

ARTÍCULO ORIGINAL

La relación entre amor y violencia en Klássico (com K), de Mayombe Grupo de Teatro

The Relation between Love and Violence in Klássico (with K), from Mayombe Theatre Group

Marcos Antônio Alexandre

Facultad de Letras, Universidad Federal de Minas Gerais–CNPq, Belo Horizonte, Brasil.

RESUMEN

A través de los personajes clásicos Antígona, Fausto, Medea y Ulises, Mayombe Grupo de Teatro estrena en 2013 la pieza con la que conmemora sus dieciocho años de existencia, *Klássico (com K)*. El objetivo de este trabajo es discutir cómo el grupo retoma las temáticas del amor y de la violencia para resignificar los mitos y contextualizarlos para la contemporaneidad.

PALABRAS CLAVE: amor, mitos, personajes clásicos, teatro brasileño contemporáneo, violencia.

ABSTRACT

From classic characters Antigone, Fausto, Medea and Ulysses, the Mayombe Theatre Group debut, in 2013, the theatrical production celebrating its 18 years of existence, *Klássico (with K)*. The objective of this paper is to discuss how the group takes up the themes of love and violence to reframe the myths and contextualize them to our contemporaneity.

KEYWORDS: love, myths, classic characters, contemporary Brazilian theatre, violence.

Escribir acerca del Mayombe Grupo de Teatro es siempre un desafío, pues me veo hablando de los «afectos». Afectos que han sido delineados, escritos e inscritos como una tesitura corpórea a lo largo de los veinte años de existencia del grupo; afectos que han sido fundados a través de una relación de complicidad, establecida a partir de la construcción de cada nuevo trabajo que ha sido concebido por el grupo desde su fundación, en 1995.¹ Hasta el presente momento, hemos realizado diez montajes: *El continente negro*, del chileno Marco Antonio de la Parra, en 1996; *Saga real*, de la argentina, radicada en Brasil, Graciela Ravetti, en 1997; *Fluxo invertido*, de Graciela Ravetti y Denise Pedron, en 1998/1999; *Por un reino*, de la argentina Patricia Zangaro, en 1999/2000; la trilogía mítica con creación colectiva del grupo: *Nossosnuestrosmitos. Primeiro Estudo*, en 2002; *Nossosnuestrosmitos. Segundo Estudo*, en 2003/2004; y *O julgamento de Don Juan*, en 2005; así como *Por esta porta estar fechada, as outras tiveram que se abrir*,² de Éder Rodrigues, Fabiana Amorim, Fabiane Aguiar y Júnia Pereira, en 2007; *A Pequeninna América e sua Avó \$ifrada de escúpulos*,³ de Éder Rodrigues, Marcos Coletta y Marina Viana, en 2010; y *Klássico (com K)*,⁴ de Didi Vilella, Eder Rodrigues, Fernando de Oliveira, Flávia Almeida y Marina Viana, en 2013.

Klássico (com K) es el espectáculo con el que Mayombe, metafóricamente, se transformó en adulto, es decir, cumplió sus dieciocho años de existencia, con todas las implicaciones que tienen que ver con el quehacer teatral en nuestra contemporaneidad; especialmente, en lo que dice respecto al mantenimiento de un Colectivo Teatral en Brasil. Por otro lado, este montaje también asumió un valor especial, pues ha sido la primera vez que no he participado de la construcción espectacular del Mayombe y esa situación ha

generado en mí sentimientos múltiples. Sabía, desde el inicio, que no estar en la escena como actor no me eximiría, para nada, de hacerme presente en la concepción espectacular del montaje. Sin embargo, ¿cómo sería observar a mis colegas en la construcción colectiva de sus personajes y lidiar con mis conflictos de verme, en varios momentos, en la función de uno de ellos? Pero, ¿qué tiene que ver todo esto con el tema de este seminario? y ¿por qué elegir justo este trabajo de Mayombe para compartir con ustedes?

