos conteudísticos apropriados as polêmicas (até onde o amor de uma mãe pode obstaculizar a realização pessoal de este, etc.) a obra é uma proposta formal teatral inovadora e atrativa: mais que encarnados, os papéis são contados pelos personagens através de discursos intercalados que explicam as motivações internas ou parte do passado dos protagonistas, rompendo com a narração cronológica e tradicional. A isso se soma um personagem de roupa escura, o *Hombre de negro*, que ajuda a executar as ações e que revela se tratar precisamente de uma história, ficção afinal e por fim. Tudo isso contribui para criar certo distanciamento do espectador, para que desta maneira se possa converter em um juiz mais imparcial: Esta historia não implica um julgamento para o comportamento do trio e *Cartas de Jenny* consegue este complexo equilíbrio, não explicitando diretamente os argumentos a favor de um ou de outro. Mas se logra criar um olhar objetivo (ainda que não frio ou indiferente), isso se deve a uma forma específica: a de contar um pouco desde o exterior, em uma forma cuidadosamente fragmentada e com atuações vagamente distantes. Assim a exposição dos “fatos” corre vertiginosa e de acordo a um tempo narrativo, constituindo-se em um dos casos exemplares deste ano teatral no que se refere à uma busca de novas maneiras teatrais de experimentação com sabedoria sobre o palco.” Piña, J.A. (Extrato revista MENSAJE Nº: 381. Agosto 1989, pág. 330, 331.)

Cartas de Jenny foi apresentada em uma sala pequena e não convencional, o que permita que o público confrontasse a cena a partir de diversos lugares. A presença do *Hombre de negro*, que trazia a música, entregava os objetos e criava os diferentes sons da cena, aportava uma característica muito artesanal e poética na composição da encenação, o que se percebia segundo o crítico Pedro Labra como:

“En el ágil y sugerente relato lleno de cambiantes estímulos, incluyendo alusiones al devenir histórico, los tres se suelen narrar a sí mismos dirigiéndose directamente al público. Otro recurso muy novedoso para la época es la intervención de un cuarto ejecutante, un hombre enmascarado que hace de sonidista, utilero y ayudante de escena a la vista, y que en un momento sugiere la presencia del esposo difunto. Todo lo cual define el resultado como un artificio teatral que se articula frente a nosotros y a cierta distancia, sin quebrar para nada su envolvente poesía, la nostalgia de un tiempo ido y su aire triste por los errores irreparables del pasado; una ficción que a la manera de un rompecabezas, nos convierte a la vez en juez y parte de los acontecimientos”. (Labra, P. Periódico El Mercurio, 04 de julho 2014).

Figura x

Fotografia do personagem *Hombre de Negro*.

Fonte: Arquivo Pessoal Gustavo Meza.

5. *Osorno 1897, Murmuraciones acerca de la muerte de un Juez.*

Figura x

Imagen da Crítica do espetáculo no periodico *La Segunda*, 18 de janeiro do 1994. Pág 40.

Fonte: Biblioteca Nacional de Chile.

Ficha do Espetáculo: Osorno 1897, Murmuraciones acerca de la muerte de un Juez.	
Texto:	Gustavo Meza
Diretor:	Gustavo Meza
Ano de estreia:	1993
Sala de Teatro:	Sala Teatro Imagen
Elenco:	Cesar Robinson Lopez, Elsa Poblete, Valeska Pizarro, Ximena Rodriguez, Bernardita Valenzuela, Dennise Nazal, Ignacio Verdugo, Rodrigo Fuentes, Luís Uribe, Camilo Polanco, Jaime Mondria, Mauricio Bustos.
Cenografia:	Teatro Imagen
Prêmios:	Prêmio da crítica e Prêmio APES 1989

Resenha e argumento: O espetáculo trata dos boatos que seguiram depois da morte do magistrado na cidade de Osorno no ano 1897, assassinado por um desconhecido que jamais foi apreendido nem descoberta a sua identidade. No desenvolvimento da ação seguem-se os rastros de quatro possíveis suspeitos. Um deles, Clodomiro Wevar que na encenação apodasse de Clodomiro Benavides, ele era o avô do diretor do espetáculo e autor Gustavo Meza. Segundo o autor:

"las historias familiares que se grabaron en mi alma con mayor potencia, fueron la de la muerte de un tío abuelo a consecuencia de haber sido encarcelado junto a otros niños por un juez de Osorno y las imágenes del hombre de manta y caballo negro que dispara contra outro juez y lo mata. Buceando en la Biblioteca Nacional, descubrí que esos dos jueces eran sólo uno (Abelardo Contreras), y entrando en aguas más profundas se transforma el mito em historia y por la acción milagrosa que es el teatro, la historia se transformará nuevamente en mito".

Na cidade de Osorno, tinha algumas pessoas que lembravam antecedentes do que realmente tinha acontecido e falaram para os atores esses relatos. Por exemplo, que o assassino fugiu num cavalo que foi pintado da cor preto, mais quando passou pelo rio ele

perdeu a cor, essa foi uma das causas pelas quais nunca foi achado. O juiz Abelardo Contreras foi assassinado na praça maior de Osorno no dia 5 de junho do ano 1897 e nunca superam quem foi o assassino e por que foi morto. Em relação ao ator César Robinson, que faz a personagem do juiz Contreras no espetáculo de Meza, o diretor assinalou que tem um parecido muito grande com o verdadeiro juiz. Aquele fato não era conhecido na hora que Robinson foi eleito para o papel e só depois da pesquisa histórica encontraram-se fotografias do juiz no ataúde, nas quais eles puderam conferir o grande parecido do ator e a personagem.

