

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

PAULA ANDREA GONZÁLEZ RODRÍGUEZ

**OS PROCESSOS CRIATIVOS NA TRAJETÓRIA
INICIAL DA COMPANHIA
TEATRO IMAGEN
1974 – 1984**

Emerson Luiz de Magalhães
Prof. Dr. Emerson Luiz de Magalhães
Coordenador do Curso de Pós-Graduação
IA/UNICAMP
Matr. 27628-6

Dissertação apresentada ao Programa
de Pós-Graduação do Instituto de Artes
da UNICAMP, para obtenção do título
de Mestre em Artes.

Área de Concentração: Artes Cênicas

Orientação: Prof. Dr. Hermes Renato

Hilderbrand

Este exemplar é a redação final da Dissertação defendida
pela Sra. Paula Andréa Gonzalez Rodríguez e aprovada
pela Comissão Julgadora em 02.02.2011.

Prof. Dr. Hermes Renato Hilderbrand
Orientador

H. Renato

CAMPINAS -2011

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

G589p	González Rodríguez., Paula Andrea. Os processos criativos na trajetória inicial da companhia “Teatro Imagen” 1974 – 1984. / Paula Andrea González Rodríguez. – Campinas, SP: [s.n.], 2011. Orientador: Prof. Dr. Hermes Renato Hildebrand. Dissertação(mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. 1. Teatro Chileno. 2. Historia do teatro - América Latina. 3. Procesos criativos. I. Hildebrand, Hermes Renato. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título. (em/ia)
-------	--

Título em inglês: “The Creative Process and history of Teatro Imagen Company from 1974 to 1984.”

Palavras-chave em inglês (Keywords): Chilean Theatre ; History of theater - Latin America ; Process Studies.

Área de Concentração: Artes Cênicas.

Titulação: Mestre em Artes.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Hermes Renato Hildebrand.

Prof^ª. Dr^a. Cecília de Almeida Salles.

Prof^ª. Dr^a. Verônica Fabrini Machado de Almeida.

Data da Defesa: 02-02-2011

Programa de Pós-Graduação: Artes.

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Dissertação de Mestrado em Artes, apresentada pela Mestranda Paula Andrea González Rodríguez - RA 76372 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:



Prof. Dr. Hermes Renato Hildebrand
Presidente



Profa. Dra. Verônica Fabrini Machado de Almeida
Titular



Profa. Dra. Cecilia Almeida Salles
Titular

Dedico este trabalho a minha mãe Eugenia (*In memoriam*) pelas suas horas de leituras e costuras; e a sua eterna lucidez.

Ao Raúl pela compreensão nos momentos ausentes, pela colaboração constante e por suas valiosas opiniões.

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Hermes Renato Hildebrand, meu orientador, pela sua excelente disposição e por se interessar em mergulhar em outras áreas de conhecimento, aportando sempre lucidez na realização desta pesquisa. Também pela paciência nos momentos de tristeza, pelo aprendizado de “general” e “geral”, pelas horas semióticas e pelas aulas que sempre foram tão didáticas.

Ao Instituto de Artes, na pessoa de sua Diretora Profa. Dra. Sara Lopes, pela oportunidade de olhar através das diversas “janelas” oferecidas para refletir sobre nossa arte, para além das nossas polêmicas e riquíssimas aulas.

À Profa. Dra. Verônica Fabrini, Coordenadora da Pós-graduação em Artes, pelo seu grande amor ao conhecimento e à criação nas artes; pela sua entrega incondicional e pela sua co-orientação continua.

À Profa. Dra. Cecília 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.

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 á trajetória da companhia. Sem essa colaboração a pesquisa teria sido inviável.

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

Ao FONDART – *Fondo Nacional de la Cultura y las Artes*, do Chile, por financiar esta pesquisa.

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

*"As revoluções se produzem
nos becos sem saída"*

Bertolt Brecht

RESUMO

GONZÁLEZ, Paula Andrea González Rodríguez. **OS PROCESSOS CRIATIVOS NA TRAJETÓRIA INICIAL DA COMPANHIA “TEATRO IMAGEN” 1974 – 1984.** Campinas, 2011. Dissertação de Mestrado (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-graduação do Instituto de Artes, UNICAMP, 2011.

Esta dissertação apresenta uma retrospectiva dos primeiros 10 anos de trajetória da companhia teatral chilena “*Teatro Imagen*” (CTI). O principal objetivo da pesquisa é reconstruir historiograficamente os 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 são os 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 de 1984, momentos nos quais várias mudanças estéticas e estilísticas foram consolidando-se, até a conformação de uma estética própria do grupo, que, posteriormente, permitiu a fundação da “Escola de Teatro Imagen”. Nossa hipótese é que a sustentação da CTI e a consolidação de sua metodologia criativa aconteceram, concomitantemente, com a capacidade de articulação de seus criadores e produtores através das redes sociais e das habilidades que eles tiveram em se adaptar aos diversos contextos sociais vigentes. Essa metodologia de criação, desenvolvida com base nos próprios espectadores e “público-alvo dos espetáculos”, acontece em um período de grande convulsão política, econômica, social e cultural, em consequência da ditadura militar que aconteceu no Chile e em toda a América do Sul, inclusive no Brasil.

Palavras-chave: Teatro Chileno, Historia do teatro - América Latina, Processos Criativos.

ABSTRACT

González, Paula Andrea González Rodríguez. **The Creative Process and history of Teatro Imagen Company from 1974 to 1984.** Campinas, 2011. 160 f. Master Thesis (Master of Arts) - Arts Graduate Program, UNICAMP, 2011.

This dissertation presents a retrospective of the first 10 years of the Chilean theater company "Teatro Imagen" (CTI). The main objective of this investigation is to reconstruct historiographically the creative processes of the CTI, considering political, economic and cultural issues involved in its artistic production. For this, we analyzed records of creative processes, press materials and testimonies of several people involved in the CTI. The investigation covers its creation in 1974, and follows the group until 1984, at which time several aesthetic and stylistic changes resulted in the formation of a particular aesthetic, which then allowed the foundation of the School of Teatro Imagen. Our hypothesis is that the continuance of the CTI and the consolidation of its creative methods (that surround the work with their own viewers "objectives") in a period of great social upheaval as a result of the military dictatorship, is directly related to the capacity of articulating social networks and the abilities of its creators, which constantly adapted to various social, economic and cultural scenarios.

Key words: Chilean Theatre, History of the Theatre- Latin American, Creative Processes.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Fotografia da peça: <i>La guarda cuidadosa</i> . (primeira estréia ITUCH).....	16
Figura 2	Fotografia publicitária da peça: <i>Dos + dos = Cinco</i> , de I. Aguirre, (TUC).....	21
Figura 3	Frente do trítico promocional da peça: <i>El día que Soltaron a Jos</i>	29
Figura 4	Página 1 do trítico promocional da peça: <i>El día que Soltaron a Jos</i>	29
Figura 5	Resenha da peça: <i>Mi Adorada Idiota</i>	32
Figura 6	Cartaz da peça: <i>Topaze</i>	34
Figura 7	Fotografia da Crítica de jornal à peça: <i>Te Llamabas Rosicler</i>	37
Figura 8	Fotografia promocional da peça: <i>El Visitante</i>	40
Figura 9	Fotografia promocional da peça: <i>La Viuda</i>	40
Figura 10	Fotografia promocional da peça: 3000 Mil Palomas y um Loro.....	42
Figura 11	Fotografia promocional da peça: <i>El Último Tren</i>	44
Figura 12	Resenha da peça <i>El Último Tren</i>	46
Figura 13	Fotografia Promocional da peça: <i>Lo Crudo, lo cocido y lo podrido</i>	47
Figura 14	Fotografia promocional da peça: <i>Viva Somoza, Cuestión de Descendencia</i>	50
Figura 15	Fotografia de <i>Cuestión de Oportunidad</i>	53
Figura 16	Fotografia promocional da peça: <i>Cuestión de Ubicación</i>	55
Figura 17	Fotografia promocional da peça: <i>Cero a la Izquierda</i>	56
Figura 18	Portada do tríptico da peça: <i>NIÑAMADRE</i>	58
Figura 19	Fotografia da peça: <i>¿Quién dijo que don Indalicio había muerto?</i>	60
Figura 20	Fotografia promocional da peça: <i>El Beso de la Mujer Araña</i>	62
Figura 21	Fotografia promocional da peça: <i>Los inconvenientes de instalar fábricas de comida en barrios residenciales</i>	64
Figura 22	Trítico da peça: <i>Te llamabas Rosicler</i>	68
Figura 23	Convite da peça: <i>Te llamabas Rosicler</i>	68
Figura 24	Crítica de jornal à peça: <i>Topaze</i>	69
Figura 25	Tríptico das peças: <i>El Visitante y La Viuda</i>	69
Figura 26	Convite da peça: <i>Tres Mil Palomas y un Loro</i>	69
Figura 27	Tríptico da peça: <i>El Último Tren</i>	70
Figura 28	Convite da peça: <i>Lo Crudo, lo Cocido, lo Podrido</i>	72
Figura 29	Convite da peça: <i>Viva Somoza</i>	72
Figura 30	Frontis do Café Torres, Santiago de Chile.....	78
Figura 31	Trecho Crítica de jornal à peça: <i>Viva Somoza</i>	85
Figura 32a e 32b,	Resenha do início da Escola Imagen.....	86
Figura 33	Trecho da entrevista a Gustavo Meza.....	88
Figura 34	Trecho da resenha da peça <i>Te Llamabas Rosicler</i>	89
Figura 35	Resenha da peça <i>Te Llamabas Rosicler</i>	90
Figura 36	Resenha da peça <i>Te Llamabas Rosicler</i>	92
Figura 37	Resenha da peça <i>Te Llamabas Rosicler</i>	93
Figura 38	Resenha da peça <i>El Último Tren</i>	94
Figura 39	Resenha da peça <i>El Último Tren</i>	95
Figura 40	Trecho da resenha da peça <i>El Último Tren</i>	99
Figura 41	Trecho da resenha da peça <i>El Último Tren</i>	99
Figura 42	Trecho da resenha da peça <i>El Último Tren</i>	100
Figura 43	Trecho da resenha da peça <i>El Último Tren</i>	101
Figura 44	Trecho da resenha da peça <i>El Último Tren</i>	104
Figura 45	Trecho da resenha da peça <i>Los Inconvenientes de instalar fabricas en Barrios Residenciales</i>	106
Figura 46	Colagem da CTI.....	120

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</i>
TNP	- <i>Teatro Nacional Popular, França</i>
DINA	- <i>Dirección Nacional de Inteligencia, Chile</i>

SUMÁRIO

PREFACIO.....	01
---------------	----

INTRODUÇÃO

1. Apresentação do problema e justificativa.....	03
2. Objetivo Geral.....	04
3. Objetivos Específicos.....	04
4. Procedimento metodológico.....	05
5. Elementos conceituais em direção a uma estratégia metodológica.....	05
6. O olhar cultural no teatro	
A separação consumada é transformada no espetáculo da inclusão.....	09

CAPÍTULO I – O PONTO DE PARTIDA: RENOVAÇÃO DO TEATRO CHILENO

1.1. Teatro da universidade de Chile (ITUCH).....	13
1.2. Teatro da universidade de Concepción (TUC).....	19

CAPÍTULO II – PARA UMA POÉTICA DA ENCENAÇÃO

2.1. Os preâmbulos da CTI.....	25
2.2. Peças do primeiro período da CTI (1974-1984).....	28
2.3. O fluxo das peças que marcam a trajetória da CTI.....	66

CAPÍTULO III – OS PROCESSOS CRIATIVOS

3.1. Inícios: Assédio político e modos de financiamento.....	75
3.2. O tema da censura.....	79
3.3. Processos criativos, dramaturgia, atores e técnicas de trabalho artístico.....	81
3.4. O trabalho do ator e a escola.....	84
3.5. Análise dos Processos.....	87
3.5.1. <i>Te Llamabas Rosicler</i>	87
3.5.1.1. Fase inicial.....	87
3.5.1.2. Formação de autores nacionais.....	87
3.5.1.3. Processos criativos participativos.....	88
3.5.1.4. Teatro Nacional.....	88
3.5.2. <i>El Último Tren</i>	93
3.5.2.1. Fase Realista.....	93
3.5.2.2. Criação coletiva.....	94

3.5.2.3. Insights a partir de situações sociais.....	97
3.5.2.4. Processos criativos <i>in situ</i>	98
3.5.2.5. Formas Expressivas Populares.....	100
3.5.3. <i>Lo Crudo, lo Cocido y lo Podrido</i>	103
3.5.3.1. Fase Surrealista.....	103
3.5.3.2. Adaptação aos diversos contextos.....	104
3.5.3.3. Teatro crítico e modificador.....	106
CONCLUSÕES.....	111
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	121
REFERÊNCIAS DAS FIGURAS.....	126
ANEXO 1 Currículo Gustavo Meza.....	131

PREFÁCIO

A minha primeira relação com o “*Teatro Imagen*” foi em 1999, momento em que decidi me aproximar das artes cênicas após um longo percurso de estudos universitários em outras áreas de conhecimento. Cheguei assim 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 chilenas, indicou-me tal opção pelo fato da CTI possuir uma Escola em que o rigor não era uma imposição, mas uma auto-formação. Nessa época considerei tal recomendação quase que uma afronta, pois pensava que sua indicação me levava à escolha de uma escola mais “fraca”, mas logo após ter conhecido a Escola da CTI, que com o tempo passou a ser parte de minha família, não faço mais do que agradecer esses valiosos conselhos.

A Escola *Teatro Imagen*, dirigida pelo diretor teatral e dramaturgo 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; cheio de teatros, salas de música e restaurantes. Ali, na rua Loreto, número 400, é possível reconhecer as dependências da Escola e do lado o Teatro Observatório San Patricio, espaço físico onde se apresentam tanto as peças da CTI quanto das formaturas das turmas da escola.

Na época em que me formei, a Escola contava com uma equipe docente de vinte professores plenos e seis assistentes, sem contar com as três pessoas que faziam o trabalho administrativo. Ofereciam-se as disciplinas anuais de Atuação, Movimento e Voz – que eram eliminatórias em caso de reprovação e, complementarmente realizavam-se as disciplinas de Dança Contemporânea, Pantomima, Artes Marciais, Preparação Física, Maquiagem, Máscaras, História do Teatro, História da Arte, Dramaturgia, Psicologia, Música e Canto. A Escola que funciona até hoje em uma grande casa envelhecida, 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 da noite, depois dos ensaios.

Tomando emprestado o conceito desenvolvido pela professora Cecília de Almeida Salles, posso dizer que, é nessa época que começa a 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 da companhia, 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 substituto 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 acréscimo criativo, sempre reconhecendo as origens da minha formação teatral e como a arte teatral não é apenas uma expressão do *self*, 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 de grupo 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, o professor Hermes Renato Hildebrand, quem me ajudou a perder o medo das teorias que pareciam muros intransponíveis, especialmente da semiótica de Charles Sanders Peirce e da Crítica Genética, ferramentas valiosíssimas, embora pouco usadas, para a compreensão dos processos criativos em geral e, em particular, no teatro.

INTRODUÇÃO

Apresentação do problema e justificativa

Em geral, quando se estuda a história do teatro, muitos elementos que correspondem a suas características intrínsecas são deixados de lado ou excluídos. A principal dessas características que é negligenciada é a condição do teatro enquanto arte viva e efêmera, que se apresenta em contextos sociais e culturais específicos, interagindo com atores e públicos em uma união irreproduzível. Os encontros de diversas peças ao longo do tempo vão conformando uma companhia teatral e é o que, na presente pesquisa, designaremos com o conceito de "trajetória". Essa trajetória, portanto, é a somatória das contínuas interações entre criadores e público nos diversos contextos históricos, sociais, políticos, culturais e ideológicos.

A partir da necessidade que alguns autores têm de estudar e entender o processo criativo dentro de 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 –, nossa proposta de estudo é um complemento dos estudos históricos tradicionais já existentes. Tais registros históricos podem ser comparados com os registros dos processos criativos da Companhia estudada e nos permitirá, conjugando o olhar do meio e do criador, vislumbrar as interações entre artes, produções artísticas, recepção das peças; processos culturais, econômicos e ideológicos associados às peças artísticas produzidas. Portanto, nossa proposta é observar um conjunto de elementos que se inter-relacionam dinamicamente dando forma ao que, posteriormente, entenderemos como a trajetória da Companhia *Teatro Imagen* (CTI).

Assim sendo, selecionamos a CTI como nosso objeto de análise pelas seguintes características:

- 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 e momentos históricos no Chile;
- Metodologias de criação que incorporam opiniões e referências diretas dos sujeitos sociais atingidos em suas peças;
- Poéticas de acessibilidade a novos públicos;
- Grande mobilidade dos espaços de apresentação de suas peças;
- Uma trajetória composta por mais de 20 peças teatrais;
- A proximidade pessoal da pesquisadora com a companhia, o que facilitou o contacto, a recuperação dos registros e acompanhamento dos processos de criação.

É importante indicar que atualmente 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, não obstante, não foram continuados nem analisados em profundidade e se encontram arquivados junto a registros da própria CTI e materiais particulares dos atores e dramaturgos que durante os últimos 35 anos participaram das atividades da Companhia. É por isso que a presente pesquisa torna-se relevante, pois sistematiza informações que hoje estão dispersas e as coloca a disposição do público em geral. Também, pretendemos fornecer uma estratégia metodológica que nos permita coletar os dados históricos dos processos criativos da CTI, com a intenção final de fornecer elementos para compreender sua trajetória e história de uma perspectiva que considere as inter-relações entre os fenômenos teatrais e os processos sociais, culturais e políticos envolvidos.

Objetivo Geral

De fato, o objetivo principal desta Dissertação de Mestrado, é reconstruir historiograficamente as peças do primeiro período da CTI que abrange desde 1974 até 1984, visando compreender as modalidades em que se desenvolvem os processos criativos de construção das peças teatrais que compõem a trajetória da CTI.

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;
- E, a partir do material recopilado, reconstruir um relato tomando como fio condutor as narrações dos entrevistados, contrastadas com as diversas fontes secundárias, conformando, desse modo, um relato historiográfico da trajetória inicial desta companhia.

Procedimento Metodológico

Diante desses objetivos nossa metodologia de trabalho será:

- Realizar 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;
- Recopilar 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 aqui denominaremos de “documentos de processo”;
- Realizar levantamento de entrevistas da imprensa sobre as peças e atores da CTI, críticas teatrais das peças, análise históricos e teóricos do trabalho da CTI, entrevistas televisadas e registros das peças em todos os formatos;
- Por fim, após o levantamento e a transcrição dos dados e informações, efetuar o cruzamento dos mesmos e, posteriormente, realizar 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 das peças com as percepções dos críticos e teóricos do teatro, tendo como procedimento metodológico a reconstrução historiográfica e crítica baseada em princípios semióticos e da crítica de processos.

Elementos conceituais em direção a uma estratégia metodológica

O que entendemos como cultura e como ela se desenvolve, reproduz e inter-relaciona vem sendo estudado historicamente pelas várias áreas do conhecimento: pela filosofia, antropologia e, em especial pelas ciências humanas, com diversos graus de

profundidade e interdisciplinaridade. Nesse sentido, ao refletir criticamente sobre a arte como fenômeno social, cultural e reprodutor de sentido devemos justamente começar analisando o contexto cultural onde ela está inserida, 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 reproduz em cada indivíduo, gerando e regenerando a complexidade social. A cultura acumula nela o que se conserva, transmite, aprende, e se implica 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,

O aderir-se a um conceito de “cultura”, considerada como um aparato mental, auto-gerado e autopropulsado, de normas e regras de conduta... ()... Tem passado por alto o papel que desempenha o poder na forma em que a cultura se cria, conserva, modifica, desmantela ou destrói. Enfrentamo-nos a uma situação de ingenuidade complementar, onde... ()... Tem dado ênfase à cultura e tem desapreciado o poder. (WOLF, 1999, p. 38)

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

Continua-se 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. Questiona sobre os mecanismos que permitem o acionar 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 onde se pode traçar a noção de poder” (WOLF, 1999, p. 18). Nesse sentido é necessário entender o “poder” em termos de relações¹ e não como uma máquina infernal do imaginário de Artaud 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. “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. O que a ideologia já era, a sociedade tornou-se a desinserção da práxis, e a falsa consciência antidualética 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

¹ 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 interagem 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)

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 esta em casa; a separação constitui seu próprio mundo. (DEBORD, 1998(1992), p. 140, grifo no original).

Desse modo, o autor tenta explicar a realidade como um espetáculo construído pela ideologia das massas dominantes, para simular uma interação de fluxos 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 à representação. (PAVIS, 2005, p. 372)

Este espaço de encontro configurado para apresentar a representação de 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 forma parte de um poder estrutural.

Esse poder estrutural diz relação, primeiramente, com as formas do financiamento através das quais 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 da difusão, entre outros.

As políticas culturais, os sistemas econômicos dos estados, os imaginários 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 os outros que não dizem respeito diretamente ao teatro, compõem a construção cultural do imaginário social e se unem para objetivar a realidade. Desse modo, torna-se necessário analisarmos o espaço de representação como o “olhar cultural”.

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

O espetáculo é o capital em tal grado 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 em DEBORD, 1998 [1992], p. 13; grifos no original).

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 muito parcial dos fenômenos. Diversos autores, através de uma vasta gama bibliográfica, têm evidenciado sua inconsistência, tanto na antropologia, quanto na filosofia².

É pertinente, neste lugar, lembrar que sendo a dicotomia a ideologia dominante durante vários séculos, existiram vozes que apregoavam outras visões de compreensão da realidade, por exemplo, à visão filosófica triádica de Charles Sanders Peirce (1977). Essas vozes marginalizadas do discurso acadêmico oficial são o que é pior, disfarçadas de uma falsa inclusão, incorporadas dentro do discurso oficial através de interpretações incompletas e parciais que restam o componente diferenciador ou crítico de suas propostas (Blikstein, 1983).

No teatro, do mesmo jeito que nas ciências sociais em particular, e nas ciências de um modo geral, diversos autores tentaram incorporar um olhar cultural de inclusão para

² Ver, por exemplo, García Canclini (1978, p. 14).

esta forma 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 Said (1999)³, Homi Bhabha (1994) e Gayatri Spivak (1988).