Klássico (com K) surge a partir del diálogo con los personajes de universo clásico: Antígona (Sófocles, 442 a. C.), Fausto (Goethe, 1775), Medea (Eurípides, 444 a. C.) y Ulises (Homero, aproximadamente siglo VIII a. C.). De esta premisa, surgen nuestros primeros cuestionamientos: ¿por qué remontar los clásicos? ¿La relectura de estos personajes tenían sentido en nuestra contemporaneidad? ¿Qué ecos y matices de estos héroes clásicos aún presentaban huellas en nuestros días? Las respuestas a las preguntas se hacía más evidentes para la lectura de algunos personajes que de otros, como, a título de ejemplo, sucedía con Medea: en Brasil, prácticamente todos los días, podemos leer en los titulares de los periódicos noticias de madres que matan o abandonan a los hijos por distintos motivos....; pero, con nuestra Medea, ¿cuál sería su acto trágico, su trasgresión?

Por otro lado, teníamos la conciencia de que los personajes elegidos siempre han sido retomados a lo largo de los siglos justo por el carácter de actualidad de sus actos trágicos, entremezclados con sus historias de amor, con los actos de violencias, seducciones, desafíos, desmedidas, etc. Para corroborar mis argumentos puedo retomar las relecturas que se hicieron del texto de Sófocles; de entre otras, puedo citar: *Antigone* (1922), de Jean Cocteau (1889-1963, Francia); *Antigone* (1942), de Jean Anouilh (1910-1987, Francia); *La Antígona de Sófocles* (1948), de Bertolt Brecht (1898-1956, Alemania); *La pasión según Antígona Pérez* (1968), de Luis Rafael Sánchez (1936, Puerto Rico); *Antígona furiosa* (1988), de Griselda Gambaro (1928, Argentina); *Antígona* (1999), de José Watanabe (1945-2007, Perú), escenificada en 2000 por el grupo Yuyachkani;⁵ y *Podrías llamarte Antígona* (2009), de Gabriela Yncán (1948, México).

Si el mito de Antígona presenta esas relecturas tan positivas, siendo algunas de ellas ya consagradas, lo mismo podía ser observado con los otros y con sus respectivos personajes:

Fausto y su sed de conocimiento: la sed fáustica como elemento conductor del sujeto moderno y posmoderno.

Medea y sus relecturas –la película italiana dirigida por Pier Paolo Pasolini, en 1969, y cuyo personaje principal fue interpretado por María Callas; *Medea*, ópera en tres actos con música de Luigi Cherubini y libreto de François-Benoît Hoffmann (Nicolas Étienne Framéry), en 1797, y otras óperas homónimas posteriores; así como *Gota d'água*, relectura de Chico Buarque y Paulo Pontes, escrita en 1995, en Brasil.

Ulises/Odisseo y su saga de peripecias para regresar a casa: ¿cuáles eran las representaciones de este regreso? ¿Qué gana y qué pierde el sujeto en este regreso, en esta búsqueda de sí mismo, del Otro que ya no existe?

Estos y otros cuestionamientos y referentes nos movieron y, a la vez, nos impulsaron en el proceso de construcción del texto espectacular de *Klássico (com K)*.

Desde el inicio del proceso de creación e investigación del espectáculo, el grupo se dio cuenta de que la subjetividad de cada uno de los personajes estaba asociada con

temáticas como el abandono, el amor, el deseo, la muerte, el poder, la posesión y la violencia. En este sentido, identificamos, en las figuras míticas, espectros que, como un macro-signo, aún circundaban en nuestra cotidianidad y las relaciones conflictivas entre el yo *versus* el mundo, como un juego paradójico entre nuestros sentimientos y la represión de los mismos por la sociedad. Para este trabajo, traigo la discusión sobre dos de los grandes discursos que nos mueven como sujetos contemporáneos –cruzados por identidades múltiples y en constantes reconstrucción–, es decir, el amor –y su falta como consecuencia– y la violencia.