No espetáculo Osorno, criado, escrito e dirigido por Gustavo Meza, se reconstituem os relatos tomando como ponto de partida uma pesquisa histórica na cidade de origem. A encenação procura fazer uma crônica histórica, só procura mergulhar na memória coletiva de um povo, reconstruir os fatos a partir de lembranças fragmentadas e incompletas, de boatos e dados. Na hora e trinta de duração da encenação, se apresentavam quatro versões possíveis e sobrepostas das causas prováveis que desencadearam aquele assassinato. Como em “Rashomon”, o filme de Kurosawa, tem quatro perspectivas e supostos assassinos do juiz, homem corrupto e abusão. O conjunto retrata na distância o povoado que lembra. Utilizando algo de realismo mágico garcíamarquiano, o espetador articulasse numa série de ilustrações teatrais e jogos cênicos de grande variedade e criatividade. Os executantes são narradores que relatam as situações de suas personagens e produzem todos os elementos que precisa a ação. Estas *murmuraciones sobre la muerte de un juez*, tem relação com as quatro versões sob o crime e conectam-se com os quatro possíveis suspeitos. Desse modo, a encenação da CTI lembra, no essencial, ao teatro épico, tendo a necessidade de produzir certo distanciamento do fato e em seu caráter narrativo: para isso cada um dos personagens/ narradores fala de si próprio em terceira pessoa, no que foi considerado como assertivo na procura de uma ideia distanciadora. (Labra, P. Periódico *La Segunda*, 18 de janeiro de 1994. Pág. 40).

TEATRO RCF 2043

En Osorno se cocían muchas habas

por Pedro Labra
segunda

Relato ilustrado

Desde 1989 —con la notable "Cartas de Jenny"— que no reaparecía el Teatro Imagen, incansable defensor del teatro chileno y uno de los grupos renovadores en el Chile de la junta militar. Ayer estrenó "Osorno 1897, Murmuraciones acerca de la muerte de un juez", creada, escrita y dirigida por Gustavo Meza. El es el único que queda de los integrantes que fundaron el conjunto hace 20 años, y su elenco se nutre ahora principalmente de la academia que sostiene Imagen.

La obra parte de un hecho auténtico ocurrido en Osorno un siglo atrás, cuando el juez local fue expulsado de la ciudad y al regresar, un misterioso emboscado le dio muerte de un escopetazo. Meza es osornino y la historia rondaba en los recuerdos de su familia con caracteres mitológicos; antes de escribir el texto, hubo un trabajo previo de investigación con entrevistas a numerosas personas que si bien no pudieron ser testigos presenciales de los acontecimientos, aportaron datos de segunda fuente.

Rashomon a la chilena

Por cierto, la intención no es hacer una recreación histórica. Se trata más bien de bucear en la memoria colectiva de un pueblo y reconstituir un

fragmento de ella, articulando libremente documentos, rumores, testimonios personales, leyendas. En hora y media, presenta cuatro versiones sobre cómo se desencadenaron los hechos, con igual número de victimarios posibles del juez, hombre venal y abusivo.

A poco andar, esta suerte de pesquisa criminal con cuatro sucesivas aristas que agregan perspectivas sobrepuestas al hecho y por tanto al retrato de una realidad (el pueblo de Osorno), remite inconfundiblemente a "Rashomon", el filme con que Akira Kurosawa ganara nominación internacional en 1950. No tiene como el

modelo, eso sí, su contundente dimensión filosófica. El texto despacha rápidamente en el desenlace la con-moción y movilización pública que produjo el asesinato, su efecto colectivo que, insinuado, despertaba intenciones.

Lo que se presencia queda más bien en el terreno de lo anecdótico y de la simplificación. Los personajes resultan sin duda estereotípicos, también porque los intérpretes son en su gran mayoría jóvenes actores en formación, a los que no se les puede exigir vibraciones más intensas, como las de la única figura profesional, Elsa Poblete.

La obra persigue claramente dramatizar la acción, mediante la alternancia de relatos orales y escenas actuadas; los primeros rompen la densidad dramática de éstas, ya escasa por su dramaturgia poco elaborada. En cambio, una serie de atractivos juegos teatrales le dan movimiento continuo al escenario. Los actores producen los sonidos y la música necesaria, y derrochan energías e inventiva en un despliegue de expresividad física y vocal. No obstante, a menudo el nivel narrativo parece tener más fuerza; la teatralidad se le subordina, ilustrándolo.

Hay también recursos "mágicos" garciamarquianos, ingredientes eróticos y hasta humor prostibulario (o colegial, como se le quiera llamar) un tanto concesivo. Con un elemento estructural desconcertante e ineffectivo, que descoloca al espectador: los personajes suelen asumir el rol de narradores que se relatan a sí mismos —a la manera de los muertos-vivos de "Pedro Páramo"—, pero hablando de ellos como si fueran otros.

Sumando y restando, deja la fuerte impresión de que la idea básica era mucho mejor que su concreción final, aunque ésta no sea nada de aburrida.

El elenco de "Osorno 1897..." lo integran, en su mayoría, jóvenes actores en formación.

SILVIA LAGO

lo Segundo K-1-1404 p. 40.

Para Meza, este espetáculo foi um dos mais importantes pessoalmente na trajetória da CTI, pois permitiu que se reencontrasse com grande parte das suas lembranças da infância e poder entender diversas situações familiares que tinham relação direta com esta historia.

Figura x
Fotografia dos atores e diretor do espetáculo.
Fonte: Arquivo pessoal Gustavo Meza.

6. *El Zorzal ya no Canta Más.*

Figura x

Programa de mão de *El Zorzal ya no Canta Más*.
 Fonte: Arquivo Pessoal de Gustavo Meza.