Contudo, no teatro, existe uma forte tendência a manter essa visão dual de observação dos fatos, constituindo-se como uma “moda” ou prática “politicamente correta”. O que, para uma platéia europeia ou norte-americana essas características podem parecer compreensíveis, mas, para a população periférica que é tratada historicamente como “exótica” por essas mesmas sociedades ideologicamente dominantes é, no mínimo, merecedora de uma análise. Segundo o próprio Debord,

As imagens que se destacaram de cada aspecto da vida fundem-se num fluxo comum, no qual a unidade dessa mesma vida já não pode ser restabelecida. A realidade considerada parcialmente apresenta-se em sua própria unidade geral como um pseudomundo à parte, objeto de mera contemplação. A especialização das imagens do mundo se realiza no mundo da imagem autonomizada, no qual o mentiroso mentiu para si mesmo. O espetáculo em geral, como inversão concreta da vida, é o movimento autônomo do não-vivo. (DEBORD, 1998, p. 13).

Assim sendo, a intenção posterior de recompor a dissociação produzida entre razão-emoção, oriente-ocidente, corpo-alma, por meio das artes, não é mais do que outro artifício das estratégias da conformação do espetáculo da simulação e 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.(...) na relação estética pode desempenhar um papel regulador o consolador na vida, seja orientando as pressões interiores em direção às vias de escape imaginárias, seja permitindo as semi-satisfações psíquicas, análogas, em certo sentido, à satisfação onanista (MORIN, 1997, p. 81).

³ Ver por exemplo Said, 1999: pág. 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 as configurações do imaginário, particularmente no teatro. A diversidade que compõe 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” feito peça teatral inserido numa “realidade-espetáculo”, “espetáculo no espetáculo”, pondo em evidência a mentira, o mentiroso e o truque.

Deste modo, nessa dissertação de caráter descritivo e panorâmico, dando continuidade às inquietudes antes delineadas, pretendemos 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 inicial da companhia teatral chilena *Teatro Imagen* (CTI), considerando a materialidade de seu percurso, através de levantamento de dados e de análise da trajetória do grupo, de suas inter-relações no meio teatral e de sua metodologia de trabalho modificada e adaptada nos diversos momentos históricos de sua existência, até o ano de criação da Escola de Formação de Atores no ano 1984.

Além do prefácio e desta introdução, a dissertação foi organizada em três capítulos. No Capítulo I desenvolveremos aspectos históricos teatrais prévios à conformação da Companhia estudada, tendo em mente a influência desse processo na configuração estética da CTI. No Capítulo II, apresentaremos a contextualização e o surgimento da CTI no complexo panorama político, social e cultural que afetou o Chile no período da Ditadura Militar. Nele pretendemos entender os aspectos estruturais que permitiram a sua consolidação na cena artística nacional chilena. Por fim, no Capítulo III, buscaremos analisar as inter-relações dos diversos fatos marcantes dos processos criativos da CTI. A dissertação culmina com a exposição das principais conclusões do trabalho, centradas na articulação analítica dos diversos aspectos tratados nos capítulos precedentes e nas possibilidades de encaminhamento que sugerem esta pesquisa acadêmica.

CAPÍTULO I

O PONTO DE PARTIDA: RENOVAÇÃO DO TEATRO CHILENO

Con cuatro muros se puede perfectamente robar el tañido de una campana, el vuelo de un pájaro, la lejanía a lo lejano; se puede incluso domar el ímpetu al viento. Pero cuatro muros serán cuatro puertas cuando haya un hombre adentro. Porque hombre es un desierto poblado por la libertad. Con cuatro muros apenas alcanza para hacer una cruz o una tumba que no tiene ni medida.

Juan Radrigán (1978)

1.1 Teatro da Universidade do Chile (ITUCH)

No período anterior à ditadura militar, o teatro nacional chileno teve aspectos que impulsionaram fortemente a geração de artistas, estabelecendo sua conformação, nos anos de 1940, e no movimento teatral universitário, liderado pelo Teatro Experimental da Universidade do Chile⁴, fundado por Pedro de la Barra. Essa foi à 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, em primeira instância, um papel importante de continuidade e, posteriormente, de oposição, aos princípios que o Teatro Experimental vinha a propor, especialmente no caso do TUC. O teatro chileno, na época, era parte de um movimento amplo, de caráter latino-americano, cujo intuito era 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 européias. Ao retornarem ao país, foram esses agentes que mobilizaram uma política de criação de institutos e escolas, as quais, por sua vez, terminariam formando diretores, dramaturgos, atores e públicos a partir

⁴ O *Teatro Experimental de la Universidad de Chile*, debutou no dia 22 de junho de 1941 com a peça *La Guardia Cuidadosa*, de Miguel de Cervantes, e *Ligazón*, de Ramón del Valle Inclán. Foi conformado pelo Grupo de Teatro dos Estudantes do *Instituto Pedagógico de la Universidad de Chile*. Seus antecessores diretos foram o *Conjunto Artístico del Pedagógico* (CADIP), criado e dirigido por Pedro de la Barra, e sua primeira estréia foi no dia 1 de agosto de 1934, com a peça *Estudiantina*, de Edmundo de la Parra. <http://www.memoriachilena.cl/temas/dest.asp?id=teatrosuexper>

dos novos códigos teatrais. Na propaganda de apresentação formal do ITUCH, por exemplo, é possível ler:

Os princípios do teatro universitário dizem relação à modernização do teatro em suas linguagens expressivas, em especial em relação do conceito da unidade do espetáculo teatral, da qualidade artístico-cultural das peças, da formação de um público teatral novo. (CENECA, 1980; tradução livre).

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* de 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 do Chile. Seus princípios 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 princípios do Teatro Experimental, tanto no caso do diretor e atores que estudaram e se formaram na própria escola da Universidade do Chile – Gustavo Meza, Jael Unger, Coca Guazzini, Gonzalo Robles –, quanto no caso de pessoas que, nesse momento, estavam envolvidas e influenciadas indiretamente pela Universidade de Concepción – é o caso de Tennison Ferrada. O exemplo mais representativo foi o de Gustavo Meza, cuja trajetória no teatro começou ainda como estudante, quando ele cursava, paralelamente, as formações em Psicologia e Teatro na Universidade do Chile. De acordo com Meza, em entrevista realizada em 2007, “*en aquella época uno tenía la suerte de tener como maestros a toda la primera generación de gente de teatro en la Universidad de Chile que reaccionaba contra el teatro de forma española, el teatro comercial que se venía haciendo*”. Efetivamente seus professores pertenciam à geração que, na segunda metade da década de 1930, eram jovens, 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 Radical. Aguirre Cerda era o líder natural deste último conglomerado político. O lema de Aguirre Cerda e dos radicais era “governar é educar” e caracterizava uma forma de governo muito conseqüente com esse projeto. Nesse período inicia-se uma forte industrialização no Chile, nasce a *Corporación de Fomento de la Producción* (CORFO)⁵ 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 Universidade do Chile, que, como aficionados pelo teatro, tinham se interessado em desenvolver essa prática no contexto universitário. É importante destacar que naquela época ainda não existia uma formação institucionalizada de atores e diretores de teatro e, a partir de 1938, esses jovens iniciam o processo de modernização do teatro universitário - processo que inaugura 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 Winnipeg⁶ 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)⁷

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

⁵ 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

⁶ 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 arribaram ao Porto de Valparaíso no dia 3 de setembro de 1939.

⁷ Optamos por deixar as entrevistas em espanhol por considerar que desse modo elas seriam mais fiéis às falas dos entrevistados.

Universidade do Chile começa a semiprofissionalizar-se. Começam com uma sala de teatro emprestada, obtendo bons resultados.



Figura 1-
Fotografia da peça: *La guarda cuidadosa*, primeira estréia 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 Inglaterra, conseguem que seus artistas viagem para a Europa no momento de maior apogeu das grandes companhias européias, 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. (Entrevista Gustavo Meza, Abril de 2007)

É depois desse auge inaugural, o Teatro Experimental se funde com o Departamento de Teatro da Universidade do Chile e cria, no ano 1959, o ITUCH. E depois dessa fusão é que o futuro diretor da CTI, Gustavo Meza, inicia sua formação na Escola de Teatro da Universidade do Chile. Na época a Escola estava consolidada, tinha incorporado novas tendências e possuía um nível de integração muito grande para as novas linguagens. Esses elementos permitiram o incentivo à ideia de privilegiar a formação de pessoas para um teatro nacional, pois sem autores e atores nacionais, não era 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 uma linha a partir da qual se configurou a poética da CTI, mas também foi um excelente espaço de experimentação cênica e criativa. Muitos dos fundadores e primeiros participantes da CTI conheceram-se ali e realizaram suas respectivas 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 de Teatro, e só no segundo é que se definiam os estudantes que estudariam direção de teatro. Nessa especialização era eleito apenas um aluno em cada turma, e este devia, além de ter qualidades diferenciadas, ter boas qualificações como ator, porque era 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-orientadores, além de ter acesso à utilização do Teatro da Universidade para realizar seu estágio. Os professores-orientadores, que eram fieis a seus conhecimentos, solicitavam aos alunos que eles deveriam realizar seus estágios fora do Teatro Oficial da Universidade. Eles deveriam dirigir os atores aficionados da mesma Universidade de origem. No caso de Gustavo Meza foi a Escola de Medicina, era lá que ele deveria realizar sua peça teatral. Só depois desse primeiro exercício de direção é que eles recebiam atores do elenco profissional da Universidade para dirigir. Normalmente esses atores realizavam pequenos papéis no elenco oficial ou não atuavam em peças

profissionais. Assim, esses alunos e novos diretores recebiam um teatro, um aluno de cenografia e todos os recursos necessários para realizar a sua montagem. Para Meza essa formação era particularmente rica,

Es sin pizarra directo al hueso, con un profesor excelente, como era Pedro Orthous⁸ 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 Cánepa⁹, con quienes hasta compartía los almuerzos en su casa casi todos los días, lo que era realmente un paraíso (Entrevista Gustavo Meza, Abril de 2007).

No caso da formação dos atores as condições também eram ideais, pois era permitido trabalhar em peças profissionais e com público desde sua primeira formação. Para garantir essa boa inserção dos estudantes, a Universidade alugava salas de teatro e atendia todas as necessidades dos alunos para a realização de seus espetáculos. Como isso, Gustavo Meza conseguiu montar, em 1957, a peça *El médico fingido*, de Molière, no teatro *Petit Rex*, com um elenco de alunos formado por Delfina Guzmán, Jorge Gajardo e Raquel Parot, todos eles atores formados no ITUCH e que logo iriam destacar 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 princípios do Teatro Experimental, começar a consolidar o grupo que, posteriormente, iria trabalhar no TUC, sendo este o precedente mais direto do surgimento da CTI.

⁸ Diretor de Teatro e um dos fundadores do *Teatro Experimental de la Universidad de Chile* (ITUCH) Estuda no *Instituto Nacional* e posteriormente cursa a formação de castelhano no *Instituto Pedagógico da Universidad de Chile*. nasceu em Santiago o dia 11 de dezembro de 1917 morre no ano 1974.

⁹ Foi uma reconhecida atriz do ITUCH e ganhou o Premio Nacional de Artes da Representação. Nasceu no norte da Itália, na Alessandria, o dia 1 de novembro de 1921, pequena emigrou junta a sua família a Chile, onde Cánepa estudou paralelamente Teatro e trabalho fato que marcou a sua obra.

1.2 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 popular e nacional, nessa nova leva de artistas, enfrentava a barreira da tradição de caráter “europeizante”, descrita anteriormente, tanto do ponto de vista da concepção do espetáculo teatral quanto das formas de difusão. Um dos protagonistas desse movimento crítico, Gustavo Meza, observa esse processo de forma particular:

Aquí nosotros comenzamos a proponer una forma para hablar algo importante, nacional, popular, crítico y a buscar posibilidades de aproximar, de sacar el teatro de la elite a conectarlo con un frente de trabajadores importantísimo. Se encuentran en Concepción las minas de carbón, y toda la zona de pesca. (Entrevista Gustavo Meza, CENECA, 1980)

Assim sendo, o TUC busca adaptar-se as novas linguagens, aos 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, que viviam 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, apesar de ser um teatro regional num país altamente centralizado, era considerado de elite. Isso acontecia em função do forte impulso que o reitor da Universidade de Concepción, 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 acabou aceitando o convite com a condição de poder dirigir algumas peças com textos desconhecidos do

público em geral. Nesse primeiro contato, Meza voltou a Santiago com o objetivo de finalizar seus estudos e, logo após isso, viaja 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 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, Gustavo Meza, Abril de 2007).

Na época, Gustavo Meza dirigiu a peça: *Dos + dos = Cinco*, de I. Aguirre de 1958. A montagem foi um sucesso total. Ela foi elogiada pelo público, pela crítica e pelas autoridades universitárias. No entanto, de forma paralela, surgiu também à 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 caracterizavam por ser hiper-articulados e por seguirem a antiga forma espanhola; a outra vertente era da Escola de Teatro da Pontificia Universidade Católica do Chile, 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. O outro aspecto era a preocupação com o corpo. Para Meza (2007) não se buscava “...*un cuerpo gimnástico pero si una correlación entre voz y postura... que hubiera una integración*”. 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 2-
Fotografia da peça: *Dos + dos = Cinco*, de I. Aguirre, 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 um trabalho 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 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, Meza foi contratado junto com uma equipe de atores, técnicos, cenógrafos e iluminadores bem conceituados que vieram de Santiago, com a finalidade de construir 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 várias pessoas que, aos poucos, foram-se integrando ao elenco. Com o passar dos anos, boa parte desses atores chegaram a ter uma grande importância no cenário teatral chileno. Esse grupo veio fazer a ponte entre o antigo elenco da Universidade de Concepción e o grupo de atores jovens liderados pelo diretor do teatro

Gabriel Martínez. Nesse momento, outro elemento que seria 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, pessoas da orquestra sinfônica, professores de lógica, ciências sociais e castelhano. Em varias ocasiões contaram com a participação do grande escritor Gonzalo Rojas para trabalhar na área de poesia.

É nesse novo período de profissionalização do TUC que o grupo organizado por um diretor, atores, e técnicos, decidem convidar 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 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 se organizaram 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 Gustavo Meza, Abril de 2007)

Gabriel Martínez, ao ver as novas estratégias da companhia, provoca Pedro de la Barra a dirigir o TUC. Assim, Martínez ficou responsável somente pela direção da Escola de Teatro e esse acontecimento engrandeceu as duas instituições (a Escola e a Companhia). De fato, Pedro de la Barra acabou aceitando tal situação e 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 Gustavo Meza, Abril de 2007).

A turnê, planejada em conjunto com “Los Perlas”¹⁰, foi desenvolvida em todos os espaços públicos da região, obtendo um sucesso inimaginável. Enquanto os humoristas apresentavam seu show musical, a companhia teatral apresentava as peças *Población Esperanza* e a adaptação da peça 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 Universidade Católica), 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 natural, caracterizado pela sua grande verdade cênica, que era, ao mesmo tempo, teatral. Sem artifícios, o ator era o centro do espetáculo. Em uma determinada oportunidade Pedro 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 fazia sentido, 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 mí*”. Os críticos e o pessoal da companhia

¹⁰ 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.

ficaram muito felizes com esse espaço de retroalimentação, o que fez fomentar 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 Universidade 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 muitas 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 nas políticas da universidade 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, na Escola do ITUCH. Essa situação gera certa inquietação nos artistas e pedagogos que nesse período trabalhavam na escola do ITUCH, principalmente pelas críticas emanadas dos artistas que voltavam de Concepción ao estilo expressivo vocal e propostas estéticas que ensinava o ITUCH.

À guisa de conclusão, é possível dizer que os diversos processos criativos realizados em ambos os teatros universitários foram claramente subsidiários e criaram os contextos adequados para a institucionalização da CTI. Essas experiências permitiram aos futuros integrantes da CTI definir suas propostas e buscas artísticas, visando desconstruir as dimensões ideológicas decorrentes da consagração do Teatro Experimental.

CAPÍTULO II

PARA UMA POÉTICA DA ENCENAÇÃO

2.1 Os preâmbulos da CTI

“Laborando el comienzo de una historia, sin saber el fin”

Víctor Jara

No capítulo anterior vimos que nesse novo contexto universitário do ITUCH surgiram constantes disputas pela definição dos fundamentos e das diretrizes que deveriam reger o teatro na Faculdade da capital chilena, sendo essa a tensão que caracterizou a formação universitária de atores na segunda parte da década de 1960 até o início da década de 1970.

No período do governo de Salvador Allende e da Unidade Popular (1970 a 1973), entre os artistas do ITUCH, houve 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 – e passa para as mãos de um grupo de militares comandados pelo general do exército Augusto Pinochet.

Pinochet, no momento do Golpe de Estado, estabeleceu uma junta militar para governar¹¹ e presidir o país, dirigida por ele mesmo. Esse evento trouxe as sabidas repercussões de perseguições e aniquilações ideológicas traduzidas em mortes e torturas de milhares de pessoas. Além disso, existiu uma perseguição dos considerados “aderentes” ou “simpatizantes” do movimento político anterior, ou até das pessoas que simplesmente não

¹¹ “Governar” não só considera as formas legitimamente constituídas da sujeição política ou econômica, mas também modalidades da ação mais ou menos consideradas 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). Esse ponto específico, relativo aos modos de estabelecer políticas de regulação social e cultural, incluindo as artes, será desenvolvido no capítulo final da dissertação.

apoiavam diretamente o novo regime. As pessoas “marcadas” eram incomodadas em seus trabalhos e muitas vezes exoneradas. Ocorreram intervenções em todas as Universidades, hospitais, escolas e serviços públicos no país.

O processo de mudança que viveu o Chile, em decorrência da ditadura militar, exigiu novas formas de participação no plano político-social e no modo de se aproximar dos estratos populares. O cenário teatral não foi a exceção, procurando-se, assim, novas formas de expressão. Incorporaram-se, desse modo, docentes e alunos de teatro da Universidade do Chile. É nesse contexto que nasce a experiência do *teatro callejero*¹². Na época da ditadura militar, o grupo de atores socialistas, composto por Tennyson Ferrada, Gustavo Meza, Yael Unger, Gonzalo Robles, Coca Guazzini e Juan Cuevas – sem vontade de “perder tempo” com protestos e atividades onde ninguém prestava atenção, decidiram colocar em prática uma experiência de “teatro na rua”, este grupo de atores buscavam representar as situações relacionadas com as mobilizações cotidianas no contexto dos bairros e das populações marginadas, improvisando cenários em círculos feitos com suas próprias roupas, de um modo similar ao usado na “Comédia da Arte”¹³, com personagens típicos e mobilizados como se fossem brigadas de arte. Tal experiência foi iniciada pelo professor do ITUCH, Gustavo Meza, com o grupo de estudantes mencionados acima. O *teatro callejero* consistia, basicamente, na realização de leituras de temas que estavam inseridos nos contextos políticos, e em seguida eram dramatizados na própria rua, em círculos formados pelos casacos e roupas dos atores, criando um cenário improvisado. A consolidação desse pequeno grupo foi dando forma, anos mais tarde, ao que, posteriormente, seria conhecido como *Teatro Imagen*.

Dessa forma o nascimento do *Teatro Imagen* pode ser localizado, no ano 1974. Surge como um projeto artístico com características e princípios contrários aos da ditadura militar e rapidamente se transforma em um vigoroso representante das companhias de

¹² “Teatro nas ruas”.

¹³ A “*Commedia dell'arte*” é uma forma de teatro popular improvisado que aconteceu a partir do séc. XV na Itália e se desenvolveu posteriormente na França e tornou-se popular até o séc. XVIII. A “*Commedia dell'arte*” se opõem à “*Comédia Erudita*”, também conhecida por “*Commedia All'improvviso*” ou “*Commedia a Soggetto*”.

teatro que desponta no Chile, nos anos 70 e 80, profissionais independentes. Seus membros, todos com trajetória no teatro universitário, desligaram-se das instituições de ensino, pois não apenas discordavam das políticas culturais que as instituições começaram a praticar durante a ditadura, mas também por não encontrarem nelas um lugar para expressar suas inquietações e projetos teatrais e ainda por causa das exonerações massivas, desaparecimentos e perseguições dos professores e estudantes dessas instituições.

O nascimento da CTI surge, portanto, a partir de três necessidades básicas de subsistência. A primeira consistiu em acolher os professores e alunos relacionados com as Artes Cênicas da Universidade do Chile que foram exonerados pelo regime militar, sendo esta uma instância para manter a atividade docente de forma independente. A segunda, foi a necessidade de manutenção da atividade de produção teatral propriamente dita. E, a terceira, como consequência da anterior, foi a necessidade de subsistência econômica dos artistas e produtores envolvidos com esse tipo de produção cultural. O grupo constituiu-se como uma instância cooperativa de artistas desagregados e não institucionalizados e, assim, foi se consolidando como uma empresa teatral que trabalhou profissionalmente, inserida no círculo comercial.

Seus fundadores foram: Yael Unger, Tennyson Ferrada e, seu diretor, Gustavo Meza, integrando-se posteriormente por Coca Guazzini e Gonzalo Robles. Gustavo Meza e Tennyson Ferrada se formaram como atores na década de 1950. O primeiro se formou no ITUCH e, o segundo, no TUC, sendo que ambos compartilharam, logo depois, uma importante experiência artística e social na própria Universidade de Concepción 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: Gustavo Meza como diretor convidado, Tennyson Ferrada mais decididamente no momento de se retirar do ITUCH, fundando sua própria companhia junto com Marcelo Romo (Companhia Ferrada-Romo). O restante dos membros do *Teatro Imagen* formaram-

se em atuação teatral no ITUCH (Yael formou-se em 1969, Coca e Gonzalo em 1975). Aí, neste espaço eles conviveram, na condição de alunos, com Gustavo Meza. Yael Unger, possuía experiência como atriz no ambiente universitário (ITUCH e Oficina de Criação Teatral da Universidade Católica) de forma independente (*Teatro del Angel*) e em peças dramáticas para a televisão¹⁴.

Uma das principais características da CTI, no seu começo, foi a linguagem. Eles, ao contrário do teatro universitário, não acreditavam que as formas de renovar o teatro fossem apenas a modernização das linguagens. Eles acreditavam que tais abstrações de linguagem só poderia afastar do teatro o público não-letrado. Para eles, o ponto inicial do trabalho era a criação de uma linguagem que fosse compreensível a todo, assim, tentavam renovar as formas e as temáticas a partir das questões que pretendiam colocar em cena.

Outro elemento igualmente enfatizado na prática artística do período inicial da CTI foi o trabalho com novos autores teatrais, oferecendo-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 às experimentações, sempre tentou trabalhar com temas contextualizados.

2.2 Peças da CTI no primeiro período (1974-1984)

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

¹⁴ Fonte:Entrevista *Teatro Imagen*, CENECA, 1980.