En nuestro texto espectacular, los personajes clásicos fueron puestos en contraposición con las subjetividades personales de los actores poniendo en discusión sus memorias personales y colectivas, desvelando zonas de conflictos de niveles personales y socio-culturales de nuestro lugar de enunciación –la ciudad de Belo Horizonte, Brasil, pero en diálogo con la cultura latinoamericana–. En este sentido, los actores pasan a representar, más que personajes, más bien *personas*: sujetos performáticos que mezclan –y traen– elementos de sus vidas para los discursos escénicos/ficcionarios.

La pieza se desarrolla como si fuera un partido de fútbol conducido por un Juez, quien presenta a los actores-personas-personajes clásicos y, con un silbato, va dirigiendo sus acciones dramáticas a lo largo del espectáculo. Se establece así lo que nombramos nuestra arena-*show*.

Boa noite senhoras e senhores! Sejam bem vindos a este estádio-arena-show para o grande «clássico dos clássicos». Daqui, vamos direto para a escalação do Mayombe. (*Sons da geral de estádio se misturam com ecos históricos*). Primeiro, o guerreiro: Ulisses (*Ulisses em cena executa breve apresentação*.) Ele que vem de uma odisseia antiga, com um currículo repleto de jogadas incríveis. Uma epopeia que na arena-show chega esvaziada de qualquer referência alheia, subtraída pelas coisas do coração neste *cláááássico* inédito nos arredores daqui.

(Estádio)

E agora, senhoras e senhores, a gente nunca sabe se jogando mais no ataque ou na defesa. Ela. A sempre estrangeira: Medeia. (*Breve apresentação*). A raçuda de todos os amores, traída pelos fogos sem artifício do marido e técnico, Jasão. Ela que sabe driblar a morte com passos de samba e traz no peito esse silêncio secular que entra em campo com um pouco de ressentimento, o pensamento contundido e a vontade de dizer o que nunca foi dito.

(Estádio)

Um pouco de calma, senhoras e senhores, para que possamos nos aproximar um pouco mais dela, que insiste em sepultar o irmão e a si mesma para confrontar tudo aquilo que se impõe em forma de lei. Antígona (*apresentação*). Ela que vem da categoria de base edipiana e parece determinada a peitar as faltas graves cometidas pelo mundo nos últimos jogos.

(Estádio)

E para pôr um ponto final na escalação do clássico de hoje: ele. Que quer jogar tanto no ataque quanto na defesa, correndo pelas laterais, pela frente e pelos fundos de tudo que lhe parece pouco. Senhoras e senhores, Fausto (*apresentação*). Depois do antológico pacto, ele volta para este clássico, disposto novamente a dar o corpo e a alma, pela camisa.

(Estádio) (Alexandre, 2015)

Establecido el juego y después de que cada actor/personaje presente a la platea sus estrategias para la competencia, cada uno pasa a vivenciar su trayecto, su traslado en el escenario. En nuestra lectura espectacular cada actor tiene que cumplir un camino en el que va desvelándose bajo la mirada del público. Por ejemplo, el personaje/persona actuado por Fernando Oliveira se propone vivenciar su viaje epopéyico empezando como Fernando y yendo hacia Ulises (figura 1); para lograr este objetivo nos presenta momentos de su vida personal con relatos compuestos con fragmentos que revelan hilos de memorias rotas, lazos de relaciones de amor, pérdidas de amigos de la juventud que se perdieron por las violencias que forman parte de los centros urbanos brasileños:

Cresci num lugar cercado de janelas.... Tinha uma coisa ruim que todos te podiam olhar, mas podíamos subir nos prédios. (*Desenha janelas com pessoas e as indica*) Piaba, Rômulo, Roger, Zeca, Saulo, Paraíba, Cardim, Dedé. A gente ficava na rua o dia inteiro, 24 horas por dia, caçando confusão... Aqui, tinha uma mangueira, que servia pra tudo, pra brincar de pegador, ninguém conseguia pegar o Piaba. Piaba foi o primeiro que perdi. Fumava, cheirava. (*Refletindo sobre cada uma das palavras pronunciadas*). Na verdade, ele que se perdeu da gente, morreu, suicidou. Eu tento apagar essas coisas da memória, mas elas voltam... A infância é muito forte... (Alexandre, 2015)