Ficha do Espetáculo: <i>El Zorzal ya no Canta Más</i> .	
Texto:	Gustavo Meza
Diretor:	Gustavo Meza
Ano de estreia:	1996
Sala de Teatro:	Teatro Nacional, Sala Antônio Varas.
Elenco:	Luz Berríos, Tennyson Ferrada, Oscar Hernández, Elsa Poblete, Rosa Ramírez, Tennyson Ferrada, Marcela Solervicens, Blanca Turrientes, Ingrid Leyton y Marco Monsalve.
Cenografia e iluminação:	Guillermo Ganga.
Musica:	Gardel-Lepera e Juan Cristóbal Meza
Vestuário:	María Francisca Rosas.

Resenha e Argumento: espetáculo de caráter indagatório, testemunhal, uma espécie de “tragicomédia negra”, incluindo um corifeu (vizinhas fofoqueiras). Especificamente, em esta encenação narrasse a historia de um crime (fato real): causado pelos maus tratos de um homem a sua esposa, a violência sexual contra sua filha politica e o intento de estupro do filho, o trabalhador René Trujillo - apodado “El zorzal”- e assassinado e desmembrado pela sua própria família, num ato de “liberação” frente a uma situação inadmissível. Independente do atraente o não da temática o da estrutura dramática da encenação, em seu conjunto, a encenação possui os suficientes méritos para se constituir num espetáculo comovedor, donde prima uma solida direção, destacadas atuações e um uso de alguns linguajes que sustentem um texto no qual o mais importante não e o desenvolvimento de uma concreta ação dramática (desde o inicio sabe-se do assassinato), mas e uma espécie de reconstrução, a diversas vocês (Polifonia confessional), do fato narrado. (Guerrero, E. Periódico *La época*, 24 de janeiro de 1997).

Figura x

Critica do espetaculo El Zorzal ya no Canta Más, jornal La Tercera.

Fonte: Biblioteca Nacional de Chile.

7. La Reina Isabel Cantaba Rancheras.

Figura xx

Cartaz do espetáculo La Reina Isabel Cantaba Rancheras,

Fonte: Arquivo pessoal de Gustavo Meza.

La Reina Isabel Cantaba Rancheras, teve um enorme sucesso de público e crítica em sua versão teatral e foi representada por dez anos em diversos teatros, cidades e países, ganhando vários reconhecimentos a nível nacional.

Ficha do Espetáculo: La Reina Isabel Cantaba Rancheras.	
Texto:	Hernan Rivera Letelier.

Diretor e dramaturgo:	Gustavo Meza
Ano de estreia:	1997
Sala de Teatro:	<i>Sala Observatorio San Patricio, Teatro Imagen.</i>
Elenco: Cama de Piedra: Poeta: MalaNoche: Poto Malo: Flor Grande: Reina Isabel: Chamullo: Hombre de Fierro: Huaso Grande: Astronauta: Burro Chato: Ambulancia: Caballo de los Indios:	Elsa Poblete. Rodrigo Fuentes. Theddy Sorrilla Pilar Salinas Macarena Arevalo Cecilia Carvajal. Elizabeth Lizardi Jaime Omeñaca Alvaro Muñoz Héctor Alfaro Cristian Espejo Maria Paz Vicens Antônio Sepulveda.
Cenografia:	CTI
Som e Iluminação:	Hernán Cornejo
Vestuário:	Cristian Espejo.
Maquilagem:	Sara Ferrada
Fotografia:	Juan Francisco Somalo
Assistente:	Rodrigo Fuentes
Prêmios:	Prêmio da crítica e Prêmio APES 1997.
Turnês:	Todo Chile, Paraguai, Uruguai, Argentina e Brasil.

Resenha e argumento: “Trata-se de um universo de marginais: Um grupo de prostitutas que vivem em precárias condições na região do pampa do norte e que recebem periodicamente os mineiros que descem para os povoados. O relato se organiza em torno da morte de uma delas, Isabel Pacheco, a más querida e popular do grupo. Sua morte é como um sinal definitivo na vida desta comunidade: a irremediável desapareição, também, dessa mina salitreira e a consequente dispersão do grupo. Enquanto isso, se prepara o funeral de uma mulher e se formalizava os tramites, se efetuam longos relatos que contam as misérias

e grandezas destes protagonistas, seus desejos mais ocultos, seus amores perdidos, a paixão e o ódio que desperta nelas a vida no pampa.

“Um dos acertos desta versão teatral do grupo *Imagen*, dirigida por Gustavo Meza, é brincar com este vai e vem entre presente e passado, que neste caso se estrutura no momento em que Isabel conhece o mineiro Huaso Grande, cena que se repete como *leitmotiv* ao longo de toda a obra e que indica a vigência dos personagens e de seus acontecimentos, além da morte física que termina por apagá-los”⁸⁸.

Este espetáculo criado pela CTI com estudantes da escola de teatro foi um acerto incalculável, jamais havia acontecido no Chile nem voltou a acontecer que uma companhia teatral apenas com estudantes saídos da escola se construísse uma obra com tanto êxito de público e que ao mesmo tempo fosse agaloada no mesmo ano com os prêmios máximos outorgados no Chile para o teatro.

8. *Saltando al Vacío.*

⁸⁸ (Excerto da crítica teatral escrita para o periódico *El mercurio* de 1997 recompilada no livro *Contingencia, poesía y experimentación* de Juan Andrés Piña, ano 2010, Ril editores, Chile.)

Figura x
Triptico do espetáculo Saltando al vacío.
Fonte: Arquivo pessoal de Gustavo Meza.