As obras montadas no referido período foram:

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*, (Apes 78) de Gustavo Meza.
1978. *Lo crudo, Lo cocido, Lo podrido*, (Apes 79), de Gustavo Meza.
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 Carolas.

2.2.1 El Día que soltaron a Jos



Figura 3 e 4-

Frente e página 1 do trítico promocional da peça: *El día que Soltaron a Jos*.

Fonte: Arquivo pessoal Gustavo Meza.

Texto:	Hugo Claus / França
Tradução:	Gustavo Meza
Diretor:	Gustavo Meza
Ano da estréia:	1974
Teatro:	Teatro del Ángel, Teatro Molière do Instituto Chileno-Francês de Cultura
Elenco:	
Jos:	Tennyson Ferrada
Jeanne:	Yael Unger
Eric:	Jorge Gajardo, Gonzalo Robles, Sergio Madrid
Cenografia e	
Iluminação:	Mario Fernández
Produção e Vestuário:	Cristina Mancilla
Som:	Mario Navarrete
Administração:	Rosalía García
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, chamada inicialmente de *Taller Artesanal Imagen*, iniciava sua trajetória. Próximo ao 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 tinha 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 corporificou-se 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 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.

Essa experiência ficou marcada na memória dos atores que logo iriam fundar a CTI e a partir daí decidiram fazer suas primeiras peças.

Resumo: 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, pois revelaria os motivos de sua prisão, “o amante” agüenta até que 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 Gajardo 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.

2.2.2 Mi Adorada Idiota



Figura 5-

Resenha da peça: *Mi Adorada Idiota*.
Fonte: Arquivo pessoal Gustavo Meza.

Texto:	François Boyer / Bélgica
Diretor:	Gustavo Meza
Ano da estréia:	1975
Teatro:	Teatro del Ángel
Elenco:	Tennyson Ferrada, Yael Unger, 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. Deveria ser uma boa peça e ter relação tangencial com a realidade. *Mi adorada idiota* é uma peça que se enquadra bem nesses critérios.

Resumo: 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 permitiria, segundo Meza, executar certos jogos crípticos 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 leve sem ser rebuscada. A poética da peça construiu-se tomando como base o *racconto* que estava centrando no trabalho dos atores e na empatia que eles deveriam 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 foi valorizado a identificação do público com a história, principalmente, porque, ao mesmo tempo em que se caracterizava como uma história de amor também 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 um público igual ou maior que o número de atores que participavam na peça, ela seria apresentada. Quando acontecia de se ter pouco

público, o diretor entrava no palco e, antes de começar o espetáculo dizia, que para a companhia era muito importante realizar a peça e que o público deveria aproveitar o privilégio de ter uma apresentação tão pessoal. Além do mais, também explicava qual era o sentimento dos atores e que eles não poderiam levar a peça para suas casas, então, era necessário que os atores apresentassem a obra mesmo tendo pouco público. Sem dúvida essa ação gerava uma distensão e mudava a atitude inicial do espectador. De fato, a baixa frequência de público aconteceu no começo das apresentações, na medida em que o trabalho da CTI foi sendo reconhecido e foi sendo ajustado com as expectativas do público, esta situação foi se modificando e a CTI passou a produzir 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)

2.2.3 Topaze



Figura 6-

Cartaz da peça: *Topaze*

Fonte: Arquivo pessoal Gonzalo Meza.

Texto:	Marcel Pagnol / França
Diretor:	Gustavo Meza
Ano da estréia:	1976
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
Produção:	Maritta Britz
Som:	Carlos Figueroa
Tradução:	Gustavo Meza
Prêmios:	Prêmio da crítica e Prêmio <i>La chilena consolidada</i> para Tennyson Ferrada por melhor atuação.

Resumo: A história narra a transformação de um professor. Um homem muito ingênuo que vai descobrindo os vícios da sociedade e, como consequência, transforma-se em um homem cínico, chegando, com o tempo, a ser cruel, explorador e um homem “sem vergonha”. O homem ganhava a vida obtendo os lucros através das *financieras*¹⁵ e de outras empresas dedicadas à compra de mercadoria a um preço muito inferior ao real. Assim, a obra trata de um homem que vira agressor depois de ter sido vítima. (ver Entrevista Gustavo Meza, Abril de 2007)

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” através de analogias.

¹⁵ A noção de "instituição financeira", no Chile, é genérica e compreende toda empresa que habitualmente se dedica ao empréstimo de 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.

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%¹⁶. 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)

De fato, segundo Meza, as peças sempre permitiam novos elementos durante a montagem, mas, principalmente, elas trabalhavam com aspectos que eram definidos como anti-brechtianos.

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 *Sainetes*¹⁷, melodrama e comédia. A partir disso, eles focaram os trabalhos no melodrama considerando que ele era válido e 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 permitiriam buscar elementos físicos dos personagens e trabalhar paralelamente a sua interioridade. Posteriormente, procurava-se um encontro entre ambos, mas sempre trabalhando o intelectual por detrás do físico, desde o intuitivo até a análise das similitudes, ou correspondência com o intelectual. Segundo

¹⁶ As características específicas do citado imposto serão explicadas posteriormente.

¹⁷ Um Sainete é uma peça dramática cômica em um ato de caráter popular que normalmente, é representada em momentos intermediários ou finais em apresentações teatrais. Essa representação tem como genealogia o “entremes” desenvolvido na Espanha entre os séculos XVI e XVII. Serve para denominar qualquer obra breve intercalada nos intervalos de obras maiores com o objetivo de divertir o público.

Meza, a emoção só surgia quando não violentava os propósitos que guiavam os personagens. Era um trabalho tipicamente stanislawskiano que conseguia a emoção como um resultante do trabalho.

2.2.4 Te Llamabas Rosicler

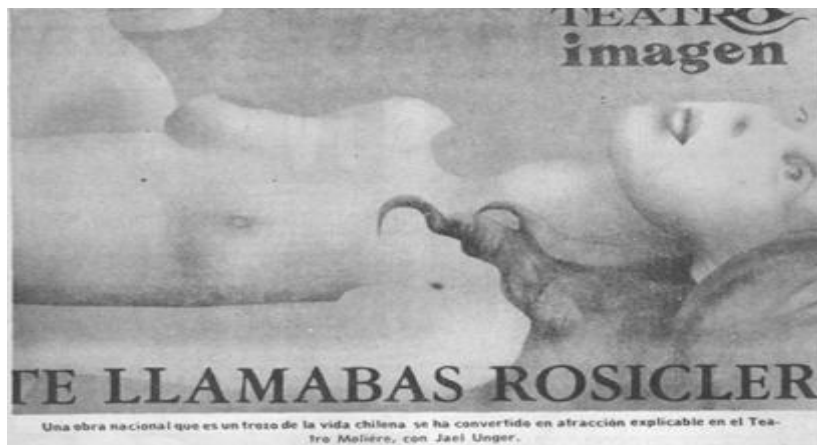


Figura 7-
Fotografía da Crítica de jornal à peça: *Te Llamabas Rosicler*, Jornal *El Sur de Concepción*, 1975.
Fonte: arquivo *Biblioteca Nacional*

Texto:	Luis Rivano / Chile
Diretor:	Gustavo Meza
Ano da estréia:	1976
Teatro:	Teatro Molière do Instituto Chileno-Francês de Cultura
Elenco:	
Mario Padilla:	Tennyson Ferrada y Jorge Gajardo
Rosicler:	Yael Unger
Maria Ester:	Malú Gatica, Amelia Requena, Coca Guazzini
José Eduardo:	Gonzalo Robles
Manuelito:	Pablo Vera, Gustavo Meza
Maturana:	Juan Cuevas
Cenografia:	Patricio Orostegui
Iluminação:	Carlos Figueroa
Prêmios:	Prêmio Molière 1976. Prêmio da crítica e Prêmio “ <i>la chilena consolidada</i> ” para Tennyson Ferrada por melhor atuação.
Turnês:	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 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 o *sainete* entrosando elementos clássicos 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.

Resumo: Segundo Rivano¹⁸, *Rosicler* é uma espécie de lamentação pelas frustrações humanas. Padilla, o aposentado municipal, sempre sonhou viver na casa senhorial. Ele atingiu seu objetivo quando a casa 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 já está em decadência. Ele sempre quis ser cantor, mas só consegue imitar Julio Martel. Padilha é um homem comum que vive de substitutos.

¹⁸ Crítica da peça e entrevista, Diário *El Sur* de Concepción, domingo 1 de agosto de 1976.

Resenha: A ação ambienta-se em 1963, num enorme casarão da Rua *Ejército*, em Santiago do Chile que é uma dessas mansões aristocráticas em decadência. Ali vivem em diferentes quartos, Rosicler que é a dançarina de cabaré que vive junto com seu homem, o aposentado Padilla, de 50 anos. Ela é a filha da dona da propriedade, María Ester que mantém o ar aristocrático. José Eduardo é um jovem estudante universitário que é uma espécie de “filho” da dona da casa, isto é, mais do que um inquilino. Manuelito é um jovem poeta que vive entre seus 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 “*Te Llamabas Rosicler*” utilizou-se, novamente, o sistema de se apresentar a peça antes da estréia formal com um público seletivo com pessoas que tinha conhecimento sobre o teatro e outras 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. As apresentações representavam pessoas da classe popular chilena da época e depois das apresentações, a CTI reunia o público e fazia reflexões sobre a encenação com pequenos grupos de pessoas segundo o número de atores. Cada ator discutia a peça com o público e expressava sua opinião. Finalmente, todos os participantes da discussão juntavam-se e compartilhavam as diversas opiniões que, muitas vezes, modificava significativamente a peça. Uma vez inseridas as mudanças, convidava-se novamente o público para assistir a nova apresentação e, novamente, 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 feita de neon que iluminava e apagava em um grande muro externo do teatro.

2.2.5 El Visitante e La Viuda

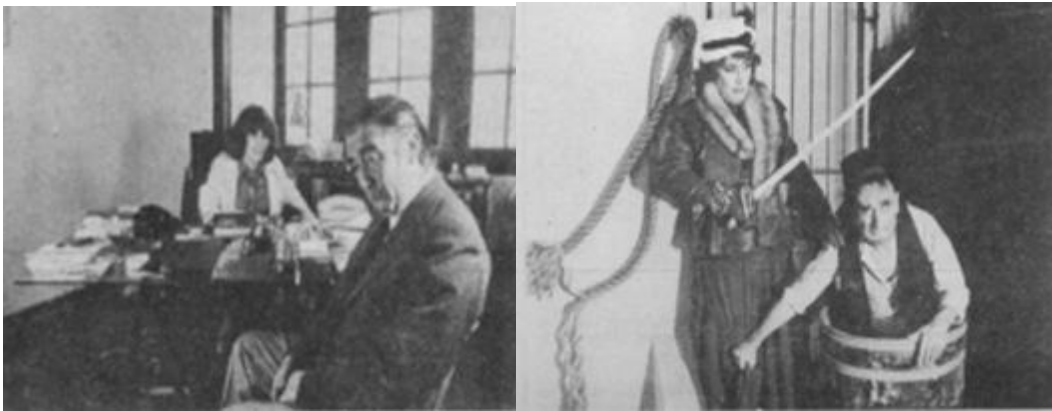


Figura 8 e 9-
Fotografias promocionais Suplemento das peças *El Visitante* e *La Viuda*, *El Cronista* 1977.
Fonte: Arquivo Biblioteca Nacional de Chile.

Texto:	Víctor Haim / França
Diretor:	Gustavo Meza
Ano da estréia:	1977
Teatro:	Teatro Molière do Instituto Chileno-Francês de Cultura, Teatro del Angel.
Elenco:	
<u>El Visitante</u>	
Dr Vivianne	
Lehrbaum-Dumas:	Yael Unger
El Visitante:	Tennyson Ferrada, Vicente Santamaría

La Viuda

Samuel:	Vicente Santamaría
La Viuda:	Tennyson Ferrada
Cenografia e Desenho:	Juan Carlos Castillo
Iluminação e Som:	Carlos Figueroa
Produção:	Teatro Imagen
Tradução:	Gustavo Meza
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 essa escolha tivesse a ver com a realidade que se vivia no Chile, a CTI decidiu pegar peças do autor Víctor Haim. Foram escolhidas duas peças: *La Visita* e *Abraham y Samuel* que foram traduzidas e adaptadas como *El Visitante* e *La Viuda*, respectivamente.

Resumo: 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 que foi furtada por um homem que trabalha para ela e que, em vingança, decide matá-lo. No decorrer da intriga e 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 transformou-se em mulher. Ela acreditava que nessas condições as pessoas iriam se compadecer dele.

Resenha: O tema tratado em ambas as peças foi sobre o limite das leis e o direito de se matar uma pessoa. Esse tema, na época, era tratado muito especialmente em função da repressão e dos assassinatos provocados pelo regime militar. No mesmo período o Governo Frances comunicou para a CTI, através do Instituto Chileno-Francês de Cultura, que não seria possível montar as peças, pois o autor tinha participado de uma conferência

internacional de dramaturgos e tinha assinado um acordo que, em rejeição à ditadura, impediria a realização das peças no Chile.

Essa notícia chegou quando as peças já estavam montadas. Aí, Gustavo Meza que tinha recebido um convite para visitar a França, aproveitou para falar diretamente com o autor e, assim, conseguiu autorização para realizar a peça com os direitos do autor. A peça teve uma apresentação bastante restrita. Ela foi apresentada para um público que poderíamos chamar de “pessoas intelectuais” e que já assistiam regularmente as apresentações da Companhia *Teatro Imagen* há algum tempo.

2.2.6 Tres mil palomas y un loro



Figura10-

Fotografia promocional da peça *3000 Mil Palomas y um Loro*, Suplemento *El Cronista*, 1977.
Fonte: Arquivo *Biblioteca Nacional de Chile*.

Texto:	Andrés Pizarro / Chile
Diretor:	Gustavo Meza
Ano da estréia:	1977
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

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.

Resumo: A peça conta a história de um casal, um jovem poeta que vive de forma miserável com sua mulher que é de família rica. O casal acaba separando-se em função das incertezas e imaturidade do relacionamento. Eles mantêm um constante “ir e vir” pelos esforços que ele faz para que sua mulher retorne. No entanto, a mulher tem um relacionamento com um idoso rico. Outros personagens ajudam e aconselham às duas partes para que o problema possa ser solucionado.

Resenha: Esta peça foi apresentada ao mesmo tempo em que as peças *El Visitante y La Viuda. Tres mil palomas y un loro* foi montada por um elenco jovem da CTI e recuperou o imaginário de um jovem do tipo “Poeta Maldito”. Essa situação apresenta os dois personagens como pessoas imaturas. Embora, no caso da mulher, apresenta-se pela 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 a preparar um elenco mais novo. Por outro lado, os lucros dos trabalhos anteriores permitiram desenvolver essa peça sem 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 afirma que a peça teve um rico processo criativo, especialmente com o trabalho desenvolvido com os novos atores. Também permitiu perceber que o público da CTI queria uma abordagem mais incorporada ao cotidiano da vida chilena e mais contextualizada.

2.2.7 El último Tren



Figura 11-
Fotografia promocional da peça: *El Último Tren*. Revista *Hoy*, 1978.
Fonte: *Biblioteca nacional de Chile*.

Texto:	Gustavo Meza / Chileno
Diretor:	Gustavo Meza
Ano da estréia:	1978
Teatro:	Sala Bulnes
Elenco:	
Mercedes:	Yael Unger
Ismael:	Tennyson Ferrada, Rubén Sotoconil
Violeta:	Coca Guazzini
Marcial:	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.

A peça *El último Tren* foi desenvolvida no primeiro espaço próprio e reconhecidamente da CTI, a “*Sala Bulnes*”. Este espaço foi achado, como diz Meza, “vagando pela cidade” e estava há muito tempo abandonado. Era propriedade de uma Caixa

de Compensação¹⁹. O processo criativo desta peça iniciou-se na procura de um autor nacional que a desenvolvesse. No entanto, como Gustavo Meza não encontrou uma pessoa que o satisfizesse, então, surgiu a ideia dele próprio escrever a peça. Desse modo, a partir do elenco, inicia-se o trabalho de procura de uma história.

Resumo: Nesta peça trabalhavam: Tennyson Ferrada que era o personagem principal e tinha o nome de Ismael Maragaños, chefe da estação Ferroviária; Coca Guazzini, como a filha adolescente vítima de estupro; Jael Unger, a tia que regressava de um exílio na Venezuela, onde havia se separado do marido muito rico e, por último, uma personagem antagônica que era chamada por Meza de “o sanduíche de cocô” e era interpretado por Gonzalo Robles, um infiltrado da *Dirección de Inteligencia Nacional* (DINA)²⁰ que controlava as estações sem ter uma carreira de funcionário da ferrovia. Como em todo processo criativo, tudo que sobra de uma peça vai sendo retirado da narrativa de maneira natural, originalmente, na peça, existia um personagem que era o “cafetão” e que, finalmente, por outros compromissos assumidos pelo ator, ele é retirado da peça.

Segundo Meza, no começo do processo criativo de uma peça temos que 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 o público e, finalmente, fica apenas o substancial. É na fase de improvisação que o diretor propõe diferentes situações que, no final, produzirá o corpo principal da peça. No decorrer da peça aparece a irmã que vem do estrangeiro, com uma pequena herança e aí gera um conflito com a posição política do protagonista que se apóia no *status quo* e nas questões que envolvem a ditadura vigente. É essa personagem que recebe a carga de desgraças e as consequências do regime ditatorial. Tudo isso, novamente, é trabalhado dentro da estrutura do melodrama. Nas palavras do autor,

¹⁹Correspondem 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.

²⁰ A DINA, ou *Dirección de Inteligencia Nacional*, foi o órgão encarregado de organizar e executar as políticas de repressão durante a ditadura militar.

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 Gustavo Meza, Abril de 2007).

Resenha: Meza diz que esta peça foi inspirada em dois artigos de jornal: um sobre o cancelamento de 20 ramais do transporte ferroviário no Chile; e o outro sobre o aumento da prostituição infantil.



Figura 12-
Resenha da peça *El Último Tren*. Periódico *El Mercurio*, 28/04/1978.
Fonte: Arquivo Biblioteca Nacional de Chile.

O diretor leu essas duas notícias e esses fatos despertaram as suas memórias de infância. Para ele, as imagens do encarregado das ferrovias sempre estiveram associadas ao prestígio e a autoridade. Uma vez pensado o argumento inicial, ele decidiu propor isso ao

grupo. Assim, 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 da 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 o nome do personagem: Ismael Maragaño. Essas foram as bases emotivas da peça que se ligavam as experiências vividas no povoado e 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).

2.2.8 Lo crudo, Lo Cocido, Lo Podrido



Figura 13-

Fotografia Promocional da peça: *Lo Crudo, lo cocido y lo podrido*. 1978.
Fonte: Arquivo Biblioteca Nacional de Chile.

Texto:	Marco Antonio de la Parra / Chile
Diretor:	Gustavo Meza
Ano da estréia:	1978
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
Produção:	Tatiana Gaviola
Composição e	
Direção musical:	Jorge Hermosilla
Interpretação:	Canto Nuevo
Coreografia:	Malúcha Solari
Som:	Mario Navarrete
Prêmios:	Prêmio da crítica, prêmio APES 1979, pela direção, melhor atriz e iluminação. Prêmio TOLA-EEUU. Prêmio <i>Laurel de Plata y oro</i> , respectivamente, respectivamente para Tennyson Ferrada e Yael Unger. Prêmio Encina 1978.

Esta peça foi montada no 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 proporcionou uma grande propaganda para sua montagem, era a primeira vez que isso acontecia em 36 anos do Teatro da Universidade Católica. No entanto, para um teatro independente, era muito difícil montar uma peça nas condições idealizadas inicialmente, principalmente em função do custo da cenografia.

Enfrentando essa situação, os integrantes da CTI decidem juntar dinheiro e comprar uma passagem para a Europa. O objetivo era que alguém viajasse para o exterior 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, o “teatro na rua” e as brigadas de arte e, assim,

conseguem o dinheiro. Logo após seu retorno da Europa, a produção da CTI compra do teatro da Universidade Católica os elementos decorativos e a cenografia da montagem original, com um custo baixíssimo, pois, como lembra Meza, “Eso no le servía a nadie”. O dinheiro restante foi usado para pagar o desenhista e o cenógrafo. É com essa “custossíssima e extraordinária cenografia” que a CTI estréia a peça com grande sucesso, tanto no Chile quanto no estrangeiro.

Resumo: 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 é que o dinheiro era repartido, 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:

La historia subconscientemente era la historia del país, (...) en esta segunda versión monté la versión de Larraín (la versión que él vio para decidir censurarla). Estos tres mozos que están encerrados, eran la junta, que viven haciendo simulacros, poniendo la mesa y poniendo las cuestiones cuando no hay nadie; viven haciendo guevadas inútiles, todo el tiempo, y siempre saludándolos; viven con ritos que no corresponden a nada que son inventados por ellos, pero que están mandados a mantener este restaurante cerrado, a la espera que vuelvan los grandes señores... ¡más claro echarle agua!..., y cuando se abre la puerta y sienten que viene llegando este tan esperado hombre (...) es un monstruo, que es la derecha, con todos los vicios del pasado como no lo esperaban, con todos los vicios del presente, con todos los vicios del futuro, es un tipo decadente que baila con la mujer esquizofrénica que lleva la cuenta, que es un poco lo que uno veía en la televisión en esa época (...) muy surrealista todo, y el hombre viene a morir y pide que lo lleven al reservado y se muere. Y le hicieron una ceremonia y lo entierran donde habían enterrado un guaren

favorito que tenían, que se llamaba Adolf, un chiste muy fácil de entender de Marco Antonio... y el chef se suicida, cosa que no tuvo la valentía de hacer el chef de verdad (Pinochet). (Entrevista Gustavo Meza, Abril de 2007)

2.2.9 Viva Somoza



Figura 14-

Fotografía promocional da peña: *Viva Somoza*, *Cuestión de Descendencia*, *Revista Mensaje*. 1980.
Fonte: Arquivo Biblioteca Nacional de Chile.

Texto: Gustavo Meza e Juan Radrigán / Chile

Diretor: Gustavo Meza

Ano da estréia: 1980

Teatro: Sala Bulnes

Elenco:

Cuestión de Descendencia

Guardião: Tennyson Ferrada

Tutora: Yael Unger

Pessoas ensacadas: Mónica Carrasco, Gonzalo Robles

Menino: Gonzalo Robles

Cuestión de Oportunidad

Empresário: Gonzalo Robles

Esposa: Yael Unger

Socióloga: Mónica Carrasco

Trabalhadores: Tennyson Ferrada

Cuestión de Ubicación

Pai: Tennyson Ferrada

Mãe:	Yael Unger
Filho:	Gonzalo Robles
Filha:	Mónica Carrasco
Cenografia:	Esteban López
Iluminação:	Carlos Figueroa

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, Tennyson Ferrada convidou o jovem escritor Juan Radrigán para escrever uma parte, a 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 seria a possibilidade de a 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 tinham sido trabalhados 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” citado por Meza.