En su trayecto, el actor/personaje/persona utiliza como estrategia hacer dibujos en una pared del espacio escénico: son muros, predios, cuerpos/cabezas de amigos de la infancia que son delineados como fragmentos de sus historias y borrados delante de la mirada del espectador. Los nombres citados, constituidos como sujetos apagados, son fragmentos de memorias personales que insisten en hacerse presentes. Son acciones cotidianas que se transforman en sujetos. Es Ulises/Odisseo que, después de larga jornada, tras deleitarse en las más inusitadas aventuras, se cansa y solo piensa en regresar a Ítaca. En el caso de nuestro personaje, su viaje/regreso se convierte en una búsqueda y reconocimiento de sí mismo y eso trae rasgos de violencia –física y simbólica– y de dolor, pues el hilo con su niñez ya no existe más, no pasa de fragmentos de memorias perdidas:

No começo era assim (*enchendo a mão de água e deixando-o escorrer entre os dedos*): leve, macio, diluía tudo... Mas com o tempo a gente fica assim. (*Retirando do balde uma pedra e mostrando-a ao público*).



Figura 1. Fernando Oliveira revive Ulises en *Klássico (com K)*. Mayombe Grupo de Teatro.

Foto: Marcos Alexandre.

Washington Bagdad, México Texas, Cuba Miami. Valadares Boston. Sertão São Paulo. Da china pra um porão. Da Bolívia para uma multinacional. De Londres pras Malvinas. Da Argentina pra Itália, da Itália para a Argentina. Quanto mais se corre menos destinos. Não é permitido! Aqui não. Acesso restrito! *Go home!*... Sair de casa, largar a escola, abandonar as próprias conquistas, e sair em busca de outras guerras, outras terras... Até que o corpo pese e as lembranças...

Tem uma usga aqui, ó... (*Aponta o centro do peito.*)

Será que se o pai do Piaba soubesse que ele se mataria, ele teria sido tão duro com ele? Será que se o Dedé soubesse? Mas não tem como saber... Será que a gente tem que ser tão duro? Mas como ver um filho se perdendo, fazendo um monte de coisa errada e não fazer nada? Será que eu sou um bom pai?! (*Esta última fala é dirigida ao público.*) (Alexandre, 2015)

Ficciones, rasgaduras mnemónicas son llevadas a la escena y quedan como eco las palabras de Fernando (el sujeto) y Ulises (el personaje/persona): «Será que eu sou um bom pai?!». El cuestionamiento y la *usga*⁶ del personaje son colectivizados.

Nuestra Antígona es personificada en la arena-*show* por Flávia Almeida, pero, a diferencia del personaje clásico, sus conflictos no tienen que ver con el acto transgresor de sepultar al hermano, un acto de amor —a la vez político— que genera violencia, odio y consecuencias trágicas y funestas para las familias. La discusión que trae la actriz con su quehacer escénico y sus implicaciones en pro del resultado espectacular tiene que ver con su relación y la paradoja que es generada entre la producción teórica y la praxis escénica:

(*Com tom natural*): Eu não sei como eu vou fazer esta cena. Não adianta ficar me olhando com essa cara. Eu não preparei. Vocês acham que é assim? Marca uma data e a cena acontece? Não é assim que funciona o meu processo de criação. Até porque eu queria falar desse individualismo de Antígona, que é o que foi Antígona para a