Ficha do Espetáculo: Saltando al Vacío.	
Texto:	Gustavo Meza
Diretor:	Gustavo Meza
Ano de estreia:	1998
Sala de Teatro:	Multisala Arena.
Elenco: Perla:	Elsa Poblete. Pilar Salinas, Elizabeth Lizardi, Cristina Vidal, Alejandra Jara, Rodrigo Fuentes, Álvaro Muñoz, Andrés Velasco, Jaime Omeñaca, Héctor Alfaro, Claudio Romero.
Cenografia:	Claudio Romero, Andrés Velasco, Luciano Morales.
Iluminação:	Hernan Cornejo.
Vestuário:	Cristian Espejo, Antonio Sepulveda, Elsa Poblete.
Prêmios:	Prêmio da crítica e Prêmio APES 1989

9. *Fatamorgana de Amor para Banda de Litro.*

Figura x
Imagem do espetáculo *Fatamorgana de Amor para Banda de Litro*.
Fonte: Arquivo pessoal Gustavo Meza.

Ficha do Espetáculo: <i>Fatamorgana de Amor para Banda de Litro</i>	
Texto:	Gustavo Meza, adaptação da novela <i>Fatamorgana de Amor</i> , do autor Hernan Rivera Letelier.
Diretor:	Gustavo Meza
Ano de estreia:	2000
Sala de Teatro:	Sala Teatro Imagen
Elenco:	
Cenografia:	Teatro Imagen
Prêmios:	Prêmio da crítica e Prêmio APES 1989

El montaje de “Fatamorgana...” integra al desarrollo dramático la proyección de imágenes del cine de la época, única entretenición de los pueblos mineros nortinos, abandonados en medio de la pampa. De esta forma la historia se desarrolla en Pampa Unión, pueblo del norte de Chile, zona de minas salitreras en los años “20” donde una banda de músicos se se prepara como gran parte del pueblo para recibir al gobernante de la época, Carlos Ibáñez del Campo, que ha anunciado visita. Esta banda es preparada por la

pianista del biógrafo del lugar, una señorita purísima, quien se enamora del trompetista, con quien ha vivido una noche de amor casual. Su padre, el barbero del pueblo, anarquista incendiario de la época, plantea un atentado en contra del Presidente: lo hará explotar cuando baje del tren. Diversas circunstancias permiten que el barbero haga parte de la banda de recepción sin que nadie conozca su móvil; llenando el bombo de dinamita se apresta a tocar el himno nacional, pero el gobernante no pone pie en tierra, el tren sigue su camino y el barbero es la única víctima de la explosión. La banda es acusada de terrorista y fusilada sin más en el medio de la pampa. La pianista sin poder soportar su dolor sigue el ejemplo de su padre haciéndose volar con su querido piano.

10. *El Submarino Amarillo.*

Figura x
Fotografia do espetáculo El Submarino Amarillo
Fonte: Arquivo pessoal de Gustavo Meza

Ficha do Espetáculo: El submarino Amarillo.	
Texto:	Gustavo Meza
Diretor:	Gustavo Meza

Ano de estreia:	2002
Sala de Teatro:	Sala Teatro Imagen
Elenco: Madre: Hija:	Elsa Poblete. Trinidad González, María Rodríguez.
Cenografía, vestuário, iluminação:	Teatro Imagen

Resenha e argumento: Nunca se sabe cuándo se es madre de su propia madre, o cuando se es hija de su propia hija. Lo único que se tiene por seguro es que un indisoluble e invisible cordón umbilical las mantendrá unidas por el resto de sus vidas. Dos mujeres son convocadas al escenario por el autor para representar el universalmente complejo vínculo de afecto entre madre e hija. En un espacio vacío, a través de una estructura no lineal, contenidas por una música incidental que se torna dramáticamente presente, las vemos sumergirse en una revisión de sus existencias, que va desentrañando cada uno de los aspectos que ha definido sus historias, hechos que han sido marcados de manera gravitante por la presencia ineludible de cada una en la vida de la otra: cada decisión tomada, cada paso dado, ha sido determinado, directa o indirectamente por la existencia de ese otro ser en su vida.

Así, pareciera que la complejidad de este vínculo indisoluble y de esta interdependencia, a veces feroz, está dada por la lógica de que cada una de ellas, consciente o inconscientemente, hace parte de un juego de espejos en el que siempre una madre lo espera todo de su hija y una hija lo espera todo de su madre: perfección e incondicionalidad absoluta.

Al exponer sus historias, al revivir sus sueños, sus alegrías, sus penas, sus miedos, sus amores y desamores, nos invitan a compartir un emocionante viaje hacia la revisión de nuestra propia e íntima historia personal. La obra nos empuja a descubrir y repensar qué es lo que torna tan definitivamente complicado y bello este vínculo que no permite elección. (Resenha escrita pela atriz Elsa Poblete para imprensa)

Se trata de un montaje simple, poco pretencioso, dotado de dos magníficas actuaciones y amparado en un texto limpio, que revisa con diligencia las relaciones entre una madre y su hija. Es notable la capacidad de Gustavo Meza para introducirse en el mundo femenino, y más notable en la soltura con que lo lleva a escena. Cuantos clichés existen al respecto. Meza los esquiva uno a uno. Con un escenario prácticamente desnudo (solo hay una silla al centro), *El submarino amarillo* está planteada como una suerte de enfrentamiento verbal entre la madre y la hija, donde cada una es a la vez la herramienta para purificarse y derrotar el podrido mundo que lo rodea.

11. *El 20 de Abril de 1933 con Motivo del Cumpleaños de Hitler el Gruppenführer de la SA Adolph Reuck Expone a los Niños de las Deutsches Schulen Chilenen las Maravillas del Nacional-Socialismo.*

Figura x

Convite do espetáculo.