Resumo: “*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 relacionarem por carta, resolvem juntar-se e ter “um filho e prolongar-se no tempo”. Trata-se de duas pessoas reprimidas, mecânicas, acostumados ao estrito regulamento do país onde habitam e que encontram sérias dificuldades para procriar.

Resenha: “*Cuestión de Descendencia*”; 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 ao longo da peça, evidenciam que em seu interior encontram-se pessoas que murmuram incessantemente. É interessante pensar que, muito tempo depois, teríamos o conhecimento dos casos dos “detidos desaparecidos”, que foram pessoas que eram jogadas em sacos no mar ou amarrado 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 15-
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*²¹ que tratava a ideia de “*Si es obrero es bueno*” quer disser um operário só pelo fato de “pertencer” à classe trabalhadora e boa pessoa. 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 não estavam desenvolvendo-se corretamente.

Resumo: “*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*, podendo com isso declarar a empresa falida. 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 trama²².

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

²¹ O *vodevil* é um gênero dramático que consiste em uma comédia fria, ligeira e picante que dá lugar a equívocos e situações cômicas, na qual se alternam partes cantadas com números musicais. Seu nome deriva do francês *vaudeville*.

²² Ver Juan Andrés Piña, revista *Hoy*, número 142, 9 de abril de 1980.

Robles explica a decisão do grupo de “brincar” com a ideia de que “*Los rotos*”²³ eram todos iguais.

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).

Resumo: “*Cuestión de Ubicación*”. Na terceira parte da peça narrava-se a história de uma família que compra um televisor colorido para a filha que estava doente, com desnutrição. Quando chega o televisor as pessoas percebem que não têm um local apropriado para colocá-la. 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.

²³ De uso comum entende-se como a denominação depreciativa das pessoas com poucos recursos. Segundo a RAE (Real Academia de Lengua Española): **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 16-
Fotografia promocional da peça: *Cuestión de Ubicación*, diário *La Tercera*, 1980.
Fonte: Arquivo *Biblioteca Nacional de Chile*.

A unificação dos três quadros dramáticos foi intitulada *Viva Somoza*²⁴, 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 dissidentes 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.

²⁴ **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

2.2.10 Cero a la Izquierda



Figura 17-

Fotografia promocional da peça: *Cero a la Izquierda*, jornal *La Segunda*, 1980.

Fonte: Arquivo *Biblioteca Nacional de Chile*.

Texto:	Gustavo Meza / Chile
Diretor:	Gustavo Meza
Ano da estréia:	1980
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
Música:	Juan Cristóbal Meza
Som:	Alejo Alborno

A Companhia pensou em montar a peça *El Roto*, baseada na obra de Joaquín Edwards Bello, mas como o custo da peça era muito alto - mais de dois milhões e meio de pesos na época – eles abandonaram o projeto. O diretor lembra que nesse período muita gente acreditava nas promessas que o governo militar fazia sobre as possibilidades de um novo sistema econômico a ser implantado. 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.)

Resumo: 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 e o poder econômico. A narrativa principal da obra está centrada em 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 protótipos e neles se acentuam, em grau caricaturesco, a simulação, a inexperiência, a ignorância e as minúsculas trapagens 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 ser comprovado no texto reproduzido abaixo pelo 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).

2.2.11 La niña madre



Figura 18-
Portada do tríptico da peça: *NIÑAMADRE*, 1981.
Fonte: Arquivo-pessoal de Gustavo Meza.

Texto:	Egon Wolf / Chile
Diretor:	Gustavo Meza
Ano da estréia:	1981
Teatro:	Teatro Camilo Henríquez
Elenco:	
Ana:	Sandra Solimano
Paulina:	Coca Guazzini
Hans Potte:	Tennyson Ferrada, Roberto Navarrete

Aníbal Crespo:	Tito Villegas
Pablo:	Gonzalo Robles
Polla:	Yael Unger
Víctor:	Cristian García-Huidobro
Cenografia:	Ricardo Moreno
Iluminação:	Carlos Figueroa
Produção:	Rosalía García

Resumo: 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)

2.2.12 ¿Quién dijo que don Indalicio había muerto?



Figura 19-

Fotografia promocional da peça: *¿Quién dijo que don Indalicio había muerto?*, Revista Ercilla, 1982.
Fonte: Arquivo Biblioteca Nacional de Chile.

Texto:	Gustavo Meza / Chileno
Diretor:	Gustavo Meza
Ano da estréia:	1982
Teatro:	Teatro Camilo Henríquez
Elenco:	
Benjamín e Indalicio:	Tennyson Ferrada
Pilar:	Yael Unger
Blanca:	Coca Guazzini
Rudy:	Hernán Vallejos
Cornélio:	Gonzalo Robles
Arrecadador:	Atalibar Matamala
Iluminação:	Ricardo Moreno

A peça *¿Quién dijo que don Indalicio había muerto?* era uma “novela dramática”, como afirmava Meza, que começou a se configurar na mente do autor a partir da notícia de roubo de um 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).

No entanto, o diretor decide que não quer fazer crônica, assim, constrói um relato que conta a história de um fazendeiro que era visitado pelo seu antepassado, um homem que chegava montado em um cavalo e pedia contas do que ele tinha feito. O fantasma o assombrava o tempo todo e representava, para Meza, “a decência da república diante do que estava sendo realizado e a anedota estava nos elementos dramáticos shakesperianos do filho bastardo, do incesto e o conto dos assassinatos”. A peça acontece na fazenda de Seu Benjamín (Tennyson Ferrada). Na fazenda chega Ruby (Hernán Vallejos) que é uma pessoa dedicada a exterminar índios e, no local, vive também Cornélio (Gonzalo Robles) que é um peão sem pais e que serve a família dos patrões por herança familiar. Ambos esperam a chegada dos donos da fazenda que estão vindo de Santiago e chegam na fazenda: Benjamín, sua mulher Pilar (Jael Unger), sua filha Blanca (Coca Guazzini) e o fantasma de Seu Indalicio (Tennyson Ferrada) que é o pai de Benjamín.

Resumo: 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 só conserva a 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 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 concretizar-se 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).

2.2.13 El beso de la mujer araña



Figura 20-

Fotografia promocional da peça: *El Beso de la Mujer Araña*, jornal *El Sur*, 1983.

Fonte: Arquivo *Biblioteca Nacional de Chile*.

Texto:

Manuel Puig / Argentina

Diretor:	Gustavo Meza
Adaptação:	Gustavo Meza
Ano da estréia:	1983
Teatro:	Teatro Camilo Henríquez
Elenco:	Tennyson Ferrada, Gonzalo Robles, Aníbal Reyna, René González
Cenografia:	Ramón López
Iluminação:	Carlos Figueroa
Produção e Vestuário:	Coca Guazzini, Yael Unger

Resumo: 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, dogmático e de grande lucidez, 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 “*El Beso de La Mujer Araña*” 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, 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.

2.2.14 Los inconvenientes de instalar fábricas de comida en Barrios Residenciales



Figura 21-

Fotografia da peça: *Los inconvenientes de instalar fábricas de comida en barrios residenciales*, 1984.
Fonte: Arquivo Biblioteca Nacional de Chile.

Texto:	Pablo de Carolis / Chile
Diretor:	Gustavo Meza
Ano da estréia:	1984
Teatro:	Teatro Camilo Henríquez
Elenco:	
Coca:	Yael Unger
Tano:	Eduardo Barril
Moço da janela:	Luciano Morales

Roberto:	Augusto de Villa
Cenografia:	Ramón López
Iluminação:	Carlos Figueroa

Resumo: 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 crise, colocando em evidência o deterioro e 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 presta 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 diversos elementos que se mostram, prometem mais desaparecem e o desenlace se apresenta débil. 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 apresenta elementos relacionados à realidade da época.

2.3 O fluxo das peças que marcam a trajetória da CTI

Como já foi mostrado, a CTI tem seu nascimento com a realização da peça *El día em que soltaron a Jos*. Essa peça baseava-se na história de um presidiário que foi libertado, fazendo clara alusão ao contexto da ditadura militar, onde muitas pessoas foram aprisionadas e mortas. A peça *Mi adorada idiota*, que foi apresentada em seguida, foi ambientada em uma ilha mística e distante. Ela 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.

Apesar das duas peças ganharem os prêmios mais importantes da época, (Prêmio do Círculo de Críticos de Artes (*Prêmio da Crítica*) e o Prêmio da Associação de Jornalistas de Espetáculos do Chile (APES), os espetáculos não tiveram sucesso de público. A primeira peça teve um público de aproximadamente 2.000 pessoas, na primeira temporada e, a segunda teve 12.760 espectadores também na primeira temporada. Lembremos que era uma companhia comercial que não contava com apoio econômico e deveria financiar todos os aspectos relativos a elaboração da peça (montagem, salários, salas, técnicos, etc).

Se considerarmos a realidade chilena, evidentemente, ambas as peças apresentaram uma crítica social altamente “reativa”²⁵. A presença de público estava condicionada às possíveis vinculações que os sensores do governo militar estabeleciam entre os

²⁵ Termo da psicologia que se aplica a uma reação de impulso oposto a um elemento traumático X.

espectadores e as mensagens propostas pelas peças. Isto provocava medo nas pessoas, elas não queriam serem reconhecidas e identificadas como simpatizantes ou aderentes aos discursos elaborados pelas peças.

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 afirma que a pouca presença de público devia-se, provavelmente, a fatores econômicos e psico-sociais.

Na peça *Mi adora idiota*, que era uma peça de um autor belga, com uma história que acontecia 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 a peça:

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 de el cierre que tendía a provocar la realidad [...] y el público percibía eso²⁶. (Entrevista Gustavo Meza, Abril de 2007).

²⁶ Corresponde referir que a primeira formação do diretor é de psicólogo; então muitas das visões das peças e da realidade refletiram a partir daquela formação.

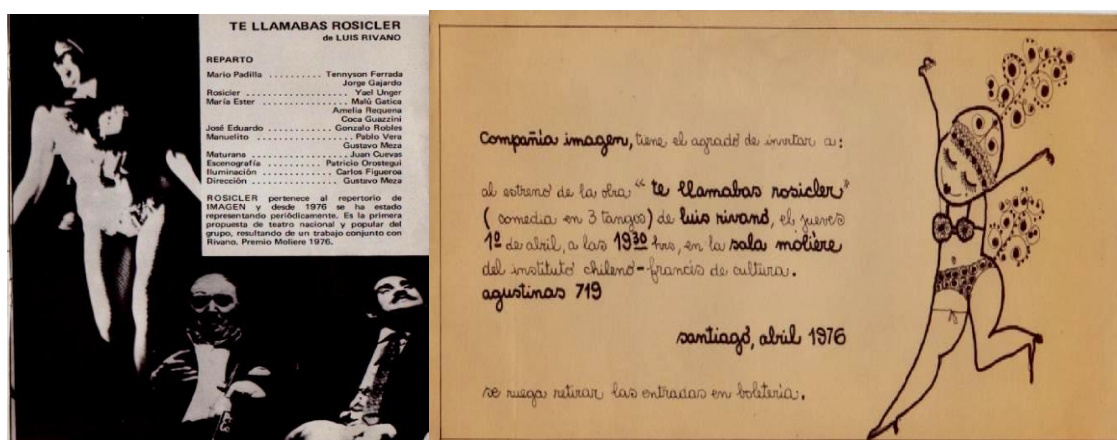


Figura 22 e 23-
Trítico e convite da peça: *Te llamabas Rosicler*.
Fonte: Arquivo Pessoal Gustavo Meza.

Com a peça *Te llamabas Rosicler* a CTI reverte a falta de público. 53.240 pessoas assistiram a primeira temporada e ela foi 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 se continuar a pesquisa artística.

Até esse momento as peças tinham sido feitas todas com textos de dramaturgos estrangeiros, principalmente franceses²⁷. No obstante, como comentamos ao se institucionalizar o 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. Para a Companhia não havia diferença entre montar uma peça nacional ou uma estrangeira, eles entendiam que ambas poderiam ser úteis para falar sobre os temas que interessavam ao contexto da vida chilena. Isso foi evoluindo de acordo com as diversas circunstâncias e interações do grupo nos diversos períodos, por exemplo, quando se necessitou trabalhar com autores franceses no contexto do Instituto Chileno-Francês.

²⁷ 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 para que eles passassem a serem conhecidos.

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”.

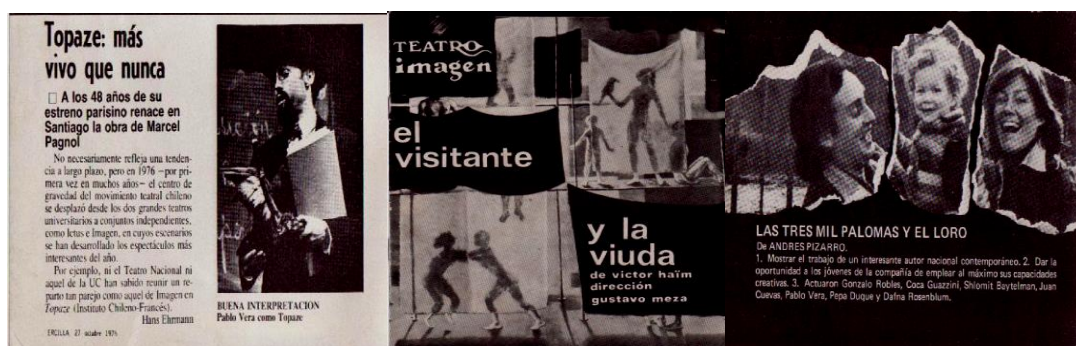


Figura 24-

Em ordem sucessiva, Crítica de jornal à peça: *Topaze*, revista *Ercilla*.

Fonte: Arquivo Biblioteca Nacional de Chile.

Figuras 25, 26 –

Tríptico das peças: *El Visitante y La Viuda*, e Convite da peça: *Tres Mil Palomas y un Loro*.

Fonte: Arquivo pessoal de Gustavo Meza.

Tendo acabado as “quotas” do teatro nacional voltaram-se novamente ao teatro francês, realizando *Topaze* e *El Visitante y La Viuda*. Embora sabendo que a prioridade era realizar teatro chileno, a CTI decide montar paralelamente duas peças: *El visitante y la viuda*, no teatro do Instituto Chileno-francês e *Tres mil palomas y un loro* no Teatro Petrópolis.

A peça francesa foi montada com os atores mais velhos da companhia, aceitando a participação de alguns jovens. Isso foi percebido pelos novos atores como uma excelente experiência de aprendizado, especialmente porque uma das peças era “de época”, o que requeria uma atuação que, até esse momento, não tinha sido explorada. A peça nacional, no entanto, foi montada pelo diretor e com atores mais novos, os que não participaram da peça no teatro do Instituto Chileno-Francês. Contudo, a peça escolhida não foi adequada à época, principalmente pelo fato de ter tido um trato superficial com relação aos personagens que não foram constituídos a partir da realidade chilena. Devido a esse fato, a crítica quase ignorou essa montagem. Ambos os elementos confluíram e resultaram em um saldo

negativo para a CTI em relação ao plano econômico, mas, apesar disso, foi um grande aprendizado artístico.

As experiências obtidas a partir dessas peças levaram o grupo a adotar drásticas modificações na forma de conceber o trabalho. Eles passaram a delimitar as funções dos integrantes e privilegiar as atividades criativas, a cima das atividades empresariais e promocionais.

No final das contas as duas peças francesas e a montagem nacional tiveram muito pouco público. *Topaze* contou com 1.700 espectadores ao todo, *El Visitante y La Viuda* teve um público de 9.700 pessoas e a peça 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 e a CTI saiu dos teatros e o teatro do Instituto Chileno–Francês se converteu em um Banco²⁸.



Figura 27-
Tríptico da peça: *El Último Tren*.
Fonte: Arquivo Pessoal Gustavo Meza.

Foi só no ano de 1978, com a peça *El último Tren*, que o *Teatro Imagen* consolidou seus métodos de trabalho, identificando o que hoje conhecemos como sendo a característica

²⁸ Naquela época, muitos dos trabalhos que a CTI fazia paralelamente para se manter nos períodos de escasso público foram cortados principalmente pela censura dos canais de televisão que tinham listas pretas de pessoas vetadas.

principal do grupo. Além de considerar que a estréia da peça se deu no próprio teatro do grupo. Nesse momento, as metodologias e preceitos utilizados para compor o trabalho e os ensaios retomam ao formato utilizado no período de trabalho no Teatro da Universidade de Concepción e no Teatro da Universidade do Chile.

A peça *El Último tren* é assistida por um público estimado em 25.000 pessoas na primeira temporada, e assim, a CTI volta a ter um público muito grande e popular²⁹. A temática da peça, conectada ao mundo ferroviário, fez a companhia vincular-se e identificar-se, não apenas com essas 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 na peça, aproximaram-se espontaneamente do teatro. Daí o público começa a se diversificar com a apresentação da peça.

O sucesso de público foi acompanhado do grande apoio que a imprensa dá ao CTI que já começava a ser reconhecida como uma Companhia Teatral de qualidade e com características específicas da criação que, a partir de agora, estabelece um estilo de trabalho próprio que incorpora um novo público ao teatro chileno.

Depois de *El Último Tren*, no mesmo ano, o diretor da CTI foi chamado a dirigir uma peça no Teatro da Universidade 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 peça é adaptada e caracterizada em um mundo isolado da realidade chilena, ancorado nas características e evocando os anos de 1920. No momento da estréia a peça foi censurada pelas autoridades universitárias por motivos ideológicos³⁰, especificamente levando em consideração questões éticas vinculadas à “linguagem obscena” da peça. Essa censura provocou um grande escândalo público, e a

²⁹ Em uma entrevista realizada a Gustavo Meza no ano 1980 pelo CENECA, o diretor faz uma distinção entre diferentes públicos, apontando que o conceito de “público popular” é muito ambíguo. Para ele é o público que recebe com maior força o peso da opressão do momento e estava composta naquela época por cidadãos comuns, trabalhadores ferroviários e estudantes.

³⁰ Lembre-se que as universidades no Chile estavam intervindas pelos militares, sendo governadas por reitores designados.

peça ficou marcada como tendo sido censurada por questões políticas. Esse fato provocou uma grande propaganda para a peça. Os atores e a contratação do teatro da Universidade Católica, por pressões externas ou por pressões de seus contratos, não continuaram realizando a peça e, assim, a CTI que ficou com a responsabilidade de realizar a estréia.

Embora a montagem não tivesse a orientação realista e emocional das peças anteriores, ela apresentou-se como uma possibilidade válida para abordar as questões contextuais do país. Em seguida, a peça foi censurada por fatores econômicos e não foi qualificada pela censura, em um segundo momento, como atividade cultural, o que fez que ela passasse a pagar um imposto de 22% pelos ingressos. Além disso, o grupo viveu um clima de muita hostilidade em vários aspectos e os membros da CTI, assim como as pessoas que apoiaram o projeto, eram constantemente ameaçados e importunados.



Figuras 28 e 29-

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

Fonte: Arquivo Pessoal de Gustavo Meza.

Na peça *Viva Somoza*, a produção optou pela sátira, absurdo e realidade. Contruiu-se uma crítica à realidade caracterizada pelas aparentes modernizações que foram prometidas pelo regime militar. As peças *Lo Crudo lo Cocido y lo Podrido* e *Viva Somoza* tiveram bastante público, a primeira peça teve um público superior a 25.000 pessoas a segunda peça superior a 20.000 pessoas.

Depois de *Viva Somoza* não se encontra mais os registros da quantidade de público que assistiam as peças, no entanto, em contrapartida, encontra-se mais material publicado pelos jornais e revistas sobre os processos criativos da CTI. Isso permite ampliar a

compreensão a respeito da complexidade dos processos que levaram à configuração dessa metodologia de criação das peças.

A peça *Cero a la Izquierda* de autoria da CTI e da Companhia Teatral *La Falacia* teve boa aceitação do público, especialmente pelos militantes da esquerda, pois viam refletidos nos personagens a completa alienação do país, que era representado na peça por um grupo de jovens vazios e sem escrúpulos. No entanto, a peça foi questionada pela imprensa de direita, notadamente em relação a qualidade interpretativa dos “jovens atores”, assim como pela falta de organização do texto que se apresentava em diversos quadros separados por músicas inter-relacionadas.

A peça *La Niñamadre* foi a re-montagem de uma peça criada em 1961 e que havia sido apresentada pelo Teatro de Concepción. A peça narra a história de “*La Polla*” que é uma mulher que luta pelo amor de um homem. Ela é cheia de contradições pela existência de um filho não-desejado pelo pai. A peça teve grande sucesso.

¿Quién dijo que don Indalicio había muerto? foi uma peça que obteve muito sucesso de público, embora não tenha ficado isenta de polêmicas. Um jornal publicou, de forma errada, 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 da peça 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. A peça foi apresentada pela imprensa de maior circulação (jornais *La Nación* e *La Tercera*) como uma obra em que se destacava a dinamicidade e o caráter “engraçado” da estrutura narrativa. No entanto, o jornal *La Segunda* apresentou uma crítica que sugeria uma recepção fria do público, os críticos afirmaram que eram “*Solo aplausos educados obtuvo estreno de “Imagen”*”.

A peça *El Beso de la Mujer Araña* 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 homossexual. Gonzalo Robles, que foi entrevistado pelo jornal *Las Últimas Noticias* do dia 18 de janeiro de 1983, propunha a humanização das questões revolucionárias que estavam cheias de dogmas e, de fato, o que se sente é o mais importante. O ser humano e sua dignidade são as questões mais importantes, ele não se importava com as ideologias nem com o sexo. Ainda, para ele, toda a mudança social passa pelo ser humano e essa obra ganha bastante popularidade graças, principalmente, a qualidade do texto e a notável atuação de Tennyson Ferrada e Gonzalo Robles. Além disso, serviu muito para sua difusão e para sua realização e sucesso o fato de que a peça tinha sido apresentada com muito sucesso em outros países como na 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*, 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. A crítica foi muito intensa 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.

CAPITULO III

OS PROCESSOS CRIATIVOS

3.1 Inícios: Assédio político e modos de 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 Teatral, especificamente, à 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 montagem da CTI, a peça *El día que soltaron a Jos*.