Grécia e é o que é hoje, em pleno capitalismo do século XXI. Eu li todas as Antígonas que eu conhecia: a do Brecht, do Anouilh, da Griselda Gambaro, do Jose Watanabe... Até decorei. É que eu tenho andado muito acadêmica ultimamente... Então, o que eu fiz? Eu não fiz uma cena, mas eu escrevi um artigo que eu queria ler aqui para vocês. Não pode? (Alexandre, 2015)

El desplazamiento escénico de la actriz-persona-personaje nos permite pensar en el conocimiento mítico y sus relecturas que son puestas en reflexión y en diálogo con el público: ¿cuál es el lugar de la representación? ¿A qué partituras corporales y físicas el actor debe acceder para presentar los actos del personaje/persona? ¿Qué elementos de Antígona deben ser preservados o reafirmados escénicamente? ¿La paradoja de la ley del Estado con la ley divina? ¿La pasión de Antígona por los hermanos? ¿Su deseo? ¿Los distintos tipos de violencia? ¿Y qué pasa con la actriz/investigadora frente a todos estos enfrentamientos puestos por el personaje clásico? No tuvimos respuestas y tampoco nos preocupamos en tenerlas. La idea era compartir estas inquietudes con los presentes en cada puesta en escena permitiendo que cada espectador llevara a la casa su reflexión, con la expectativa de que los conflictos de Antígona y los desplazamientos de la actriz por el espacio escénico siguieran latiendo en su inconsciente (figura 2).



Figura 2. Flávia Almeida como Antígona en *Klássico (com K)*. Mayombe Grupo de Teatro.
Foto: Guto Muniz.

Didi Vilella se propuso personificar a Fausto y, como el personaje, ultrapasarse los propios límites. En su trayecto, el personaje/persona revela que va a enseñar la receta de un «maravilloso *fricassé*» para la platea, para que uno pueda conquistar a la persona amada; y señala que «cuando la falta de amor propio perdura, lo mejor que se tiene es hacer un pacto con el diablo» (Alexandre, 2015). Así como en el *Fausto* de Goethe, este personaje/persona provoca un juego irónico durante el desarrollo de sus acciones que son representadas a lo largo del partido. Temas, al principio serios y polémicos –como el amor–, son convocados instaurando momentos relajados de humor y otros muy fuertes que extrapolan los límites de la representación:

(*Cena comendo uma maçã*). Então é isso o amor? Só isso? Odisseias inteiras pra esbarrar no limite entre um e outro, entre o que a gente sente e o que diz sentir. Assim

fica fácil ser Deus. É só sentar num lugar onde ninguém conhece, e mexer o mundo como se fosse pecinhas de um resta um? Eu só precisava de um minutinho cara a cara com ele. Ser Deus é criar o mundo em seis dias, pra jogar truco no sétimo? Que merda de Deus é esse hein? Esse Deus tá onde? Tá na Bíblia, no beijo, no soco, no toque, atrás da cortina, no bolso? No final, todo mundo perde. E ele resolve tudo isso aqui ó num único sopro. (*Cospe o último pedaço de maçã*). (Alexandre, 2015)

(*Tira a roupa previamente no banco ficando apenas de cueca, entra em cena cantando uma música como se fosse Verônica –a personagem bíblica– e assim que chega ao centro do palco, começa a música*). Eu me lembro quando ele chegava em casa com aquela camiseta vermelha, amarrotada, de cabelo preto arrepiado. Eu pirava. Ele sempre me mandava ficar de cueca na cozinha. Eu ficava só pra agradecer... (*Silêncio*) Pra que pensar? Pra que pensar, se há de parar aqui o curto voo do entendimento? Tem hora que dá vontade de por fogo na memória. Só desencontros. Eu faço tudo certo, na medida certa. E o quê que me acontece? É como construir uma sucessão de imagens, as mais interessantes, as mais coloridas, as que estão mais na moda. O simulacro mais crível para que o ator não se sinta tão vazio, depois que o personagem dá um tchauzinho de boa noite e não oferece nem um comprimido de dormir. É ir pro carnaval disfarçado de mim e ninguém gostar da fantasia. Solidão é no frio, esquentar um pé com a quentura do outro pé. (*De cueca, olhando para o público*). (Alexandre, 2015)