Fonte: Arquivo Pessoal de Gustavo Meza.

Ficha do Espetáculo: *El 20 de Abril de 1933 con Motivo del Cumpleaños de Hitler el Gruppenführer de la SA Adolph Reuck Expone a los Niños de las Deutsches Schulen Chilenen las Maravillas del Nacional-Socialismo.*

Texto:	Gustavo Meza
Diretor:	Gustavo Meza
Ano de estreia:	2003
Sala de Teatro:	Sala Teatro Imagen
Elenco:	Cesar Robinson Lopez, Esteban Pinto, Emilio Goujon, Pamela Diéguez, Lina Calderón.
Cenografia:	Teatro La Comedia e Teatro Imagen.
Musica, vestuário e iluminação:	CTI
Pesquisa Histórica e documental:	Lina Calderón.

Desde la polémica Prat que la discusión no se trasladaba de los escenarios a las calles. Y ya está: la nueva obra del autor y director Gustavo Meza camina en ese sentido. El montaje se llama El 20 de abril de 1933 con motivo del cumpleaños de Hitler el Gruppenführer de la SA Adolph Reuck expone a los niños de las Deutsches Schulen Chilenen las maravillas del nacionalsocialismo y es protagonizada por el actor César Robinson López. La obra no sólo recuerda que el pianista chileno Claudio Arrau y el filósofo alemán Martin Heidegger adhirieron al nazismo en algún momento de sus vidas. También se esboza cómo los pensamientos nazis influenciaron las mentalidades de muchos niños chilenos, lo que más tarde habría ayudado a desencadenar el golpe de 1973.

En un momento se aborda cómo la mentalidad totalitaria del régimen militar habría llegado hasta la escuela de teatro de la Universidad de Chile. Casi al final de la obra, sube al escenario, desde el público, Ramón Toro, ex estudiante de la Universidad de Chile. Él acusa que en 1974 fue expulsado injustamente de la escuela por una comisión evaluadora que integró el dramaturgo Fernando Debesa, autor de Mama Rosa y Fernando Cuadra, autor de La niña en la Palomera. Y dice los nombres con todas sus letras. Debesa era director de la escuela de teatro y Cuadra, un académico de la universidad. Según Toro, a él lo expulsaron porque era chico, negro y feo. En la obra se explica que, tal como en el caso de Toro, hubo otras irregularidades en la evaluación de los alumnos. Su versión es que los

estudiantes llamaron a huelga y Debesa ordenó un sumario militar que habría terminado con la suspensión de Alfredo Castro, Ramón Farías y Luis Vera. La actriz Elsa Poblete habría sido absuelta de una acusación de comunista.

Debesa, Premio Nacional de Arte, niega la acusación. Sólo fui director durante un año y nunca inicié ningún sumario a nadie, dice. Y Fernando Cuadra prefiere no hacer comentarios respecto a la obra, hasta no recoger más antecedentes acerca de ella. Los otros involucrados recuerdan: Alfredo Castro dice que efectivamente él fue sumariado, pero ofrece un matiz. No recuerdo quién inició el sumario, pero sí recuerdo que Cuadra me ayudó para que no me expulsaran. Los interrogatorios fueron horribles, dice.

Elsa Poblete, pareja de Gustavo Meza, dice que es muy importante que esta obra se haga hoy: Creo que tiene que haber un mea culpa de todos los sectores. Y si yo, en forma personal, recuerdo con rencor lo sucedido, es porque en ese momento tenía 19 años y estaban en juego nuestras vidas.

El protagonista de la obra explica que la mejor prueba de que lo que dice es cierto es él mismo. Fue a mí a quien dijo Debesa que Toro era chico, feo y negro, dice César López. Él no tiene miedo de que tilden la obra de discursiva o panfletaria: Si decir la verdad es un panfleto, bueno que sea un panfleto.

Hernán Letelier, profesor de historia del teatro y ex director del Teatro Nacional, es otro de los aludidos en la obra. Se dice que el académico sólo concebía a un Hamlet rubio, alto y de ojos azules. Ramón Farías dice que la historia del sumario es cierta. Él era presidente del centro de alumnos y hasta el sumario no tenía el respeto de sus compañeros. Después de la suspensión, obtuve el reconocimiento, explica. Farías dice que no recuerda que Cuadra hubiese estado involucrado en los hechos, pero sí Debesa. Y recuerda que Letelier era un tipo muy duro y efectivamente tenía una preferencia por los alumnos que no eran negritos y bajitos.

12. *La segunda Muerte de Anton Pavlovich.*

Figura x

Imagen do espetáculo

Fonte: Arquivo pessoal de Gustavo Meza.

Ficha do Espetáculo: <i>La segunda Muerte de Anton Pavlovich.</i>	
Texto:	Gustavo Meza
Diretor:	Gustavo Meza
Ano de estreia:	2003
Sala de Teatro:	Sala Teatro Imagen
Elenco: Olga Knipper: Nina Lennikova:	Elsa Poblete María Rodríguez Carlos Mauricio Graves.
Cenografia, vestuário e iluminação:	CTI
Turnês:	Paraguai, Uruguai, Chile.

La actriz Olga Knipper, mujer de Anton Pavlovich Chejov y la joven Nina Lennikova, acostumbran visitar la tumba de Chejov y conversan con él. Las mujeres terminan conociéndose y discutiendo del arte y la vida. Asoma ante estos personajes, la figura, los pensamientos y el humor del autor de “La Gaviota”. Al margen de los aspectos policiales e indagatorios en su construcción narrativa, Meza muestra los aspectos íntimos que contradicen, o al menos alteran, la percepción que oficialmente se tienen de tales acontecimientos. La segunda muerte de Antón Pávlovich sigue la misma ruta: la imagen que se tejió posteriormente en torno al fallecimiento del escritor Antón Chéjov, a la temprana edad de 44 años, es desmentida aquí en numerosos aspectos. La obra, lógicamente, no pretende echar luz respecto de informaciones específicas sobre estos

sucesos, sino otorgar una mirada sarcástica: la visión que hoy tenemos de aquello nos obliga a repensar nuestro propio momento histórico.