Compreendendo a repercussão da publicidade na recepção do público, tanto civil quanto militar, a CTI idealizou uma estratégia de marketing e transformação de seus atores em “rostos” publicitários e televisivos, causando um efeito que lhes permitiu enganar 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 do carisma conquistado nas propagandas televisivas, onde atuou como um senhor idoso e respeitável. Tal status lhe permitiu obter privilégios, inclusive entre os encarregados de autorizar ou desautorizar o uso das salas de teatros, cujos mecanismos de censura indicavam, quase sempre, a falsas medidas disfarçadas em problemas técnicos, como a deficiência de medidas sanitárias, a existência de problemas elétricos ou técnicos das salas (esses foram os mecanismos mais usuais para censurar peças que pudessem ter um conteúdo inadequado aos olhos dos militares). Com o fato de Ferrada ser uma pessoa muito querida ele recebia informações antecipadas e extra-oficiais de quais seriam os possíveis elementos que seriam 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 reprimidos. A CTI decidiu usar como mecanismo de visibilidade e de proteção a associação das faces dos atores a algum produto comercial que tivesse uma propaganda e que tivesse grande visibilidade nos meios de comunicação de massa:

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”³¹, 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 Gustavo Meza, Abril de 2007).

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 os atores, especialmente no final do primeiro período da CTI. As formas de financiamento foram variadas. Como já dissemos, o apóio 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.³²

Em outro período os membros do Partido Socialista – que haviam conhecido os atores da CTI nos encontros políticos onde eles realizavam o “teatro callejero” – foram outra fonte de financiamento. Eles coordenaram a obtenção de fundos no estrangeiro³³, que

³¹ 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.

³² Husson foi um grande gerente cultural, e também conselheiro cultural da França em Santiago, entre 1973 e 1976, e foi o principal artífice de “resgatar” ao pintor Guillermo Núñez, que tinha sido detido pelos militares, e ao diretor teatral Oscar Castro, a quem lhe facilitou sua saída ao exílio na França – tudo isso arriscando sua própria integridade diante da normativa vigente e da repressão militar.

³³ 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.

foram entregues a Gustavo Meza na Europa. Esse dinheiro permitiu financiar a montagem *Lo crudo, lo cocido y lo podrido*. Assim o 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 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 Gustavo Meza, Abril de 2007).

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. Eles contribuíram com a venda de seus discos, doando aos atores os benefícios de parte ou da totalidade de seus lucros. Logo foi aparecendo outras formas de ajuda econômica 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, em especial, ao conhecido pintor chileno Roberto Matta³⁴. Nesse espaço foram realizados *workshops* e atividades sobre literatura, teatro, música e diversas outras atividades artísticas.

³⁴ 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.



Figura 30,
Frontis do Café Torres, Santiago de Chile.
Fonte: Arquivo *Biblioteca Nacional de Chile*.

O *Centro Cultural Imagen*, 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 dos 90. Foi o pintor Alberto Pérez que se tornou oficialmente o Presidente do Centro Cultural, e isso foi financiado pelos leilões periódicos de desenhos e gravuras de Matta, que enviava seus trabalhos clandestinamente de Paris com a finalidade de contribuir para a manutenção deste 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 resposta o *Teatro Imagen* continuou abrindo seu espaço físico para a realização de encontros e reuniões clandestinas do partido. Também aconteceram outros tipos de colaborações que, até hoje, vem sendo mantido em sigilo.

O financiamento das bilheterias só acontecia em algumas situações específicas, quando as peças tiveram maior sucesso e repercussão, é o caso de *Te Llamabas Rosicler*, *El Último Tren*, e *Lo Crudo, Lo Cocido y lo Podrido*. Isso só aconteceu quando o *Teatro Imagen* tinha conseguido um público que os reconhecia e acompanhava. No entanto, nos períodos de preparação das peças poucas vezes eles conseguiam manter-se sozinhos. Para conseguir a subsistência do dia a dia, a maior parte dos atores e o diretor, utilizavam verbas obtidas do trabalho com a televisão o que lhes permitia ter um grau de tranquilidade para realizar seus processos criativos.

3.2 O tema da censura

Diversas formas de censura aconteciam nas peças, embora, de modo geral, elas eram realizadas de forma indireta. Por um lado, também existia a autocensura que fazia com que os autores propusessem peças temáticas contextualizadas, mas com um tratamento que não “incomodasse os militares”.

De modo mais formal e direto criou-se uma lei que restabelecia o imposto de 22% do total arrecadado para toda peça que não fosse considerada como “atividade cultural”. Porém, era um representante do regime militar que, arbitrariamente, definia o que era considerado como atividade cultural ou não. O decreto de lei 827, de 1974, que aboliu a chamada Lei de Proteção do Artista, de 10 de janeiro de 1935. Este decreto era um instrumento legal que, dentre outros benefícios, liberava os grupos de teatro com 75% de artistas chilenos de pagar os impostos, e isto representava 35% das obras de autores locais. (ROJO, 1985)

Certamente esse foi um dos mecanismos formais de censura que maior êxito obteve, especialmente, nas companhias independentes. Sem dúvida, os problemas que eram alegados para o não funcionamento dos grupos de teatro como, por exemplo, “problemas elétricos”, de “infra-estrutura”, de “propriedade ou permissão de funcionamento”, foram estratégias usadas, pelos militares, para impedir a realização de peças e de trabalho das companhias que, eventualmente, podiam atentar contra a imagem do governo militar. As companhias independentes eram as mais prejudicadas, pois não tinham estabilidade econômica.

No começo da ditadura, a repressão foi muito forte e “exemplificadora”, sendo os artistas de esquerda um alvo preferencial das forças militares. O caso mais representativo foi o de Victor Jara³⁵ que foi duramente torturado e assassinado.

³⁵ Víctor Lidio Jara Martínez (*San Ignacio*, 28 de setembro de 1932 - Santiago, 16 de setembro de 1973) foi músico, cantor, autor e diretor do teatro chileno. Procedente de uma família camponesa de *Ñuble* converteu-se numa referência internacional do Chile com suas canções de protesto. Além disso, foi militante do Partido

No entanto, só em alguns casos é que se realizaram repressões e censuras diretas, como, por exemplo, a queima da barraca da Companhia de Jaime Vadel, a perseguição de alguns atores e a configuração de listas negras dos artistas mais envolvidos com a resistência. Claro que isso não aconteceu com tanta força e evidencia como no começo da ditadura.

No entanto, a forma de censura mais eficiente foi a de invisibilizar as peças que eram consideradas “contra o sistema”, especialmente por parte dos meios de comunicação. Quando isso não foi possível, a própria mídia promovia críticas que apontavam para a má qualidade artística da peça, conseguindo, com isso, criar o desinteresse do público. Essa estratégia foi adotada depois do escândalo gerado pela peça *Lo crudo, lo cocido y lo podrido*, que os militares tentaram censurar, provocando, portanto, o efeito contrário. Todos queriam assistir a peça em função dela ter sido censurada. A estratégia de invisibilização, segundo um relatório sigiloso que viria a público anos depois, apareceu em um estudo realizado por um grupo de sociólogos que tinha sido encarregado pelo governo militar de pesquisar o assunto. Essa pesquisa teve como finalidade entender a relação entre o interesse do público e as temáticas tratadas pelas peças, a partir dos grupos mais “contestadores”.

La Junta [Militar] había mandado a hacer unos informes... contrató sociólogos para ver que cresta hacían con el teatro. Ya tenían gente en los campos de concentración, habían quemado una carpa, había dos o tres muertes, pero esta cuestión se veía que seguía, y mandaban recados, agarraban a uno y de repente salía y me llamaba por teléfono y decían: “oye, ten cuidado porque me dijeron que te iban a matar, por no sé que”...asustándonos... asustándonos y no había caso... Mandan un informe los sociólogos y los tipos contestan en 4 páginas. Les plantean: “si ustedes toman medidas en contra de esta gente, estos sujetos, que pasa, al día siguiente salen en todos los diarios del mundo, dando la noticia y hablando en contra el fascismo en Chile y todo lo demás... ¿cuántas personas leen esa noticia que desfigura la verdadera inspiración benefactora del gobierno que ustedes presiden?... 500 millones... ¿cuánta gente ve esa obra? (suponiendo que fuera un éxito, un éxito muy grande)... 60 mil personas. Ustedes piensan por 60 mil personas, están arriesgando con medidas del tipo “fascistoide”, están

Comunista do Chile. Foi torturado e morto pelos militares no antigo Estádio do Chile, que hoje leva seu nome.

empañando el prestigio de un gobierno. Así que lo que tienen que hacer es ignorarlos, hablar con la gente que tienen, que escribe estas cuestiones de reseñas y todo lo demás, que digan que la obra es aburrida, que está mal hecha, que son malos actores, pero en ningún caso inflarlos por el lado de que hablo en contra del gobierno y todo lo demás (Entrevista Gustavo Meza, Abril de 2007).

3.3 Processos criativos, dramaturgia, atores e técnicas de trabalho artístico

O trabalho realizado por alguns integrantes da CTI no contexto do Teatro de Concepción tornou-se parte fundamental na construção de uma metodologia de trabalho que se caracterizou como sendo o trabalho realizado pela Companhia *Imagen*. Baseado num tipo de atuação denominada “*A lo penquista*”, isto é, com um estilo realista de trabalho que adotavam os temas de interesse do grupo e que abordavam questões políticas, os membros da CTI procuravam criar seus personagens através de suas ações. Tendo definido claramente os objetivos destes personagens e seus conflitos solicitava-se aos atores para reproduzirem suas improvisações por escrito, e assim, eles fixavam os textos e situações na memória. 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 Gustavo Meza, Abril de 2007).

O diretor relata que sobre essas 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 70, no período do “teatro callejero”. No entanto, tal metodologia também era aplicável em peças de outros autores externos à CTI. Quando se tratava de criações realizadas pelo diretor da companhia criava-se a trama e o número de personagens em relação ao mesmo número e a qualidade dos atores disponíveis. Essa trama se desenvolvia gerando diversas situações dramáticas que eram ensaiadas através de improvisações, sendo escrita posteriormente pelos atores. Desse modo, os parlamentos e

situações das improvisações edificavam o corpo inicial da peça. Essa metodologia consolidou-se até na peça *El último Trén*, pois, a partir daí, Tennyson Ferrada propõe que o diretor escreva diretamente os diálogos a partir das propostas de improvisações.

Estas improvisações garantiam o “*insight*” e a base da estrutura dramática inicial, no entanto, era o diretor que construía as falas definitivas das peças, pois, durante o processo criativo os diálogos das improvisações ficavam muito rígidos e iam adquirindo um estilo que fazia perder a naturalidade desejada.

Após o período de exposição do trabalho cênico diante da “realidade”, ou seja, depois de apresentar o trabalho as pessoas relacionadas ao tema da peça, elas eram reescritas e, depois disso, 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 na *Universidad Católica* em conjunto com Sergio Vodanovich na peça *Nos tomamos la universidad*.

Esse processo criativo permitia ajustar e confrontar as propostas de linguagem, estilo e dramaturgia, com as percepções dos envolvidos nas temáticas tratadas. Como eram peças 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 das peças. Um exemplo disto é a peça *El último tren*, que, antes da estréia “formal”, foi apresentada aos trabalhadores ferroviários e às pessoas de uma localidade no sul do país semelhante ao lugar onde se dava a peça. As apresentações prévias, além de expressar uma parte do próprio processo criativo, permitiam consolidar espaços de opinião e de reflexão das temáticas tratadas nas peças, sempre em conjunto com o público.

A CTI, na época, classificava seu trabalho de anti-brechtiano, entendendo que para Brecht a emoção nubla o pensamento, e que, por isso, era preciso deixar os sentimentos de lado, para não ser enganado por eles. Os Integrantes da CTI pensavam o contrário, isto é, a

razão engana muito mais, pois era através do sentimento que se delineava o caminho para chegar ao espetáculo. Por esse motivo, também no primeiro período, optou-se por um planejamento realista, embora no segundo período os processos criativos adquirissem um formato mais surrealista.

Todas essas mudanças foram inspiradas nas próprias mudanças dos eventos no país. Por outro lado, a CTI achava que todos os grupos teatrais, independentes da época, encontravam-se fazendo o mesmo tipo de teatro, em cujas estruturas prevaleciam histórias nas quais o povo sofria, mas terminava ganhando. Tal situação era para a CTI uma aberração, pois não passava de uma função voluntarista, que nada tinha a ver com a realidade. Essa mudança de visão coloca-se pela primeira vez na peça *Lo crudo, lo cocido y lo podrido*, de Marco Antonio de la Parra, que estreou na CTI em 1979. A aproximação com o estilo surrealista tinha muito mais a ver com a realidade da época, onde tudo deveria ser falado de forma velada, e também, segundo o diretor Meza, (2007), se relacionava melhor com uma “idiosincrasia chilena”.

Chile es un país notablemente surrealista. La gente actúa por señales de repente muy extrañas y por un lado indirecta, aquí la gente no entiende, cuando un niño llega con zapatos nuevos los otros se los pisan y le dicen “remojo” o “bautizado”, (...) o se subía un milico a un bus, y alguien empezaba – “oye, puta que hace calor!”; otro decía – “oye, la hediondez pa grande... cierra las ventanas”. Y empezaban toda una metáfora en la cual el tipo no podía reaccionar, no podía reaccionar porque el tipo no podía decir – “aaa, usted me está diciendo que yo soy hediondo porque yo soy uniformado”... y... y tenía que mamársela (Entrevista Gustavo Meza, Abril de 2007).

O início da etapa denominada de estilo “surrealista”, na qual se montaram peças como *Lo crudo, lo cocido y lo podrido*, ou *Viva Somoza*, surge o que poderíamos denominar como etapa de “anti-lamentação”. Nas palavras do autor,

Nosotros veníamos ya diciendo que no podía haber un teatro de autocompasión; que la autocompasión, que el sentimiento está bien pero la autocompasión es una actitud completamente negativa. Si Pinochet estaba ahí, los culpables éramos nosotros. Si manteníamos ciertos clichés que se habían transformado y que no eran cierto... había un cliché de plantear que lo que era obrero era bueno, o si es pobre es bueno... ¡una

imbecilidad!... una gran imbecilidad, porque en las poblaciones habían entrado en el modelo económico directamente, sus dioses habían cambiado por la televisión en colores y Pinochet había prometido que todos iban a tener auto (...) O sea, lo que vamos a plantear es que somos nosotros los que estamos en una mala postura, y que la cuestión tiene que cambiar fundamentalmente en cuanto a un enfrentamiento de la dictadura (Entrevista Gustavo Meza, Abril de 2007).

Após essa fase teríamos uma etapa de denúncia direta. Porém, desde o começo, a forma de trabalho estabelecida pela CTI foi criar as peças a partir de uma escolha contextualizada na realidade que era definida pelo grupo. Logo após, esta etapa determinava-se a poética e a estética que seria realizada.

3.4 O trabalho do ator e a escola

A formação do ator no Chile, no período anterior e posterior à consolidação da CTI pode ser caracterizada como “kamikaze”, pois era uma geração que teve que lutar intensamente com suas escolhas e com possibilidade de concretizá-las:

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 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 Gustavo Meza, Abril de 2007).

É aqui onde se expressam com maior nitidez as influências do *Teatro Experimental* e do *Teatro de Concepción* constituindo, assim, um tipo e forma muito particular de se fazer teatro, incorporando diversos públicos e sintetizando as formas de trabalho dos períodos anteriores.

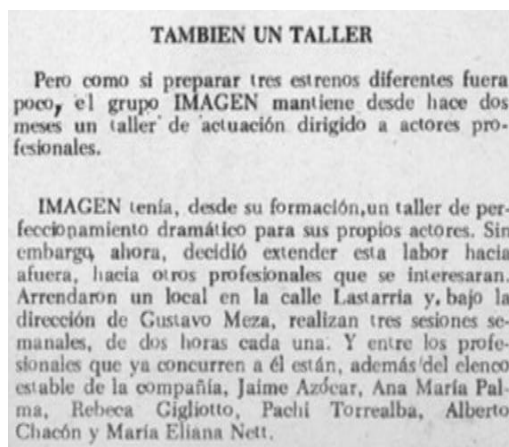


Figura 31-
Trecho Crítica de jornal à peça: *Viva Somoza*, 1978.
Fonte: Arquivo *Biblioteca Nacional de Chile*.

Em 1978, além do trabalho e das estréias, o *Teatro Imagen* passa a desenvolver suas oficinas de aperfeiçoamento dramático para o público em geral, até então era exclusiva para os novos atores que se formavam na Companhia. E, assim, foram criados os fundamentos para o que viria a ser as bases de formação da *Escuela Imagen* (Escola Imagem). Tal evolução apresentou-se como natural considerando 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.

É por esse motivo que essa metodologia ao ser delineada no tempo foi subsidiária da criação de uma escola que suprisse às necessidades formativas locais e que, definitivamente, permitissem perpetuar a ética e poética do trabalho artístico. Na década de 1980, a CTI conseguiu concentrar seu trabalho nas dependências do Teatro Camilo Henríquez. Nesse 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 em 1984, Yael Unger e Gustavo Meza decidiram criar uma Escola de Teatro e, a partir

desse fato, a CTI entra num processo de repouso abandonando a sala Camilo Henríquez. Situando a primeira estrutura da Escola nas dependências da Escola de Comunicação Monica Herrera.

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, imposición de la voz, gestos, movimientos. Todos salen 'ha-blan-do-muy-mo-du-la-da-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 Jael 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



Gustavo Meza: larga experiencia como profesor y director teatral

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

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 al Ictus, su método de creación colectiva, trabajarán con el grupo La Feria y Jaime Vadell, aplicarán el sistema del teatro Imagen montando una obra de un autor que se termina en conjunto entre los actores y el director y, por último, actuarán con el método tradicional de "director-autor", con una obra ya terminada.

En esta nueva carrera, la gracia está en que al alumno se le exige que avance según sus posibilidades. "No importa si tiene o no Prueba de Aptitud Académica, lo importante es que se dé cuenta de sus carencias y sus capacidades", explica Meza. "No saca nada tampoco con ser una maravilla si el resto de su grupo no lo es: debe tener una preocupación individual y una conciencia de trabajo colectivo".

Como en el dicho, "en la cancha se verán los gallos", ya que los alumnos podrán actuar montando escenas con actores profesionales. En el equipo colaborarán también Nissim Sharim, Claudio Di Girolamo, Alfonso Alcalde, María de la Luz Hurtado y Sergio Vodanovic. Quizá de ahí salgan sorpresas, ya que todos están dispuestos a que los talentos jóvenes creen nuevas obras, nuevas expresiones, nuevos lenguajes, muy necesarios en el teatro chileno actual. A.M.F. •

HOY, 13 AL 19 DE ABRIL DE 1983

Figura 32b-

Resenha do inicio da Escola Imagen. Revista *Hoy, Santiago*, 13 a 19/04/1983.

Fonte: Arquivo *Biblioteca Nacional de Chile*.

3.5 Análises dos Processos

É necessário, nessa altura da análise, aprofundar algumas questões relativas aos processos criativos, e, para tanto, selecionamos algumas obras, as mais representativas, que podem oferecer melhores perspectivas de reflexão.

3.5.1 *Te Llamabas Rosicler*

3.5.1.1 Fase inicial: Não sendo esta a primeira criação do *Teatro Imagen*, sem dúvida, é possível dizer que é aqui que começa a materializar a idéia da CTI do formato e conteúdo de teatro que eles procuravam fazer. A peça escrita pelo dramaturgo Luis Rivano, jovem ex-policia! que trabalha como vendedor de livros usados e se dedicava a escrever, expressa a necessidade da companhia de trabalhar com autores nacionais e com temática de interesse local. O processo de criação se caracterizou, portanto, na consolidação de diversos elementos que acabaram por definir o modo ou a marca que passaria a distinguir a companhia até os dias de hoje.

3.5.1.2 Formação de autores nacionais: Os diversos dramaturgos que trabalharam com a CTI, nesse primeiro período, foram pessoas que mesmo tendo escrito contos ou novelas, não tinham experiência no trabalho dramatúrgico. Segundo Luis Rivano, autor da peça, no começo trabalhava junto com o grupo de atores da CTI na criação da montagem, usando como base sua idéia original. Ele assistia aos ensaios e a cada sessão escrevia e re-escrevia os textos que estava idealizando. Tal metodologia permitiu a esse dramaturgo reconhecer as diferenças entre a escrita de novela e a escrita de textos dramáticos. Nos ensaios o elenco contribuía com idéias para a trama, as cenas e a estrutura da peça. (Entrevista Luis Rivano, abril de 2008)

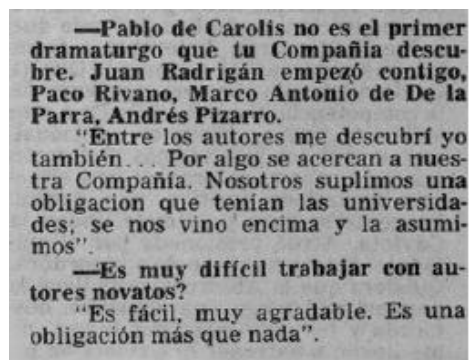


Figura 33-

Trecho da entrevista a Gustavo Meza, Periódico *El Mercurio* 1984.

Fonte: Arquivo *Biblioteca Nacional de Chile*.

3.5.1.3 Teatro Nacional: Esta peça nasce a partir de uma música de tango chamada *Te Llamabas Rosicler*, cantada por Julio Martel. Nas palavras de Rivano, “todos os (homens) da minha época, se você pergunta o que queriam fazer na sua vida, todos ambicionavam serem cantores de tango”. Nesse sentido, todas as personagens representam diversos arquétipos da classe popular: o aposentado que trabalha na rede pública, a dona da pensão, a dançarina de boate e o jovem estudante vindo de uma região longínqua. Assim, o autor retrata, através da configuração dos personagens, a realidade nacional.

3.5.1.4 Processos criativos participativos: Segundo Rivano, no trabalho de criação de *Te Llamabas Rosicler*, existiram diversos elementos de aprendizagem para todos os participantes. Por exemplo, o fato de se atuar com Malú Gatica e de ver a metodologia de trabalho da atriz, formada pela velha escola de teatro, foi muito importante. Ela decorava as falas por completo num dia só, pois estava acostumada com a sistemática de trabalho no teatro onde, a cada dia, entregavam-se textos e os personagens deveriam ser estudados no mesmo dia da apresentação – era uma forma de consolidar um aprendizado. Com este exemplo muitos dos novos atores aprenderam o que seria compromisso e rigor. Outro elemento importante que fez parte da aprendizagem deste processo criativo foi o reconhecimento que a palavra não deve sobrepor-se a situação dramática, pois, especialmente no teatro realista, as ações dos personagens desenham situações que ao serem descritas são reconhecidas como redundantes. Os participantes deste processo foram fornecendo diferentes elementos que iam enriquecendo o processo criativo, principalmente,

no contexto de trabalho da companhia, que já tinha atuado no Teatro de Concepción e que trazia o trabalho de construção dos personagens desenvolvido na Companhia da Universidade de Concepción.