Hay aquí una eclosión de sentidos, sensaciones, pulsiones (figura 3). En la primera cita, salta a la vista la figura de un Fausto/Didi que enuncia una revuelta inherente a la sed fáustica. Se expresa un grito de indignación del personaje/persona con el universo que lo rodea, contra los pilares divinos; en este caso todo está expresado en un discurso violento contra la figura de Dios, el macro-signo de la religión cristiana. Todo es propuesto teniendo como contrapunto una «manzana», signo –obvio y estereotipado– del amor. A su vez, la segunda cita nos permite discutir la relación de la memoria afectiva, pues remonta a un momento íntimo de una relación homo-afectiva, trae para la escena instancias corpóreas y mnemónicas del afecto y de la entrega al otro, muchas veces en detrimento de sí mismo –yo me anulo en función del otro–. En este juego, el *performer*/persona refuerza el «simulacro» de las vivencias cotidianas a través de la *presentación* escénica:⁷ se propone una «sucesión de imágenes», que son buscadas en las representaciones que son vividas socialmente, pero no siempre son profundizadas, reiterándose el goce y el deleite vivido por Fausto en su sed de nuevas experiencias al extremo.



Figura 3. Didi Villela performatiza Fausto en *Klássico (com K)*. Mayombe Grupo de Teatro.
Foto: Marcos Alexandre.

Completando los personajes clásicos, Marina Viana, en su trayectoria desde Medea hacia «sí misma», instaura en la propuesta espectacular características de su formación artística. En este juego, buscamos traer para discusión los aspectos inherentes al metateatro, a los cuestionamientos del quehacer teatral, del acto performático. «Aún estoy muy ciega, necesito entrar», expuso la actriz en uno de los ensayos, en nuestro momento de transición de la investigación a la construcción de los personajes/personas. Estas paradojas, estas incertidumbres y cuestiones fueron, después, llevadas al texto y a las estrategias de juego de Marina-Medea:

(Vídeo de atrizes). A artista está presente? Pra quê esse nariz? Já gastei a primavera do meu tempo? Quem é você? O que é mais nobre para o espírito? Submetermos as pedras e setas com que a fortuna enfurecida nos alveja ou movermos contra um mar de atribulações e em luta pôr-lhes fim?

Do I wanna be a rock star? O mesmo personagem? Será que eu vou virar bolor? O que é que eu faço com meu umbigo e eu sei lá o que é o arroz? Fazer algo completamente diferente é vaidade de ator ou é o contrário? Eu quero ficar a mercê da plateia, ou jogar cocô na audiência como o chipanzé? Uma dramaturga que escreve pra si mesma é o quê? Atriz? Egocêntrica? Ou isso quer dizer a mesma coisa?

Overdadoiroatoréaquelequesedoainteiramenteaopersonagem? A artista está presente? O artista deve ser erótico? Um artista deve sofrer? Um artista não deve ser um deprimido? Um artista não deve produzir em demasia? Um artista não deve se repetir? Minha bandeira tá hasteada? Meu trabalho representa o povo brasileiro? Meu choro vale alguma coisa? Aonde isso tudo leva? E se eu perder a pose? O poeta é a vedete?

(Estádio). (Alexandre, 2015)

Este discurso lleno de autocuestionamientos produce un juego rizomático cargado de ironías y posibilita a la actriz resignificar su escritura dramática y escénica.⁸ Esta característica se suma a la construcción espectacular del grupo, que busca trabajar con teatralidades que le permitan la inserción de otros lenguajes textuales en sus procesos de montajes. Como bien observa Ileana Diéguez Caballero, cuando discurre acerca de las «teatralidades» que le interesan como investigadora,