En suma, para algunos personajes protagónicos, la revolución bolchevique incluía la personalidad y los escritos de Chéjov, según ellos una especie de militante y visionario del futuro régimen estalinista, cuestión absurda, como se demostró posteriormente. Son precisamente esas vidas mínimas -su viuda y una especie de "hija" que, sin conocer a Chéjov, lo consideró siempre un padre- quienes ajustan aquí las cuentas del pasado, devolviéndonos al presente lo que el escritor ruso siempre fue: un humanista profundo que traspasó las ideologías del momento y le habló a la gente de todas las épocas.

13. *Tres Mujeres en Fernando.*

Ficha do Espetáculo: <i>Tres Mujeres en Fernando</i>	
Texto:	Gustavo Meza
Diretor:	Gustavo Meza
Ano de estreia:	2009
Sala de Teatro:	Sala Teatro Imagen
Elenco:	Delfina Guzman, Elsa Poblete, María Rodríguez, Juan Torres.
Cenografia, vestuário:	CTI
Iluminação:	Valentina Maruenda.

Argumento e resenha: En un hospital de provincia, dos mujeres son citadas de urgencia, ignorando la necesidad de su presencia. La enfermera jefe, va informádoles parceladamente que se trata de un hombre accidentado en cuyos documentos personales aparecía la dirección de ellas.

Comparando la experiencia sentimental que las ligaba a este supuesto accidentado, crean junto a la enfermera (que también estaba enredada eróticamente a un tal Fernando,

nombre del macho en cuestión), la imagen de un hombre ideal y de un mundo cercano y diverso al mismo tiempo.

La pieza tiene una coincidencia con la realidad, y para ponerla en escena Meza contará con la actuación de dos actrices que lo conocen bien: su ex mujer Delfina Guzmán y su actual pareja Elsa Poblete. "Esta obra no tiene nada que ver con la vida real", aclara el director entre risas. "Yo he trabajado con ellas muchas veces. Esta es una experiencia puramente profesional y no hay segundas lecturas". Guzmán coincide: "Somos grandes amigos y tenemos una relación muy profesional, como debe ser. Es un agrado trabajar con compañeros tan talentosos".

Meza explica que el nombre de la obra es un juego de palabras. "Reúne el hecho de estar enfermando y el nombre Fernando, que es como se llama el hombre, que nunca se ve en escena".

El elenco lo completa la actriz María Rodríguez, que encarna a una enfermera. La pieza también tiene un momento de quiebre donde cada actriz deja de lado su personaje. "Ellas reclaman abiertamente porque defienden otras maneras de hacer teatro y no se sienten a gusto participando en el montaje", concluye el director.

Una obra que cuestiona el arte de la dramaturgia

La dramaturgia de "Tres mujeres..." también pertenece a Gustavo Meza y narra una historia que transcurre en un hospital de provincia, hasta el cual acuden dos mujeres que no se conocen entre ellas, tras recibir una misteriosa citación que requiere suma urgencia.

El hombre amado por ambas se encuentra allí agonizando tras sufrir un accidente. Una vez en el lugar, gracias a una enfermera jefe que les explica que encontraron sus señas en los documentos del moribundo, comienzan poco a poco a darse cuenta de que ambas están ligadas sentimentalmente al accidentado.

Pero la obra tiene más de una lectura, pues al mismo tiempo que transcurre la historia del hospital, se producen quiebres en el ritmo, aprovechados por las actrices para cuestionar su propio rol en la obra, así como al teatro en general.

De acuerdo a Meza, "mientras se está desarrollando la historia podemos apreciar a tres mujeres distintas, que cada cierto tiempo manifiestan la insatisfacción que sienten ante sus papeles, así como también ante el teatro occidental, el más visceral y el posmodernismo", agregando que "cuenta una historia y al mismo tiempo reflexionan acerca de cómo debiera haberse hecho este montaje".

14. *Hamlet*.

Figura x
Fotografia da encenação de Hamlet
Fonte: Arquivo pessoal Gustavo Meza.

Ficha do Espetáculo: Hamlet	
Texto:	William Shakespeare / tradução: Raúl Zurita.
Direção e dramaturgia:	Gustavo Meza
Ano de estreia:	2012
Sala de Teatro:	Centro Cultural Gabriela Mistral.

Elenco:	
Hamlet:	Jorge Becker
Gertrudis:	Elsa Poblete B.
Rey Claudio:	César Robinson L.
Polonio:	Oscar Hernández T.
Laertes:	Eyal Meyer S.
Ofelia:	Catalina Silva
Horacio:	Franco Meersohn
Rosencrantz:	Jaime Omeñaca
Guildenstern:	Nono Hidalgo
Rey Hamlet:	Álvaro Muñoz
Sepulturero:	Oscar Zimmermann
Produção:	Paula Osorio.
Musica:	Juan Cristóbal Meza G
Vestuário:	Natalia Manzor E
Desenho cenografia e iluminação:	Ramón López C.

Los premios nacionales presentan al Príncipe de Dinamarca actual y combativo en una atmósfera oscura bañada de corrupción. En la nueva producción GAM, Jorge Becker es el héroe maldito tan prístino como maquinador. “Siempre ha sido contemporáneo, más en épocas de cambio”.