Um dos pontos básicos para realizar a construção de personagens era ir às fontes diretas das características destes personagens realistas que eram tratados em cada uma das peças que a CTI realizava. Assim, existia também o contato dos atores com o mundo do tango e, no caso de Jael Unger, um contato direto com as dançarinas de boate de Santiago.

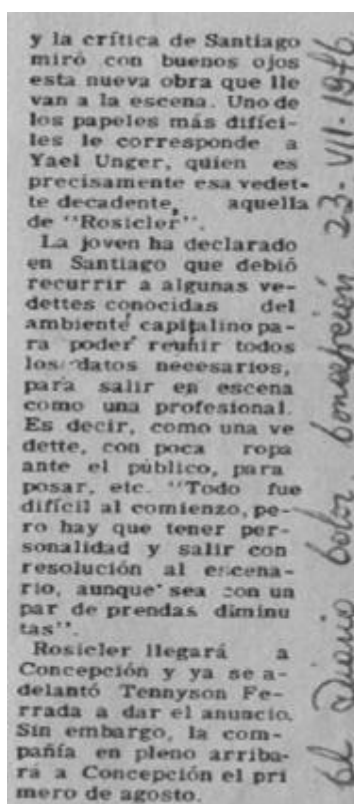


Figura 34-

Trecho da resenha da peça *Te Llamabas Rosicler*, Periódico *Color de Concepción*. 04/07/1976.

Fonte: Arquivo *Biblioteca Nacional de Chile*.

Todos esses pontos descritos foram desenvolvidos com maior ou menor efetividade em todas as peças da CTI nas quais se trabalhou com autores nacionais, incluindo as peças que foram criações do grupo sob a direção de Gustavo Meza e, cuja dramaturgia, é também criada pelo diretor.

Quanto ao processo de recepção da peça podemos dizer que diversos elementos mencionados anteriormente, foram incorporados ao processo criativo, entre eles, citamos o “guarda chuva político” que significou a associação das pessoas da companhia com a publicidade e meios de comunicação de massa. Em 1976 os atores tinham uma forte ligação com o público que assistia à televisão e identificava os atores que também participavam de novelas. Isso pode ser comprovado revisando os jornais da época com a publicidade da peça *Te llamabas Rosicler*.



Figura 35-
Resenha da peça *Te Llamabas Rosicler*, Periódico *Color de Concepción*. 29/07/1976.
Fonte: Arquivo Biblioteca Nacional de Chile.

A maior parte dos atores da peça são atores conhecidos pelos meios de comunicação de massa, alguns deles especialmente escolhidos pela CTI com a finalidade de chegar a novos públicos, como é o caso de Malú Gatica. Assim, nos jornais da época podemos ver que a peça promove-se pela presença de atores da novela televisiva “Sol Tardío”, que tinha

grande popularidade e era transmitida pela emissora TVN (*Televisión Nacional de Chile*). No elenco estavam os protagonistas e vários personagens da peça. Essa situação gerou um interesse especial do público que, no final das apresentações das peças, poderia ficar do lado de seus ídolos e das “estrelas da televisão”. Ainda que esta situação, hoje, pareça comum e habitual nos espetáculos que têm pessoas que atuam na televisão. Nessa época não era tão comum esta relação entre atores dos meios de comunicação de massas e do teatro. Esta situação deve produzir uma leitura bastante complexa, considerando que os atores da CTI tinham participação ativa na luta pelo fim do regime militar. Quanto à propaganda realizada nas regiões³⁶ mais afastadas da capital, Tennyson Ferrada dedicou uma atenção especial à cidade de Concepción, onde atuou no teatro da cidade no começo de sua carreira e, depois, pelo fato de ter sido uma “estrela” na cidade que tinha obtido muito êxito. Ele conseguiu destacar-se no teatro e na televisão da capital.

³⁶ As regiões de Chile são as subdivisões territoriais superiores do país, sobre as províncias e superiores às comunas. Desde 1974, Chile é dividido politicamente em regiões, as quais se subdividem em províncias. Até 2007 a quantidade de regiões de Chile foi 13, e na atualidade o total é 15 regiões. A região mais meridional é *Magallanes* e da *Antártica Chilena*, e a mais setentrional é a de *Arica e Parinacota*.

El Sur, Concepción, 22-VII-1976. p. 4.

Tennyson Ferrada

709700

Teatro Imagen Trae en Agosto "Te Llamabas Rosicler"

Sorpresivamente llegó a vernos un amigo de EL SUR, el artista Tennyson Ferrada, quien trae un paquete de novedades. En primer lugar anunció la visita del Teatro Imagen para los días 2 y 3 de agosto, conjunto que trae la espectacular obra "Te llamabas Rosicler", de Luis Rivano, obra que con tanto éxito se ha estado presentando, desde marzo, en el Teatro Moliere del Instituto Chile - Francés de Cultura, en la capital.

Dirigida por Gustavo Meza, la obra que lleva por subtítulo "Comedia en tres tangos", trae una serie de personajes que representan un mundo real que vivió en un barrio antiguamente aristocrático de la capital, pero ahora convertido en casas residenciales donde se reúnen personajes típicos y bohemios.

Como siempre en las obras del Teatro Imagen, lo cómico se entremezcla en el parameño, aportando lo sabroso y anecdótico. Participan en el montaje de esta obra, cuya acción transcurre en una casa de la calle Ejército en el año 1963, Yael Unger —Premio APES (Asociación de Periodistas de Espectáculos) 1975 y Medalla de Oro por su actuación en "Mi adorada idiota", obra que los penquistas gozaron el año pasado—; Tennyson Ferrada —Premio Consolidada al mejor actor en 1974—; Malú Gatica —tan conocida y querida por el público que conoce y repite sus cantos y sigue su trayectoria artística tan variada—; Gonzalo Robles, Pablo Vera, y Juan Cuevas, jóvenes talentos dramáticos.

"Te llamabas Rosicler" tiene reservado el Teatro Concepción para los días lunes y martes 2 y 3 de agosto próximos, durante los cuales el Teatro Imagen presentará la obra en cuatro funciones para los penquistas. El personaje principal es interpretado por Ferrada, Mario Padilla en la obra, un jubilado municipal enamorado de los tangos y cuyo único anhelo es "cantar igual de lindo que lo hace Julito Martel con la Típica de Alfredo de Angella". Su pareja es "Rosicler", mujer de quien se enamoró con sólo saber que se llamaba como el famoso tango homónimo de Angella. Es la pareja central en torno de la cual surgen sabrosas escenas donde aflora todo lo típico de los jubilados y el sentimentalismo propio de los tangueros.

TENNYSON FERRADA viene en los primeros días de agosto a Concepción con el Teatro Imagen de la capital, como personaje protagonista de la obra "Te llamabas Rosicler", que tanto éxito ha tenido en su prolongada cartelera capitalina.

Figura 36-
Resenha da peça *Te Llamabas Rosicler*, Periódico *El Sur* de Concepción. 22/07/1976.
Fonte: Arquivo Biblioteca Nacional de Chile.

Por esses motivos e pelo carinho que o público de Concepción tinha por Gustavo Meza que dirigiu a companhia da Universidad de Concepción, as apresentações da CTI na cidade eram muito esperadas e eram recebidas por grande público. Tal situação ecoou também em outras regiões como *Valdivia*, *Osorno* e *Puerto Montt*, e se explicava, entre outras coisas, pela procedência do diretor e seus constantes vínculos com a cena local.

Num período onde as turnês na região e a incorporação de trabalhadores, operários e seus familiares nas apresentações não eram muito habitual a atitude do *Teatro Imagen* foi muito bem recebida e mantinha um público fiel nas apresentações da peças. As outras companhias de maior sucesso orientavam sua atenção para a cidade de Santiago e para o estrangeiro.

Em relação a recepção e ao sucesso que essa peça teve em Santiago, diversos artigos de jornais fizeram comentários e destacaram a novidade de ser desenvolvida por um novo dramaturgo nacional. Nas críticas de Yolanda Montecinos³⁷, “consegue encenar em termos teatrais válidos, uma realidade latino-americana e mostrá-la como depoimento universal ao resto do mundo”.



Figura 37-
Resenha da peça *Te Llamabas Rosicler*, Periódico *Las Ultimas Noticias*, Santiago, 05/04/1976.
Fonte: Arquivo Biblioteca Nacional de Chile.

3.5.2 *El Último Tren*

3.5.2.1 Fase Realista: Se a peça *Te llamabas Rosicler* era, para alguns críticos, o início do que poderíamos considerar a etapa de construção material da identidade da CTI, *El Último Tren* é uma peça que torna possível identificar uma etapa que chamaremos de “realista”. Esta realização da CTI teve uma grande conexão com questões da realidade chilena na época e com uma sólida estrutura de trabalho foi ambientada em

³⁷ Yolanda Montecinos Pineda (*Curanilahue*, 12 de dezembro de 1927 - *Nuñoa*, 7 de setembro de 2007), foi uma destacada escritora, jornalista e comentarista de espetáculos chilena.

uma estação de transportes ferroviários e foi considerada a melhor encenação do ano 1978. Ela recebeu um prêmio outorgado pela crítica especializada.

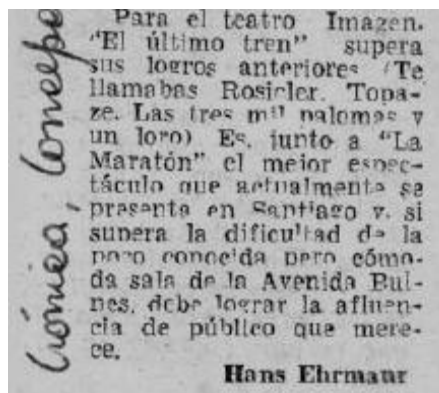


Figura 38-
Resenha da peça *El Último Tren*, Periódico *Crónica de Concepción*. 12/03/1979.
Fonte: Arquivo Biblioteca Nacional de Chile.

3.5.2.2 Criação coletiva: Dando continuidade ao formato de trabalho proposto inicialmente pela CTI, a peça foi escrita por Gustavo Meza em criação conjunta com os atores da companhia. Meza deu atenção especial para as peças que de sua dramaturgia que foram realizadas em conjunto com os atores da companhia, mas não eram “criações coletivas”, pois sempre esteve na mão do diretor. Ele foi o criador da estrutura da obra e dos diálogos e situações que, finalmente, configuravam a peça em si. Aquela afirmação de Meza contrasta com a maioria das críticas de teatro na época, que titulavam o trabalho artístico como uma criação coletiva do *Teatro Imagem*.

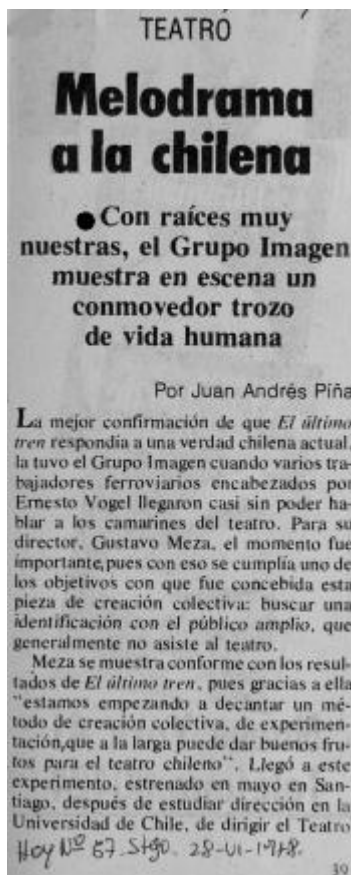


Figura 39-
Resenha da peça *El Último Tren*, Revista Hoy, Santiago, 28/04/1978.
Fonte: Arquivo Biblioteca Nacional de Chile.

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” na década dos 70. Alguns autores situam o nascimento desse conceito nos anos 60 com a peça *Perigo a 50 Metros* que foi produzida no *Teatro de Ensayo de la Universidad de Chile* (DELMONTE, 1968, p. 381). O actual sentido desse conceito e que se aplica à produção teatral de hoje, acontece entre fins da década de 60 e 70. É, também nesse momento que o conceito adquire o sentido político e transformador e fica diretamente relacionado ao teatro independente chileno. Nesse momento, segundo Lagos de Kassai (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 de Kassai, 1994, p.7).

Esta definição de Lagos de Kassai 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, na década de 1970, resultava em uma decisão política de uma forma de expressão que não se vinculasse ao teatro tradicional realizado, não só na forma, mas também 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 hombre”³⁸. 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 latinoamericana³⁹. 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

³⁸ Libre 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.

³⁹ “Esos nexos entre lo 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 de alguns autores como Hurtado/Ochsenius (1982, p.10) caracterizar a criação coletiva como “uma ferramenta crítica centrada em torno da imagem, da expressão corporal do ator, som, 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 citado por Lagos de Kassai (1994, p7), evidentemente essa afirmação não se adéqua as característica da peça teatral como *El Último Tren* que, foi definida pela CTI como uma criação coletiva e que contava com uma clara estrutura dramática. Portanto, compartilhando com os critérios de Pradenas (2007) seria possível classificar o trabalho da CTI em seu contexto histórico específico como um trabalho de criação coletiva. No entanto, o conceito trazido para os dias de hoje tem uma tendência de assentar-se no imaginário popular e passou a ser visto como um trabalho cooperativo onde desaparece o conceito de autor, dramaturgo e diretor como indivíduo, se dá lugar a uma criação realizada por um grupo de pessoas. É desta última concepção que Meza se distancia.

3.5.2.3 Insights a partir de situações sociais: Como descrevemos nos capítulos anteriores, muitas peças da CTI são criadas com ideias originárias nos fatos sociais ou em situações observadas ou vividas por um ou vários membros da companhia. Assim é o caso da peça *El Último Tren*, cuja gênese é a leitura de duas notícias de jornal que um dos integrantes da companhia vê e menciona para o grupo. Esse contexto inicial vai tornando-se a idéia-força que motiva o grupo à criação da peça. Mas, tais *insights*, não se

limitam ao campo da criação artística, além disso, eles abrangem também o âmbito das situações adversas que ultrapassam a CTI na sua trajetória.

Como Meza afirma: “foram as crises que os fizeram evoluir”. Nesse âmbito, entretanto, cada situação externa era tomada como um possível suporte para o desenvolvimento da ideia- força que, neste caso, são ideias iniciais de um tipo de teatro materializado na CTI. Para Meza, encontra-se o teatro “vagando pela cidade”, Tennyson Ferrada lembra o “Ramal da Infância”, onde aparece o tema do exílio (tão forte nessa época) e pode distinguir-se também a espiral de retroalimentação que essas situações produzem. Foi tão amplo o sucesso e força social que ganhou a peça, que no ano 1981, em plena ditadura militar, realizou-se uma novela televisiva *La Madrastra*⁴⁰, que foi a novela de maior sucesso e, sem dúvida, uma das mais lembradas de todos os tempos no Chile. A história conta o retorno de uma mulher do exílio após ter sido aprisionada e exilada injustamente e, cuja a personagem, foi realizada pela mesma atriz que fez o papel de exilada na peça *El Último Tren*, a atriz Jael Unger.

3.5.2.4. Processos criativos *in situ*: Para a criação dos personagens, o *Teatro Imagen* sempre trabalhou utilizando-se excessivamente da realidade dos setores apresentados nas peças. E, no caso pontual da peça *El Último Tren*, na qual todos os atores tiveram que se preparar pesquisando seus personagens, vamos encontrar Tennyson Ferrada, por exemplo, trabalhando três meses como encarregado de uma estação de linha ferroviária no sul do Chile, para ver e estudar as relações de seu personagem. Do mesmo modo o fizeram Coca Guazzini e Gonzalo Robles. No caso de Jael Unger, da mesma maneira que na peça *Te Llamabas Rosicler*, ela foi pesquisar seu personagem no mundo das Boates. Em *El Último Tren* ela fez pesquisa sobre a vida de exílio e aperfeiçoou seus estudos de piano com um conhecido músico chileno: Valentín Trujillo.

⁴⁰ *La Madrastra* foi uma telenovela escrita por Arturo Moya Grau e dirigida por Oscar Rodríguez. Teve um índice de audiência de 80 por sobre cento, o índice mais alto na história das novelas no Chile. A novela foi lembrada também por ser a primeira novela a cor realizada no país. *La Madrastra* foi protagonizada pelos atores Walter Kliche e Jael Unger.

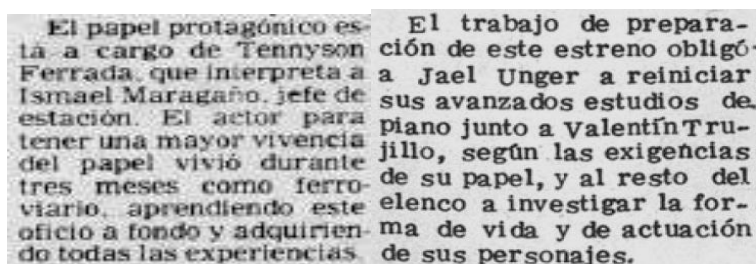


Figura 40 e 41-

Trechos das resenhas da peça *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 peça. Como já descrevemos o diretor e os atores da CTI visitaram povoados ferroviários que fossem parecidos com os lugares apresentados na peça, com a finalidade de realizar um espetáculo contextualizado e receber todos os tipos de interlocuções. Do mesmo modo, realizavam a maior quantidade possível de turnês e apresentações em várias regiões, com o intuito de fazer reflexões sobre a proposta da peça numa ampla gama de públicos. Finalmente, criava-se um espetáculo que procurava imprimir os diversos detalhes e vivências surgiam das interações. Assim sendo, no artigo do jornal (fig. 45), é possível perceber a procura de incorporação do espaço das salas de espera do transporte ferroviário à peça, o que permitia um grau de intimidade e aproximação com a realidade a partir de muita sensibilidade. Com esse objetivo recriou-se no *hall* do teatro uma sala de espera similar à ferrovia para que o público entrasse em contato com a obra antes de sua apresentação. Todos esses mecanismos, sem dúvida, foram grandes estratégias para confrontar o público com as realidades que eles desconheciam e, ao mesmo tempo, convidar para assistir a peça um público que se identificava com a situação dramática proposta. Tais elementos contrariavam as formas tradicionais que eram utilizadas nos teatros universitários nesta época, e permitia uma estratégia de recepção que se ampliava para um público mais popular, além do que, transformava o teatro em um espaço de reflexão social conjunta.



Figura 42-

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

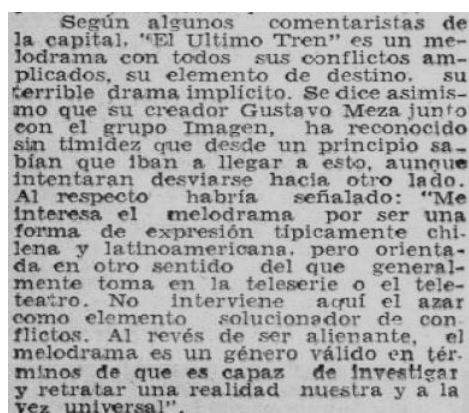
Fonte: Arquivo *Biblioteca Nacional de Chile*.

3.5.2.5 Formas Expressivas Populares: Desde seus primórdios, o contexto social e político foi considerando para as concepções das peças do CTI. A Companhia estava a procura de um estilo que os atores pretendiam imprimir nas peças. De fato, a preocupação estética não era a única vertente a ser considerada. Os integrantes da CTI traziam, desde sua formação na Universidade do Chile, uma grande crítica às estratégias que propunham o ITUCH para renovar o teatro chileno. Para eles, a incorporação de novas linguagens cênicas não era uma proposição que partia “das formas”, isto é, da ideia de “colonizar” ou “civilizar” o povo chileno, nos modos aprendidos nos teatros da Europa e dos 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 pequeñoburgueses 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 Companhia “*Teatro Imagen*” a utilização dos diversos recursos estilísticos devia partir da necessidade de se comunicar com um público novo, onde a eleição de estilos tinha mais a ver com a premissa inicial, a respeito do quê nós queremos falar? E depois, como nós queremos dizê-lo? O uso principalmente de antigas formas de expressão artística como o melodrama, a comédia e o *sainete*, eram 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 amplicados, 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 intentarían 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 43-

Trecho da resenha da peça *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 que desenvolveram reflexões através do CENECA. Vidal, referindo-se às categorias analíticas usadas por CENECA, assinala que

As contribuições de peças (da CTI) de grande importância ao corpus nacional-popular gerado entre 1976-1980, por seu impacto com o público e por seu reflexo na condição humana na época, ainda não pela sua contribuição ao estudo da institucionalidade teatral, dada suas fracas infra-estruturas. Comparados com a complexidade institucional e experimental do ICTUS e (a companhia) La FERIA (...) quem os superaram. (VIDAL, 1991, p. 68-69).

Essa referência faz alusão à continuidade da tendência melodramática do teatro chileno, o que, no 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, 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 os pesquisadores do CENECA sentiam pelos processos estrangeirizante. Para o autor

“ficam claras, no entanto, as peripécias que ambos os grupos (*Imagen* e TIT⁴¹) realizaram para sobreviver institucionalmente. *Imagen* teve uma acidentada trajetória em que precisou chegar a um acordo “estrangeirizante” 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 é de grande importância se consideramos que a grande maioria dos escritos sobre as companhias independentes no Chile tomam como base os estudos realizados por CENECA.

3.5.3 Lo Crudo, lo Cocido y lo Podrido

3.5.3.1 Fase Surrealista: Nos anos anteriores a montagem da obra *Lo Crudo, lo Cocido y lo Podrido*, os integrantes da companhia produziram reflexões sobre suas propostas poéticas, especialmente em torno do tema da recepção. O Grupo tinha um público cativo e que assistia as apresentações e aprovavam as formas que eles retratavam a realidade. Di Girolamo, em Pradenas (2007), representa seus argumentos da seguinte maneira.