as teatralidades que estou procurando estudar estão mais imersas nos processos de escrita ou criações cênicas que nos tradicionais processos de encenação. Da subjugação do teatro à *mise em scène*, como representação de um texto prévio que inclusive sobrevive como escrita dramática, deriva a situação de um ator submetido a interpretar a criação do dramaturgo/diretor. O outro jeito de conceber o fato teatral, como criação cênica onde o texto dramático é bombardeado, debilitado e não funciona como dispositivo essencial, também implica outras formas de participação no processo criativo, especialmente para o ator que já não é só intérprete de uma personagem, mas criador de uma entidade ficcional, co-criador [sic] do acontecimento cênico ou inclusive *performer* que trabalha a partir de sua própria intervenção ou presença, condição que caracteriza os praticantes das teatralidades que nos interessam. (Caballero, 2011, p. 26)

Para el Mayombe, el texto dramático va siendo construido concomitantemente a la investigación emprendida, en un intercambio constante entre los integrantes del grupo. Por ello, creo que los argumentos de Diegues Caballero se hacen presentes en nuestro proceso creativo y, a la vez, en el trabajo actoral de Marina Viana.

Para intentar interpretar y entender el universo actoral/autoral de la actriz/dramaturga no podemos cerrar la lectura de una Medea *única*. La artista se hace presente, instaura y trae para el espacio de representación —el estadio-arena-*show*— otras Medeas: Bibi Ferreira, María Callas, Tereza Raquel,⁹ la Medeia/Joana de Chico Buarque y Paulo Pontes, la Medea de Marina Viana —todas en una tesitura corpórea y de imágenes. «Plagio», «relectura», «inspiración», «copia/colaje», «doblaje»..., toda esa terminología recién discutida en el teatro contemporáneo es evocada en el discurso plural propuesto en las acciones dramáticas del juego relativo al desplazamiento de la actriz/personaje. Sin duda, lo que se ve en la escena es que la *persona* Medea *presentada* por Marina Viana, además de performática, no deja de ser múltiple y pluri-semántica (figura 4). Sin embargo, hay que destacar la diferencia con el personaje clásico: este mata y lo hace sin remordimientos; no es juzgado por ello porque su conducta está arriba del acto en sí: es bueno acordarse de que Medea es hija del Dios Sol y que sus actos de amor extremado por Jasón y violencias —asesinar al hermano, los hijos e indirectamente Creúsa y su padre, Creonte— en el contexto griego no tienen el mismo peso que en nuestra cultura. Nuestra Medea, en contrapartida, admite su culpa, se rinde a nuestro lugar de enunciación: «Eu não vou matar nada. Eu não mato porra nenhuma. Vou carregar de tudo vida fora. Marcas de amor, de luto de espora. Eurípides não conhece meu lado ocidental... nem como é gostoso meu *deus ex machina*» (Alexandre, 2015).



Figura 4. Marina Viana como Medea en *Klássico (com K)*. Mayombe Grupo de Teatro.
Foto: Guto Muniz.

Finalmente, no puedo dejar de mencionar la importancia del personaje del Juez, interpretado por la actriz/persona Marina Arthuzzi. Su participación en el montaje es fundamental para la concepción técnica, pues permitió establecer la conexión entre los caminos, opciones y estrategias de juegos de los personajes-jugadores-actores-performers-actuales a lo largo de nuestro *Klássico (com K)* (figura 5):

Eis o nosso desafio: colocar na arena aquele resto de discurso que ficou pra trás. Tudo que a memória não suporta. Séculos e mais séculos de traição explícita, improvisada, e executada num caldeirão de veneno. A vida inteira sendo deixada nos rastros de um pênalti que a gente só cobra se se sentir verdadeiramente sozinho, a ponto de vender o próprio passe para o Diabo que nunca nos carrega quando parece viçoso este lustro que a gente esforça para polir os ossos dos mitos. Senhoras e senhores, sem mais nada a lhes jogar na Cara, ou na Coroa que a gente não viu, nem quando isso aqui era monarquia, independente do que caia, o jogo começa agora. (*Apita, estádio*). (Alexandre, 2015)



Figura 5. Marina Arthuzzi, como Juez; Marina Viana, como Medea; Flávia Almeida, como Antígona; Fernando Oliveira, como Ulises; e Didi Villela, como Fausto. Elenco de *Klássico (com K)*. Mayombe Grupo de Teatro.
Foto: Guto Muniz.