Según el director teatral Gustavo Meza, Hamlet es la persona inexistente más famosa de la historia universal. “Tiene más citas que Jesucristo”, advierte consignando que aun los que no lo han visto o leído, reconocen y le atribuyen claramente el clásico “to be or not to be” (ser o no ser), “aunque ni sepan qué significa”, agrega.

Por eso, porque es “la obra más emblemática de Shakespeare, porque la trabajó a la perfección” (Harold Bloom asegura que la escribió cuando joven y que a lo largo de su vida la fue corrigiendo en una segunda, tercera y cuarta versión), fue que el director y Premio

Nacional de Artes de la Representación 2007, decidió montarla. “Siempre le he dicho a mis alumnos que cada habitante de este planeta tiene su propio Shakespeare. Ahora lo extiendo sobre este multifacético personaje: todos tenemos nuestro propio Hamlet”.

Precisamente para dar vida a su versión del clásico, acudió nada menos que al Premio Nacional de Literatura Raúl Zurita, quien estuvo a cargo de la traducción de la obra original para lectura. “Lo tiene que traducir o trasponer un poeta, sin lugar a dudas. Durante mucho tiempo nos alejaron las horribles traducciones de los españoles, que no alcanzan la rapidez que tiene el autor. Y se me ocurrió Zurita porque lo encuentro hamletiano”, explica.

Una vez versionado el texto (que alcanzaba cuatro horas), Meza se dio al “arduo y difícil trabajo” de realizar su adaptación para ser representada (que bordea las dos horas). Allí, recurriendo al escritor español León Felipe, le agregó prólogo y epílogo; incorporó la asistencia de dirección de María Rodríguez y la música de Juan Cristóbal Meza (banda sonora de *Prófugos*) que actualizó los temas originales acomodándolos a la realidad nacional.

“Toca la historia, la psicología, las leyes, la religión y todo lo que el ser humano ha hecho por crear herramientas que le permitan conocerse, un cúmulo infinito que no deja cosa sin tocar. Una gran cantidad de preguntas más que de respuestas”.

Concentrándose en el ritmo, la acción, y “sin tratar de ayudar a Shakespeare porque las ayudas han sido fatales siempre”, el director presenta la tragedia del joven héroe maldito como un relato contemporáneo de poder y corrupción, develados por el hambre de justicia a través del teatro.

“Es el más grande homenaje que se le ha hecho porque lo muestra como arma universal, que el mundo es un tablero donde todo es una imagen. El que se juega por no tener máscara no va a tener lugar, pagará con su vida y va a arrastrar al resto”.

“Dinamarca es una cárcel”

Esa fue la “clave” que le entregó Gustavo Meza al reconocido escenógrafo Ramón López para construir la atmósfera. “La idea es generar una jaula que los tiene atrapados, pero no es una cárcel literal, no hay barrotes sino que la sensación de encierro”, describe López sobre el diseño escenográfico que busca representar un ambiente sofocante, incómodo.

“En esta reclusión involuntaria, nadie está cubierto, en cualquier momento te apuñalan por la espalda. Es una caja dentro de otra caja, donde vamos a ver por detrás y por los lados de la transparencia de las rejillas. Por eso tiene que ser de fierro, que suene a fierro, que cuando alguien le pegue, retumbe. No sé qué pasa con el sonido del metal que produce tensión, angustia e incomodidad”.

En ese contexto, el diseño de iluminación cobra gran relevancia. “La obra es bien negra, oscura, la luz contrastada, muy expresionista, con mucho juego de sombras. Es un lugar de violencia”. En relación al vestuario, la apuesta (de Natalia Manzor), es ecléctica reforzando la contemporaneidad perenne del relato. “Es como un collage, un zapping visual. Los puedes ver en un desfile de Jean Paul Gaultier, o puede estar en el 1200, en el 1600, quizás hoy o en una ficción futurista”.

Hamlet combativo

Para construir el personaje, Jorge Becker, su protagonista, se valió de dos premisas: la política y el teatro. “Se sirve de él para dejar en evidencia. Y eso es lo que me gusta. La dialéctica con la actuación, un actor que hace Hamlet que usa el teatro para develar, un Hamlet activo. Sí, es un personaje que elucubra, piensa, ordena, maquina. Arma el espacio, él dirige los hilos”.

En lo político destaca la vigencia de la propuesta particularmente en un Chile ad portas de nuevas elecciones. “Raúl Zurita me sorprendió cuando versiona el monólogo Ser o no ser y habla de la corrupción de los jueces, el maltrato de los empleados, tiene toda una alusión social súper fuerte. Y refuerza la idea: un poder corrupto, un país corrupto, lo negro, lo oscuro y él haciéndole frente”.

En ese escenario; Becker considera a Hamlet como una luz conductora. “Es la única ampolletita que va tratando de iluminar o que quizás en el transcurso se irá apagando. Es quien acarrea esperanza y fuerza representativa”.

Intentando graficar la energía de su personaje, el intérprete alude a la potencia y el dolor. “Es como una flecha. Va todo el tiempo tensando, tensando, hasta que se suelta y ya no puede detenerse, va en una dirección hacia su objetivo. Sabe cuál es, sabe que le duele, pero no va a parar”, declara no sin antes detenerse en la proyección que puede gatillar en las nuevas generaciones. “Es nuestro y nosotros somos mucho más combativos. Es cercano, activo, de la masa. Si estuviera en Chile estaría ahí protestando en las marchas”.

Figura xx
Fotografia do espetáculo Hamlet.
Fonte: Arquivo pessoal Gustavo Meza.

Anexo 3

Teatro Anti-Brechtiano?