Nuestros espectadores eran un público cautivo. El teatro se convirtió en una expresión de “marginados para marginados”, cuyo resultado fue que como actor, como director, al salir a escena, recibías a priori un aplauso que no sabías bien a que correspondía. No sabías si aplaudían lo que decíamos o como lo estábamos diciendo. Se trataba de una catarsis colectiva que permitía expresar que no era posible expresar en la calle, en este aspecto hubo muchos trabajos de grupos que no tuvieron una autocritica suficiente, que empezaron a decaer artísticamente y que se justificaban desde el punto de vista político (DI GIROLAMO en PRADENAS, 2007, p. 436)

Para Meza (2007) o objetivo era fugir do público que ele chamava de “público de capela”, isto é, que assistia e aplaudia seguindo o grupo sem importar com a qualidade da peça. É aqui, nesta encruzilhada, que decidem abandonar o realismo e adotar o surrealismo como pressuposto estético.

⁴¹ TIT e a sigla que nomeia o *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.

*Pensávamos na proposta do chamado anti-brechtianismo... nesse momento não se tinha feito ainda ou não se tinha cunhado o termo “inteligência emocional”, mas em outras palavras isso era o que exatamente estávamos propondo: que a gente fosse a entender pelo sentimento, que é o caminho pelo qual nós chegamos. E, pelo mesmo fato, nossa forma de fazer tinha que se aproximar do realismo; todas nossas obras com o melodrama *Te Llamabas Rosicler*, *El Último Tren*, *Tres Mil Palomas* y um *Loro*, eram peças que tinham uma proposta realista. Agora essa proposta vai mudando porque muda o acontecimento externo. Em um momento percebemos que nós estávamos fazendo o mesmo teatro todo mundo, que era um teatro em que as personagens sofriam muito e o povo (que sempre era a vítima), no final invertia a situação e sempre terminava ganhando. Esse tipo de abordagem era, sem dúvida, uma aberração, pois no final das peças saíamos a qualquer lugar e batiam na gente na rua, então, estávamos parecendo a outros teatros caracterizados por essa função voluntarista... Então, de repente dissemos “não”. Isso se fez mais presente quando fomos montar a peça da (Universidade) Católica (Entrevista Gustavo Meza, 2007; tradução livre)*

A idéia de ficar nessa espécie de auto-ilusão leva-os à decisão de retomar a peça *Lo Crudo, lo Cocido y lo Podrido*, depois de não ter podido realizá-la na Universidade Católica. Através dela materializou-se e concretizar-se toda a reflexão crítica previamente estabelecida.

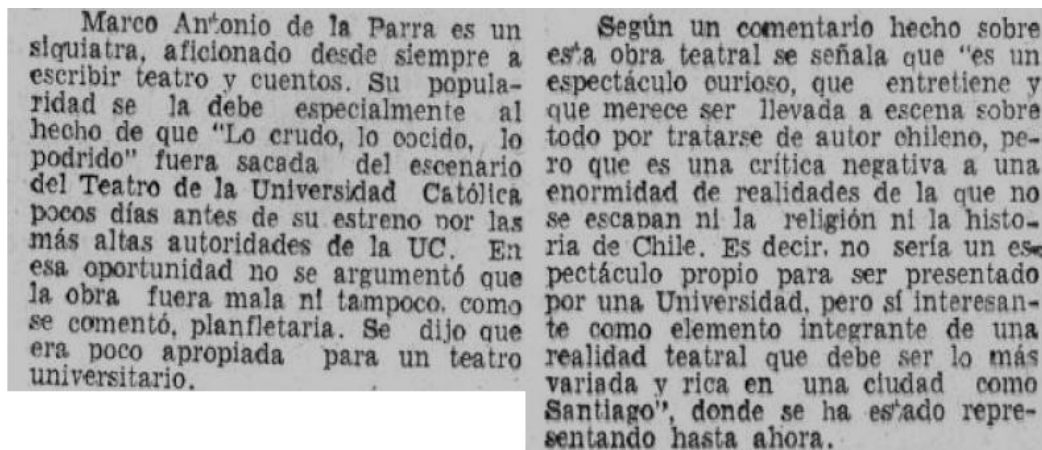


Figura 44-

Trecho da resenha da peça *El Último Tren*, Periódico *El Sur de Concepción*, 16/11/1979.

Fonte: Arquivo Biblioteca Nacional de Chile.

3.5.3.2 Adaptação aos diversos contextos: Concordando com os escritos do CENECA, Vidal, indica que a CTI produzia um teatro nacional e popular em conflito com a censura do regime militar, que eles (os militares) estabelecem uma administração

fragmentarista dos espaços públicos para desmobilizar politicamente à cidadania e tem conflitos (CTI) com os valores estrangeirizantes que promovia políticas econômicas de livre-comércio (VIDAL, 1991, p. 55). É preciso advertir que os diversos estilos cênicos utilizados pela CTI foram mudando em relação às diversas opções e contextos que eram apresentados, assim, num primeiro período, negociaram com o Instituto Chileno-Francês as quotas para realizar obras chilenas. Porém, destacamos que as obras estrangeiras escolhidas eram realizadas apontando e mostrando as realidades nacionais e o estilo escolhido procurou chegar ao público chileno sem grandes pretensões estilísticas que pudessem afastar o público popular dos espetáculos.

Antes, durante e depois de cada peça, a metodologia utilizada pela CTI permitia encontrar sintonia com o público e com a realidade nacional. Esse processo que classificamos como adaptativo, não só permitiu manter o sucesso do grupo ao longo do tempo, mas também permitiu ajustar as peças e o funcionamento da Companhia às diversas realidades e contextos vividos no Chile. A peça *Lo Crudo, lo Cocido y lo Podrido* marcou a mudança de um estilo realista para um surrealista e também significou a saída de um estilo que Meza (2007) definiu como auto-compaixão. Em seguida, verificamos outra fase onde a Companhia reflete sobre as situações baseadas no livre-comércio que era imposto pelo regime militar no Chile. *Lo Crudo, lo Cocido y lo Podrido* marcou o auge e ponto inicial da fase surrealista por ser uma sátira cruel e absurda que debochava tanto da “junta militar” quanto da forma em que eles defendiam os poderosos.

Para María da Luz Hurtado, em Pradenas (2006), *Lo Crudo, lo Cocido y lo Podrido*, “é uma das mais espetaculares peças de nosso teatro, trabalha-se profundamente a atuação e a proposta estética-enigmática, agressiva e surreal da peça”. Ainda que em obras posteriores como *Viva Somoza* ou *Quien dijo que el fantasma de don Indalicio había muerto?* Continua-se utilizando este estilo e deixando de lado a “auto-compaixão” que continuou norteando as produções criativas, chegando ao ponto em que, depois de 10 anos de trajetória, a CTI consolidou-se como um teatro sugestivo e menos ligado ao confronto.

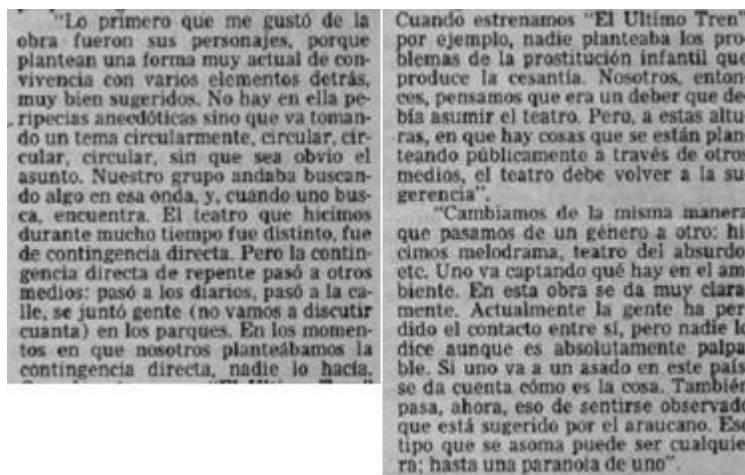


Figura 45-

Trecho da resenha da peça *Los Inconvenientes de instalar fabricas em Barrios residenciales*, 1983.
Fonte: Arquivo Biblioteca Nacional de Chile.

3.5.3.3 Teatro crítico e modificador: Os fundadores da CTI baseados numa metodologia própria e com propostas estruturadas a partir de um teatro crítico e modificador, visualizando um processo de formação artística marcante, a partir de preceitos propostos pelo ITUCH e pelo movimento teatral universitário, mesmo que reativamente⁴², deixam marcas que ultrapassam gerações.

Nas peças produzidas pela CTI a partir de temas extraídos da realidade chilena e a partir de criações coletivas que envolvem a participação direta do público, conseguem materializar as propostas apresentadas pelos teatros universitários que, mesmo sendo crítica pela elitização do teatro universitário, foram sendo corrigidas em decorrência da trajetória deste grupo de artistas.

A crítica que o *Teatro Imagen* fez às elites artísticas, suas buscas marcadas por formas pós-modernas, novas formas de linguagem que enfrentam estilos dramáticos populares e uma temática e modos de trabalho que procuravam incorporar novos públicos, levaram o grupo a desenvolver uma metodologia de criação muito interessante. Eles jamais pensaram na idéia de “falar pelos sem voz” ou buscar estilo artístico ou estéticas própria:

⁴² A **formação reativa** é um mecanismo de defesa consistente na expressão oposta à do desejo que o sujeito tem, mas que evita, por motivos de censura. O motivo é que o sujeito antecipa censura moral por causa da expressão de seu desejo.

per se. Muitas vezes o trabalho crítico foi realizado no âmbito dos códigos, personagens e elementos apresentados nas peças.

Assim, a CTI apresenta-se através de personagens que: falam sobre a destruição de uma ilha pela voz de um cachorro; são sacos que murmuram e estão cheios de coisas que não se sabe o que são; fazem parte de um grupo de garçonetes que são membros de uma organização secreta; enfrentam a realidade que, ao mesmo tempo em que é distante, assemelha-se e permite realizar com o público uma série de relações, contrastes e paralelismos que os levaram a fazer reflexões a respeito de sua própria realidade.

Muitas vezes tais elementos foram indicadores de uma relação saudável com o público, no entanto, existia um tipo de aversão tácita por parte das elites teatrais chilenas, principalmente, em relação a essas formas populares ou “simples” que eles utilizavam. O tempo viria dar-lhes razão quanto ao cumprimento dos objetivos perseguidos.

As mudanças que os artistas da CTI procuravam não apontava apenas para um nível artístico criativo ou para uma recepção teatral mais significativa, mas incluíam também as formas de trabalho que os artistas utilizavam técnica, estética e eticamente. Assim, a CTI foi incorporando diversos artistas jovens que trabalhavam com outras companhias menos experientes, como, por exemplo, a Companhia *La Falácia*. Isso obrigava um trabalho intenso que devia ser acompanhado de oficinas e que os fundadores da CTI realizavam.

Tais oficinas propunham unir critérios estilísticos de trabalho, formas de expressão, e, em geral, interiorizar o modo de trabalho da Companhia. As oficinas foram ampliando sua influência de modo que, com o tempo incorporam artistas que não trabalhavam na Companhia. A necessidade que muitos artistas evidenciaram de se expressar de modo mais orgânico e integrado nos âmbitos vocais e corporais, imprimiu um princípio que, finalmente, levaria à conformação de uma “Escola de Teatro”. Essa Escola iria incorporar jovens artistas que procuravam aprender com a CTI a necessidade de aprofundar os princípios que mobilizavam os artistas do *Teatro Imagen*.

Por fim, é possível dizer que, apesar do desconhecimento que a CTI tinha a respeito da produção e difusão de espetáculos, eles tiveram a capacidade, em um primeiro momento, de se tornar uma companhia auto-sustentável, criando mecanismos altamente efetivos para “driblar” a censura dos meios de comunicação e do sistema político altamente repressivo erigido pela ditadura militar. Outro ponto fundamental é que, aos poucos, foram ganhando reconhecimento de seu trabalho por parte do público, incrementando notoriamente sua presença no círculo teatral chileno, apesar de todos os contextos desfavoráveis. Na medida em que a presença da CTI foi se consolidando, também aumentaram as pressões e as tentativas de censura ao grupo. Segundo os relatos coletados, as formas mais comuns de censura foram: ameaças de morte para vários artistas, o veto dos atores pela grande mídia e a cobrança de imposto de 22% para as peças não consideradas “culturais”. Tudo isso, é claro, minava a boa convivência do grupo, tanto no plano econômico quanto no psicológico. De modo contrário ao que muitas vezes se ouve falar, as montagens da CTI não foram explicitamente políticas ou altamente perturbadoras em relação ao contexto político nacional. Eles buscaram refletir dramaticamente sobre as transformações que acontecia na sociedade chilena e que, muitas vezes, eram apenas aparentes e ignoradas, mesmo que com isso, atingiram muitas pessoas e grupos sociais através dos temas abordados.

As diversas linguagens e múltiplos estilos propostos pela CTI foram se transformando em decorrência das linguagens sociais e dos modos de percepção a respeito das mudanças sociais. Desse modo, é possível identificar diversos períodos que vão, a grosso modo, desde uma abordagem de estilo realista a uma surrealista; de uma proposta ideológica geral baseado em estilo anti-brechtiano e contextualizado na realidade do começo dos trabalhos, passando para uma fase de “anti-lamentação” e denúncia, chegando, por último, a uma etapa de sugestão. Podemos afirmar que essa análise está em consonância como o pensamento do diretor da companhia, Gustavo Meza (2007), quando salienta que:

El teatro que hicimos durante mucho tiempo fue distinto, fue de contingencia directa. Pero la contingencia directa de repente paso a otros medios: pasa a los diarios, pasa a la calle, se junto gente (no vamos a discutir cuanta) en los parques. En los momentos en que nosotros

planteábamos la contingencia directa, nadie lo hacía. Cuando estrenamos “El Ultimo Tren” por ejemplo, nadie planteaba los problemas de la prostitución infantil que produce la cesantía. Nosotros, entonces pensamos que era un deber que debía asumir el teatro. Pero, a estas alturas, en que hay cosas que se están planteando públicamente a través de otros medios, el teatro debe volver a la Sugerencia. Cambiamos de la misma manera que pasamos de un género a otro: hicimos melodrama, teatro del absurdo, etc. Uno va captando que hay en el ambiente. (MEZA, In: El Mercurio, 1984)

CONCLUSÕES

Ao longo do nosso trabalho de campo resgatamos “os documentos de processo” que são os vários materiais bibliográficos, artigos de jornais, entrevistas e registros onde podemos visualizar o processo de criação, a partir dos quais foi possível reconstruir uma narrativa centrada, principalmente, em registros historiográficos. Toda essa diversidade de material permitiu fazer um mapeamento dos processos criativos que compõem a trajetória da CTI, além de permitir uma leitura panorâmica dos processos sociais e suas inter-relações com a trajetória do grupo.

Como pudemos evidenciar no desenvolvimento dessa dissertação, a CTI gerou, ao longo de sua trajetória, múltiplas redes sociais que foram fundamentais para a consolidação de seu trabalho. Com o passar dos anos esse processo permitiu um amadurecimento da estética e poética do grupo. O processo que foi descrito neste trabalho - estudos realizados do processo criativo do CTI entre os anos 1974 e 1984 - culminou com a criação de uma Escola de Teatro que, até os dias de hoje, é uma referência de qualidade no ambiente artístico chileno. Seus vínculos sociais foram, sem dúvida, potencializados pela época em que a maior parte dos artistas atuaram, na luta contra um inimigo comum que era a Ditadura Militar chilena.

A partir do primeiro dia do Golpe Militar ficou muito claro que a repressão e censura seriam os tratamentos que o novo regime daria aos artistas. O assassinato do reconhecido cantor, ator e diretor teatral Víctor Jara é o melhor exemplo desse tratamento. Esse cenário social permitiu desenvolver diversas e pródigas redes de apóio entre os artistas de várias áreas de atuação, tanto para criar espaços onde as artes e outras formas de reflexão social seguissem sendo cultivadas, quanto para ajudar os artistas que passaram por situações de repressão ou de necessidades pessoais.

No âmbito estritamente historiográfico, existem algumas discussões que sutilmente apresentam-se ao longo de nosso texto, especialmente as que estabelecem relações com o papel que a CTI teve durante os primeiros anos da ditadura militar.

Diversos autores como Hurtado e Ochsenius de CENECA realizaram um importante trabalho de levantamento e regataram informação sobre algumas companhias criadas nesse período, incluindo a CTI.

De fato, em nossa Dissertação de Mestrado tomamos como objeto de análise estas interpretações poéticas realizadas pelo CENECA sobre o trabalho da CTI, nos quais, tacitamente, exigia-se um compromisso ideológico com a resistência. VIDAL (1991) questiona o componente ideológico que estariam presente nas informações e leituras propostas por CENECA. Estas informações que estariam associadas, segundo eles, ao fato de se tentar fortalecer uma frente teórica que questionava as propostas culturais da ditadura militar e ao mesmo tempo fortalecia o imaginário contra-ditadura, prejudicaram a qualidade e profundidade da leitura realizada pelo CENECA sobre o CTI. De fato, os autores do CENECA entendiam que o melodrama e uso de autores estrangeiros *per se* faziam parte de expressões aceitas e apoiadas pela ditadura, ao contrário, a CTI entendia que esses elementos podiam ser úteis para uma procura ético-estética baseada em um contexto sociopolítico da época. E é desse modo que se explica a ausência de fatores de análises que são extremamente importantes na conformação da trajetória da CTI nos trabalhos do CENECA.

A partir de meu ponto de vista, e tendo em mente a bibliografia estudada e as entrevistas realizadas, é possível observar que existiram descuidos teóricos e ideológicos na hora de analisar a CTI, através da visão do CENECA, especialmente em relação à análise que esse Centro de Estudos fez do *Teatro Imagen*. Particularmente em relação às escolhas estéticas e poéticas que foram definidas como proposições que não contribuíram para o “estudo da institucionalidade teatral, dadas suas fracas infra-estruturas. Comparados com a complexidade institucional e experimental de outras companhias da época”. É possível reconhecer a antipatia que os autores do CENECA tiveram com as pessoas envolvidas na CTI, principalmente quando Vidal (1991) tenta explicar a antipatia que esses autores manifestavam pelas questões estrangeiras que envolveram a CTI (no primeiro período da CTI que esteve trabalhado com autores franceses). Do mesmo modo, o CENECA, também

mostrou uma espécie de redução do valor da metodologia e técnicas desenvolvidas pela CTI que apresentamos neste trabalho.

Nos registros do CENECA jamais se destaca, por exemplo, a profundidade do trabalho metodológico desenvolvido pelo CTI, a importância do contraponto com as formas de trabalho dos teatros universitários e menos ainda a importância do *Método Imagen* na descoberta de novos dramaturgos nacionais. Também não se analisa a questão da utilidade de integrar uma fala natural no teatro, além de não se tratar a incorporação de novos públicos com características populares. Em menor medida ainda, se trata da forma de desenvolvimento do processo criativo da CTI e não se observa a proposta que leva em conta a reflexão conjunta com o público.

Sem dúvida, como demonstramos ao longo de nossa reconstrução historiográfica das peças e da trajetória da CTI, a companhia teve várias dificuldades que a impediram de usufruir de uma imediata materialização da totalidade de suas ideias e princípios estéticos e poéticos. A CTI conseguiu ultrapassar essas situações, ou melhor, incorporá-las, quando, através dos elementos criativos utilizados pode cumprir seus propósitos e ficar conseqüentemente vinculada a sua proposta inicial. Com a distância que nos outorga o tempo, torna-se mais evidente e mais fácil distinguir essa correlação ético-discursiva, comparando os escritos históricos, os artigos de jornais, as entrevistas e os relatos dos diversos artistas que participaram desta pesquisa. A partir de todo esse material pudemos constatar a existência de uma plena concordância quanto aos seus objetivos, ideias, metodologias e propostas estéticas.

Pessoalmente acredito que a CTI teve que batalhar arduamente para garantir um espaço de existência mais ou menos autônomo para sua expressão artística. Sobretudo, destacamos o contra-peso da ideologia predominante que expressa a significação cultural do teatro em uma simples mercadoria de entretenimento e de expressão cultural. Mas, por outro lado, a CTI teve que lutar contra o meio teatral em cuja essência se privilegiava expressões como as “pequenas” reproduções periféricas reflexas das vanguardas

estrangeiras, como um exemplo da história do teatro chileno. Sendo este elemento determinante na inclusão ou exclusão da elite teatral no Chile.

A Companhia *Imagen*, sem fazer um teatro populista, pedagógico ou folclórico, sempre procurou e elegeu sua proposta poética a partir de objetivos comunicacionais, mais do que por uma eleição simplesmente estética. Pode-se ver claramente, através dos elementos mencionados nesse texto, o isolamento que afetou a CTI em relação às elites que dirigiam os teatros universitários. No entanto, o aparente isolamento, é bastante relativo. Em quase todas as companhias chilenas, até nas mais reconhecidas, sempre encontramos algum integrante formado pela CTI. E não é estranho ver que nas mais importantes salas de teatro do Chile e também nas salas das universidades encontrarem montagens dirigidas ou com atuação de artistas formados pela CTI.

Outro âmbito no qual a atuação do CTI foi importante é na formação de pedagogos da área teatral. Esse aspecto não se aplica ao período histórico analisado, isso acontece, de fato, em um período posterior aos estudos realizados nesta Dissertação de Mestrado. No entanto, esse ponto deve ser mencionado como sendo uma iniciativa que nasce a partir desse trabalho e pode ser tratado como sendo uma proposta ética e poética da Companhia. Os artistas-pedagogos encontram-se na atualidade participando do processo formativo de novos atores em todas as universidades e escolas de teatro do Chile.

A seguir apresentaremos de forma reduzida uma sistematização da proposta ética e metodológica da CTI.

Elementos éticos ideológicos da conformação do trabalho artístico do grupo

Para Mesa⁴³ os princípios 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

⁴³Entrevista CENECA, 1980 e entrevista pessoal abril 2008.

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” e que não oferece saída, nem solução, só propõem o debate.