Esse posicionamento, segundo interpretamos, foi entendido como um contraponto à crítica que Brecht fez tanto do drama realista quanto da profusa utilização emotiva do melodrama. Meza, diretor da CTI reflete sobre esse ponto:

Cuando hablamos de melodrama de trabajar el melodrama como un elemento de utilidad, de entendimiento, nosotros lo llamamos teatro anti brechtiano, porque cuando Brech plantea que el sentimiento obnubila el pensamiento y que por eso hay que estar todo el tiempo borrando el sentimiento para que la gente no sea engañada a través del sentimiento, la verdad es que nosotros planteábamos que la razón las engañaba muchísimo más que el sentimiento, la razón engaña si vemos la ciencia se da vuelta a través de lo que llaman cuando alguien dice lo científico, cuando una cuestión es científica hace 100 años atrás es una aberración en este momento y no habría habido una evolución del pensamiento filosófico, nos habríamos quedado con Aristóteles y ahí habríamos parado como sucedió con gran parte de la humanidad hasta la edad media, eso eran el planteamiento del llamado anti brechtianismo pensábamos que la gente entiende...en ese momento no se había hecho todavía, no se había acuñado, el termino inteligencia emocional, pero en otras palabras eso era lo que exactamente estábamos planteando, que la gente va a entender a través del sentimiento que es el camino por el cual nosotros llegamos. (Entrevista realizada pela pesquisadora al director da CTI, Gustavo Meza, Abril de 2007)

Nos parecía que Latinoamérica tenía un espíritu melodramático. Cuando hablábamos con la gente, inmediatamente aparecía que (...) se había perdido un hijo, una sirvienta que había recogido no sé qué cosa (...). Toda la historia del país estaba sembrada de eso. Si uno se mete en la historia empezaba con Bernardo O'Higgins, el gran héroe nacional, que era hijo natural y toda su historia. (Entrevista Gustavo Meza, Abril de 2007)

Segundo o Diretor, essas características melodramáticas do povo latino-americano ficam evidentes na alta audiência que recebiam as novelas da televisão. Considerando essa tendência em favor do melodrama, a CTI, encabeçada por Meza, realizou uma pesquisa que teve como finalidade caracterizar os diferentes estilos popularizados no Chile, pondo ênfase principalmente no sucesso alcançado pelo *Sainete* no teatro na década de 1920.

Até esse ponto existe uma lógica no sentido de negação que a CTI explicita em relação ao teatro brechtiano – ou pelo menos em relação a como o poeta e dramaturgo alemão foi entendido e interpretado na cena teatral chilena da época. No entanto, quando estudada com maior profundidade a proposta teatral de Brecht, podemos identificar diversas ilações que dão conta de certa proximidade da CTI com a obra desse autor, as quais têm menos a ver com a eleição de estilos estéticos ou poéticos das peças teatrais, e muito mais com os modos de produção das obras, a configuração de lógicas críticas de compreensão da escolha de uma estética ou poética (entendidas como funções políticas do teatro) e a influência da lógica de um teatro didático.

A CTI trabalhou sistematicamente, no seu primeiro período, desvendando os modos de configuração do modelo econômico, político e social imposto por Pinochet⁸⁹ nos inícios da Ditadura Militar. Nas peças foi comum, portanto, a incorporação de vários mecanismos de análise de contingência tanto na produção da cena quanto no modo de produção das obras (as quais foram críticas e convidavam a refletir sob as linguagens teatrais da época e as relações com os poderes militares, de um lado, e com os modos de configuração político-social e sua raiz histórica, por outro). Um exemplo disso foi a peça “*El Último Tren*” (1978), em cuja história não apenas se reproduz de modo realista situações autênticas dos *ramales*⁹⁰ do sistema ferroviário chileno, mas também faziam uma relação crítica e racional usando a história particular como metáfora da cultura no Chile. Do mesmo modo, reproduziam-se os modos de relação das pequenas estações dos *ramales* na antessala do show, no vestíbulo de recebimento do público, em cujo espaço havia membros da CTI que acompanhavam e analisavam esse espaço social. Essa obra teve grande impacto no Chile, especialmente nas diversas regiões.

No plano da construção cênica, múltiplos elementos foram tratados principalmente na construção de personagens. O Chefe da estação, e protagonista da história, representa os pequenos redutos reprodutores de poder, nos quais, defendendo-se da ditadura e disfarçados de pessoas cultas, imitam a Chaplin e tocam piano, no momento que a irmã vem do exílio

⁸⁹ Augusto Pinochet Ugarte, foi um militar que encabeçou nos anos 1973 a 1990 a ditadura militar no Chile.

⁹⁰ Ramales: vias férreas secundárias derivadas da estrutura principal do sistema de transporte ferroviário no Chile. De modo geral, os *ramales* situavam-se em pequenos povoados e finalizavam com uma pequena estação.

para tratar de fazer o homem refletir sobre essa situação. Paralelamente, a filha do chefe da estação, ainda criança, prostitui-se para proteger sua família. Essa situação toda foi um espaço de reflexão crítica sobre a realidade vivida na conjuntura política e social do Chile nessa época de repressão. A obra foi retratada em formato de melodrama, mas fortemente analítica e reflexiva a respeito dos modos de reprodução cultural e político. Isso teve grande importância, pois devemos lembrar que nessa época também o teatro chileno vinha do auge dos teatros universitários os quais funcionaram como reflexo e cópia das vanguardas europeias, sem questionar, maiormente, nem temáticas nem situações sociais contingentes... Estética pela estética. Nesse contexto, o uso do melodrama foi lido em uma primeira impressão como continuidade da tradição, mas finalmente, com o passo do tempo, demonstrou a sua eficácia como território de decomposição e análise da contingência vivida na época.