- ***Um teatro nacional:*** Não se refere apenas à “peça escrita pelo dramaturgo chileno sobre a realidade chilena”. A afirmação abrange também às peças universais que fazem referência as particularidades atinentes ao homem e seus problemas, e que incidem na realidade nacional.
- ***Temas e formas de expressões populares:*** “Na perspectiva de revelar que o Chile é parte da América Latina, as peças de autorias nacionais da “*Imagen*” centram-se em temáticas, situações e personagens de alguns locais da cultura popular urbana. Seus personagens protagonistas são ex-vedetes, os empregados aposentados, aqueles ameaçados pelo desemprego, os garçons, estudantes e as donas de casa. Tais personagens, mesmo quando conservam 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 assumem um ponto de vista próprio, não só olhado de forma subjetiva, são sempre colocados em relação com outros setores e estruturas sociais.
- ***Teatro Realista:*** “O conceito de realismo é, para nós, mais compreensivo do que seu sentido habitual, e buscando ir além do realismo psicológico ibseniano”. “Realismo com diferentes aspectos em sua expressão” onde “as inovações, tanto na linguagem quanto nas concepções estéticas, são geradas por seus conteúdos. Os esquemas apenas são modificados por necessidades entre o espectador e os que comunicam, por necessidades internas, que não se geram procurando serem “inovadoras””.
- ***Inclusão de Novos Públicos:*** Em relação a seus objetivos, a CTI sempre buscou atingir outros setores da população (de preferência público não assíduo ao teatro), especialmente trabalhadores e estudantes das várias regiões do país da capital e da periferia. As apresentações para grande quantidade de pessoas e para públicos

populares sempre consideraram os “convênios” porque isso permitia menores custos dos ingressos, especialmente no caso de estudantes e organizações sociais. Além disso, sempre se permitiu a presença de pessoas que não pudessem pagar no espetáculo.

- **Trabalho do ator:** Do ponto de vista dos atores, outra característica da CTI é a capacidade de “compenetrar-se”. O fato de o ator estar presente em todas as facetas da apresentação teatral, seja como personagem, como ator, incorporando elementos do teatro em relação aos rituais que possam estar presentes em cada trabalho específico e que podem estar dentro, fora ou, ao lado, enfim, na totalidade do contexto do espetáculo.

Elementos teórico-metodológicos que configuram o trabalho da CTI

Metodologia de criação teatral:

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

“A ordem das etapas podem mudar”, mas o Método *Imagen* “supõe a presença de um autor ou pessoa que opera na concepção geral da peça (na definição básica dos personagens, nos objetivos e relações, nas ideias e problemas que expressam, no desenvolvimento dramático) no estilo e na unidade interna. O “autor”, em conjunto com o “diretor”, quando são pessoas diferentes, “põem a 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 toca-os diretamente.

Nas palavras de Meza (2007), “Uma vez estabelecido o esquema geral da peça, passa-se a pesquisar as particularidades dos personagens, as situações e os atributos que os assimilam aos modelos extraídos da realidade: linguagem, condutas, peripécias e

características psicológicas. Paralelamente a composição na cena que acontece depois de ser escrita”.

Em relação às temáticas descritas nos capítulos anteriores, até este ponto, só falamos da influência que os diversos processos sociais e culturais tiveram sobre o desenvolvimento da trajetória da CTI. No entanto, as influências e relações jamais se constroem de formas unilaterais, mas de formas recíprocas. Ainda que não exista equivalência na proporção e magnitude em que um processo social pode afetar a realização de um processo artístico, é possível observar elementos que reconhecem as influências ou modificações nos processos sociais nos quais se desenvolve esta primeira etapa de trabalho da companhia estudada.

A censura da obra *Lo Crudo, lo Cocido y lo Podrido*, que gerou ainda mais desejo de assistir a peça por parte do público, passou a ser uma “recomendação” dada, através de um “memorando confidencial” enviado pelos agentes da Central Nacional de Informações - CNI, polícia política da ditadura, datado de 22 de agosto de 1979 e dirigido ao Ministério do Interior. Esse documento expressava a necessidade de não proibir nenhum espetáculo teatral, pois “qualquer ação repressiva teria o efeito de acordar vivo interesse nacional e internacional na obra, incentivando sua ampla difusão”. (PIÑA em PRADENAS, 2006, p. 435). Tal recomendação gerou um mecanismo de invisibilização tão efetivo que até hoje continua sendo utilizado em diversos âmbitos artístico no Chile.

Como fizemos referência em nossa historiografia, a CTI situou-se dentro do imaginário coletivo de sua época como um “agente cultural” - segundo a concepção de Teixeira Coelho. Esta ação cultural materializada pelo coletivo *Imagen*, para além da companhia *Teatro Imagen* e, posteriormente, para a consolidação da escola de formação de atores, permitiram e permitem diversos espaços de confluência artística. Isso, sem dúvida, permitiu o aparecimento de novos públicos, possibilitou trocar e potencializar processos criativos de diversos artistas e criar uma fonte de atores, dramaturgos e diretores de grande relevância para o teatro chileno. A partir desse processo criado pela CTI, a Ditadura Militar precisou criar e sofisticar seus mecanismos de controle social para poder resguardar o

sistema de livre mercado que se implementava, principalmente impedindo o funcionamento normal dos órgãos sociais que poderiam questionar o conteúdo das modificações sociais que se estavam operando.

A partir dessa premissa estabeleceram-se políticas que procuravam aniquilar a proposta cultural emanada dos movimentos sócio-políticos que surgem na década de 1960 e 1970, através de punições exemplares, atacando um âmbito simbólico social e estético que vinha sendo desenvolvido, principalmente, na música através da “nova canção chilena”. E, por outro com as; exonerações, listas negras, ameaças e proibição de contratações.

Nesse complicado panorama, a CTI conseguiu dar continuidade ao seu trabalho de utilização dos espaços teatrais, nos quais eles apresentavam obras que procuravam ajudar a “abrir as mentes”, tal como dizia Meza. Mas isto, não necessariamente, em um âmbito pedagógico - didático ou com o objetivo de falar pelos “sem voz” - mas sim, como um espaço de reflexão e elaboração simbólica coletiva. Tais elementos mostraram-se, evidentemente, como algo perigoso aos olhos do regime militar, não pela quantidade de pessoas envolvidas na construção do espetáculo, mas pela disseminação de idéias críticas que isto poderia significar. Assim, os aparelhos de inteligência da ditadura foram aos poucos refinando seus métodos de repressão e censura, procurando “governar⁴⁴” as ações nos campos culturais e simbólicos. Essas atitudes repressoras conservam-se até hoje.

Por outro lado, a utilização que a CTI fez do trabalho de seus artistas em televisão, num primeiro momento, certamente os ajudou a garantir a subsistência econômica e permitiu-lhes criar uma espécie de “fiança” diante dos olhos dos militares, os atores e diretores tornaram-se pessoas públicas, aumentou a presença do público nas obras montadas. A modalidade de trabalho assim consolidada, transformou-se, ao longo do tempo, em uma arma perigosa, pois essa dinâmica criou um crescente mal-estar. O teatro da

⁴⁴ “Governar” não só considera as formas legitimamente constituídas da sujeição política ou econômica, mas também modalidades da ação mais ou menos consideradas 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).

CTI foi tornando-se, em certa medida, uma mercadoria de consumo, na qual o espectador buscava apenas o divertimento e podendo olhar de perto os “artistas da televisão” e, desse modo, produzindo espetáculos com montagens bem mais leves.

Se olharmos de forma mais aprofundada a proposta poética da CTI, é possível notar que, em relação aos objetivos políticos e artísticos, o trabalho da Companhia significou a incorporação de novas linguagens cênicas, dirigindo-se cada vez mais para um público popular. Este fato permitiu fazer reflexões sobre diversas temáticas éticas e estéticas quando do uso das ferramentas expressivas. Esses elementos, como já dissemos não foram considerados pelas companhias e instituições que, nas décadas de 1970 e 1980, implementaram uma nova sociologia do teatro no Chile, principalmente por parte do CENECA. No entanto, essa questão, pode ser tratada de forma bem mais ampla no que diz respeito às chamadas vanguardas estéticas, a concepção de uma “*chilenidad*”, a colonização cultural latino-americana e a representação dos modelos culturais elaborados pelos diversos mecanismos que operam com a montagem de peças teatrais.

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”, que é consequência de empréstimos de idéias européias e mais tarde norte-americanas, em ondas sucessivas historicamente identificáveis. Essa bricolagem, que não se limita tão somente ao campo estético, situa-se de maneira repetida na criação teatral chilena ao mesmo tempo como busca e como invenção tanto de uma “tradição” como de uma “modernidade”, entelêquia da nossa identidade. (FOUGUEYRROLLAS em PRADENAS, 2006. p. 490)⁴⁵

A revisão histórica de PRADENAS (2006) permite-nos apresentar a CTI como um organismo inserido de modo profundo dentro da construção da trama que nomeamos como história do teatro chileno. E, desse modo, entendendo essa conceitualização não como uma tradição que se muda ou se mantém, mas como tradição que se “joga” pela construção e

⁴⁵ Tradução livre.

“desconstrução” dos modelos vigentes. Dentro desse esquema os diversos atores, participaram de diferentes formas de elaboração, reforçando ou debilitando os aspectos desta construção cultural em um nível prático-discursivo. E assim, podemos compreender os modos como se constroem, sutilmente, as inter-relações entre as companhias teatrais e os críticos, os teóricos do teatro, os meios de comunicação, os governos de turno, entre outros.

Seria irresponsabilidade continuar estabelecendo e apresentando essas inter-relações a partir de dez anos de trajetória desse Grupo Teatral, ainda que, durante o trabalho de campo, tenhamos podido recopilar informações da história da CTI ao longo dos 36 anos de existência. Sem dúvida, esse profícuo material, uma vez sistematizado, nos permitirá entender com maior clareza os diversos aspectos que compõem a configuração do teatro na ideologia chilena atual. De modo geral e de modo mais específico, desenvolver esse percurso que realizamos para essa Dissertação de Mestrado permitiu estabelecer as significações da trajetória da CTI no contexto político, social e cultural e da história do teatro chileno nos seus primeiros 10 anos de trajetória.



Figura 46-
Colagem da CTI.

Fonte: Arquivo pessoal Gustavo Meza.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARRIAGADA, G. **La política militar de Pinochet 1973-1985**. Santiago de Chile, 1985.
- ARTAUD, A. **El teatro y su doble**. Santiago: Sudamericana, 2003.
- 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.
- BLIKSTEIN, I. **Kaspar Hauser ou a Fabricação da Realidade**. São Paulo: USP, 1983.
- 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.
- CANDELLO, H. **A semiótica das revistas digitais**. Campinas, São Paulo: Unicamp, 2006.
- 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.

CRAIG, G. **De l' Art du Théâtre**. Paris: Lieutier, 1911. 1942:101.

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.

ESCUDERO, 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 DE KASSAI, 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/H1KCUY7LYYLUF5EPI1YHMDVF842XS6YMCKRHSN2CPNT43FC8F-11714?func=find-c&ccl_term=Gustavo+Meza&local_base=BIBLIOTECA_NACIONAL&x=0&y=0

MEZA, G. **Entrevistas Pessoais**. (Sem publicar). Chile, 2007 e 2008.

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](http://www.memoriachilena.cl) >. Acesso em: 10 jan. 2009.

CORREA, M. Tres estrenos para el Imagen. Fotografías 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](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 tríptico promocional da peça: *El día que Soltaron a Jos*. Arquivo pessoal Gustavo Meza. Sem editar.

MEZA, G. Tríptico 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 Ultimas 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”. Fotografía 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. Ponen 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. Fotografía 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. Fotografía promocional da peça: *Los inconvenientes de instalar fábricas de comida en barrios residenciales*. Periódico **La Segunda**. 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 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. Fotografía 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. Fotografía 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. Fotografía promocional da peça: *Cuestión de Ubicación*, diário **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_texperimental_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

ANEXO 1

Currículo Gustavo Meza

Gustavo Meza Wevar es licenciado en artes mención Actuación Teatral de la Escuela de Artes de la Representación, Universidad de Chile. Estudió psicología en la Escuela de Psicología Universidad de Chile y Actuación y Dirección en el Instituto del Teatro de la Universidad de Chile, ITUCH. Hasta la fecha ha dirigido más de 140 montajes teatrales, y ha escrito 30 obras de teatro de las cuales muchas han sido éxito en Chile y el extranjero, presentándose en diversos festivales y giras por Europa, América latina, Norteamérica, Oceanía y Asia.

1954 Ingres a estudiar simultáneamente Psicología 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, es 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 Ángel (Bélgica Castro), Compañía de los Cuatro (de los Hermanos Duvauchelle), Susana Bouquet, El Cabildo, Colectivo Huaira (Marcelo Romo y Mirta González), 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 Víctor 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. Martínez. 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”, dirigido 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 Núñez, 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 Critica 1969).

1970 a 1973 Participa en la creación de la Compañía de Comedias Ferrada- Romo donde pone en escena “Don Juan” de Moliere, (PREMIO DE LA 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 Critica del año), para la compañía Teatro del Ángel.

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 Rodríguez”, proyecto de Álvaro 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 a 1983 Funda el Teatro Imagen, junto a Tennyson Ferrada y Jael Unger estrenando en el Teatro del Ángel “El día que soltaron a Joss” de 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 Víctor 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 González en el Teatro del Ángel, 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: "Macías" 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 Ránquil, 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 Oposición 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, Álvaro Rudolphy y Fernando Larraín.

- 1984 a 1991** Inaugura la sala El Mirador Bajo con el estreno de su obra “Cartas de Jenny”, estableciendo la sede de la Escuela y Teatro Imagen en Loreto 400, con el concepto artístico de un teatro-escuela.
- 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 importante 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 do Teatro no fim do 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 “Joaquín 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.
- Recibe el Premio Nacional de Artes, máximo galardón Chileno entregado a destacados exponentes del quehacer Artístico Chileno, por su trayectoria y contribución al teatro tanto en todas las regiones del país.

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)
- 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 mas (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 Deutches Schulen chilenas, las

- | | |
|--|-------------------------|
| maravillas del nacionalsocialismo. | (Sala La Comedia) |
| • Los 7 pecados capitales | (La Comedia) |
| • Pos-tincestos, neo-pedofilias y anti-parracidios | (Museo de Bellas Artes) |
| • Las 7 lunas de Venus | (Galpón 7) |

OBRAS DIRIGIDAS POR GUSTAVO MEZA

- | | |
|---|--------------------------------------|
| • Mi madre la coronela de Eli Saghi | (grupo Macabi) |
| • Propuesta matrimonial de Chejov | (Liceo 7) |
| • Noche del 21 de Meza | (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 José Martínez | (teatro Camilo Henríquez) |
| • Bandera negra de XX | (Satch) |
| • Jako y la Princesa, de Meza | (Casa Cultura Ñuñoa) |
| • La opera de 3 centavos, de Brecht | (Escuela Imagen) |
| • El paraíso semiperdido, de Alejandro Sieveking | (Sala Alejandro Flores) |
| • Animas de día claro, de Alejandro Sieveking | (Sala Alejandro Flores) |
| • La viuda de Apablaza, de Luco Cruchaga, CTI | (Sala Manuel de Salas) |
| • La adivina de Rousand | (Compañía Ana González) |
| • 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 Tennessee Williams | (Casa Cultura Ñuñoa) |
| • Un domingo en Nueva York de Norman Krasna | (Compañía de los Cuatro) |
| • Historias para ser contadas, de Osvaldo Dragún | (Compañía de los Cuatro) |
| • Milagro en el mercado Viejo, Osvaldo Dragún | (Compañía de los Cuatro) |
| • Nos dijeron que éramos inmortales, | |
| Osvaldo Dragún | (Compañía de los Cuatro) |
| • Los de la mesa 10, Osvaldo Dragún | (Compañía de los Cuatro) |
| • La tragicomedia del rey de la Araucanía, | |
| de Andrés del Bosque | (Teatro Católica) |
| • Nos tomamos la Universidad, de Vodanovic | (Taller Experimentación Teatral. UC) |
| • El delantal blanco de Sergio Vodanovic | (Escuela Imagen) |
| • Sub.terra de Baldomero Lillo | (Teatro de Lota) |
| • La mano y La Gallina de Fernando Josseu | (Sala Chileno-francés) |
| • Monsieur Minim anónimo medieval francés | (T, Atelier) |
| • Billy Liar de Keith Waterhouse y Willis may | (ICTUS) |
| • 5 espectáculos callejeros | (Brigadas de Teatro Contingente) |
| • La noche de los asesinos, | (Sala Bulnes-Teatro Imagen) |
| • Cuestión de ubicación de Radrigán | (Sala Bulnes-Teatro Imagen) |
| • Muertes de Sabina de Radrigán | (Cia Ana González) |
| • La pequeña historia de Chile de De la Parra | (Muestra Nacional de Dramaturgia) |
| • Macias de Sergio Marras | (Sala Camilo Henríquez) |
| • Postincestos , neopedofilias y antiparracidios | |
| de meza | (Grupo Magma-Museo de Bellas artes) |

- Títeres de Cachiporra de garcía Lorca (Sala Cariola)
- El Ladrillo de
- Der Kick de Andrés Veiel y Resina Schmidt (Goethe 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 Conventillo)
- Muerte accidental de un anarquista de Darío Fo (Sala Américo vargas)
- Yo no soy Rappaport de (Teatro ICTUS)
- Pablo Neruda Viene Volando de Ictus y Jorge Díaz (Teatro ICTUS)
- Este Domingo de José Donoso (Teatro ICTUS)
- El invitado de Cornejo (Escuela Imagen)
- Los enemigos no mandan flores de Block (Cia Susana Bouquet)
- La celestina de Rojas-Morales (Teatro del Ángel)
- Almas Perdidas de Acevedo Hernández (Universidad Católica)
- Don Juan de Moliere (Espectáculo Foro U de Concepción)
- Don Juan de Moliere (Cia Ferrada-Romo Teatro Camilo Henríquez)
- Sempronio de Cuzanni (E. Concepción)
- Isabel Sandoval Modas de Armando Moock (E. Concepción)
- Señorita Charlestón de Armando Moock (E. Concepción)
- Terror y miseria del III Reich de Brecha (Teatro Popular del Bio-bio)
- La mariposa en el barbecho de Navarrete (Teatro Popular del Bio-bio)
- El hombre que se convirtió en perro de Dragun (Teatro Popular del Bio-bio)
- La historia del soldado de Stravinsky (Teatro Itinerante de Música y Danza)
- Americaliente de Díaz (Nuevo Teatro Urbano)
- Diccionario de Spotorno (Espectáculo Mulato Gil)
- Fragmentos de Schisgall (Teatro El Cabildo)
- Ventanas Schisgall (Teatro El Cabildo)
- 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 (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 Dostoievski (Sala Caracol)
- Casos de Juan el Zorro de Feijoo, Foro Abierto (Universidad de Concepción)
- Winnipeg: el barco de la esperanza
Creación en taller de la Escuela
de Teatro latinoamericano EITALC,
Concepción del Uruguay, Argentina) (EITALC)
- Solos de mujeres de Tennessee Williams
con el profesor J. Davison de la
Universidad New York (Universidad de Concepción)
- La viuda astuta de Goldoni (Teatro de la U .Técnica del Estado)
- La fierecilla domada de Shakespeare (Teatro de la U .Técnica del Estado)
- 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 Márquez (Teatro Escuela ITUCH)
- El cabeza de cobre de Baldomero Lillo (Teatro Escuela ITUCH)
- Muerto sin sepultura de Jean-Paul Sartre (Teatro Escuela ITUCH)
- A puerta cerrada de Jean-Paúl Sartre (Teatro Escuela ITUCH)
- 2 +2 =5 de Isidora Aguirre (Teatro de la Universidad de Concepción, TUC)
- Una mirada desde el puente de Arthur Miller (TUC)
- La sogá de Patrick Hamilton (TUC)
- Tienda de modas de Ivan Kriloff (TUC)
- La zapatera prodigiosa de Lorca (TUC)
- La estrella de Sevilla de Lope de Vega (TUC)
- Don Juan de Molière (TUC)
- Sueño de una noche de Verano de Shakespeare (TUC)
- Pasos de Lope de Rueda (TUC)
- Quien mucho abarca de Cariola y Frontaura (TUC)
- El herrero Miseria de Gené (TUC)
- La niñamadre de Egon Wolf (TUC)
- El diario de un sinvergüenza de Ostrovsky (TUC)
- Willie Shakespeare de Pulgar y Meza (TUC)
- La señorita Julia de Strindberg (TUC)
- El amor de los cuatro coroneles de Peter Ustinov (TUC)
- La princesa que quería la luna de Sieveking (TUC)
- Historias para ser contadas de Dragún (TUC)
- El día que soltaron a Joss (TEATRO IMAGEN)
- Mi adorada idiota de Boyer (TEATRO IMAGEN)
- Topaze de Pagnol (TEATRO IMAGEN)
- Te llamabas Rosicler, de Rivano (TEATRO IMAGEN)
- El visitante y la viuda, de Víctor Haim (TEATRO IMAGEN)
- El último tren, de Meza (TEATRO IMAGEN)
- Viva Zomoza, de Meza y Radrigán (TEATRO IMAGEN)
- Lo crudo , lo cocido y lo podrido, de de la Parra (TEATRO IMAGEN)
- Las 3000 palomas y el loro, de Andrés Pizarro (TEATRO IMAGEN)
- Macías de Marras (TEATRO IMAGEN)
- La Meka de Enrique Lhin (TEATRO IMAGEN)
- Quien dijo que el fantasma de don Indalicio había muerto (TEATRO IMAGEN)
- Un cero para la izquierda de Meza y la Falacia (TEATRO IMAGEN)
- Los inconvenientes de Pablo de Carolis (TEATRO IMAGEN)
- Las cuñadas de Michel Tremblay (TEATRO IMAGEN)
- 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 (TEATRO IMAGEN)
- Fatamorgana de amor de Meza (TEATRO IMAGEN)
- El zorzal ya no canta mas de Meza (TEATRO IMAGEN)
- El submarino Amarillo de Meza (TEATRO IMAGEN)
- Panorama desde el puente de Arthur Miller Francisca Lewin (C/ Luis Alarcón, Willy Semler, Elsa Poblete,
- Copenhague de Michael Fríen Arnaldo Berríos) (C/ Delfina Guzmán, Francisco Reyes y

- Saltando al vacío, de Meza (TEATRO IMAGEN)
- El beso de la mujer araña de Manuel Puig (TEATRO IMAGEN)
- Taller de costura de Marco Antonio de la Parra (TEATRO IMAGEN)
- Un ser perfectamente ridículo de Flavia Radrigán (Teatro Antonio Varas)

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.
- 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 (Crítica, periodistas y TOLA-EEUU).
- “Cartas de Jenny” de G. Meza (Gorostiza-México y Ollantay Hispanoamérica).
- “Murmuraciones acerca de la muerte de un Juez” de G. Meza (Municipalidad de Santiago)
- “Saltando al Vacío” y “El Zorzal ya no Canta más” de G. Meza (APES).
- “La Reina Isabel Cantaba Rancheras” de Hernán Rivera (APES).
- “El Submarino Amarillo”, “Un ser perfectamente ridículo” de Flavia Radrigán. ”Copenhague” (Premio APES Director, nominación PREMIO ALTAZOR).

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.
- Es miembro de número de la Academia Chilena de Bellas Artes.
- Fue 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 Di” 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”.