En términos técnicos, el personaje opera como un Dios *ex-máquina* travestido de poderes tecnológicos, pues él opera la música y los videos que son proyectados a lo largo de la presentación; es a partir de él que toda la iluminación va siendo delineada en el espacio arena-*show*. La luz traza el camino que será presentado por cada personaje/persona. De cierta manera, al agregar este personaje al espectáculo, el Mayombe refuerza y valora un lenguaje estético que fue siendo gestado a lo largo de sus veinte años de existencia. A través de la figura de este Juez se ratifica el trabajo del grupo, potencializando los diversos lenguajes e imágenes escénicos que ya forman parte de sus procesos creativos: aderezos, videos, hibridez textual, imágenes sobrepuestas, incorporación de músicas autorales compuestas especialmente para nuestros montajes,¹⁰ sonoridades distintas y otros elementos que integran el lenguaje teatral.

En conclusión, las temáticas del amor y de la violencia en *Klássico (com K)* fueron elegidas para discutir en este trabajo por tratarse de cuestionamientos que nos interesa a los integrantes del Mayombe Grupo de Teatro, por su relación y representación latente en la sociedad mineira y brasileña. La idea es que nuestro espectador pueda siempre salir del teatro reflexionando acerca de lo que hemos presentado, o sea, que de alguna manera nuestro trabajo pueda tocar al público. Sin embargo, debo observar que estos aspectos aquí analizados constituyen solo algunos temas que son discutidos en el texto espectacular, pues el montaje trabaja con otros aspectos que no han sido desarrollados aquí, como la intermedialidad en la composición del espectáculo –un lenguaje que ya forma parte de las propuestas escénicas del grupo–, la dramaturgia del espacio o el proceso específico de composición de cada personaje a lo largo del montaje.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALEXANDRE, MARCOS ANTÔNIO (org.) (2011): *Mayombe: Arquivos da memória, dramaturgia, pesquisas e práxis cênicas*, Nandyala, Belo Horizonte.
- ALEXANDRE, MARCOS ANTÔNIO (2015): *Klássico (com K): pesquisa, dramaturgia e espetáculo teatral*, Faculdade de Letras, Belo Horizonte.
- CABALLERO, ILEANA DIÉGUEZ (2011): *Cenários liminares: teatralidades, performances e política*, trad. Luis Alberto Alonso e Angela Reis, EDUFU, Uberlândia.
- PAVIS, PATRICE (2008): *O teatro no cruzamento de culturas*, trad. Nanci Fernandes, Perspectiva, São Paulo.
- TAYLOR, DIANA (2013): *O arquivo e o repertório. Performance e memória cultura nas Américas*, trad. Eliana Lourenço de Lima Reis, UFMG, Belo Horizonte.

RECIBIDO: 14/1/2016

ACEPTADO: 28/4/2016

Marcos Antônio Alexandre. Facultad de Letras, Universidad Federal de Minas Gerais–CNPq, Belo Horizonte, Brasil. Correo electrónico: marcosxandre@yahoo.com

NOTAS ACLARATORIAS

1. Sara Rojo, chilena radicada en Brasil y directora del grupo, ofreció dos cursos teórico-prácticos de teatro en la Facultad de Letras de la Universidad Federal de Minas Gerais, que culminó con los montajes de las obras *Decir sí*, de la dramaturga argentina Griselda Gambaro, en el primer semestre de 1994; y *Cinema Utopia*, de Ramón Griffero, en el segundo semestre de ese mismo año. En 1995 nació el Mayombe Grupo de Teatro. Su trayectoria, hasta el montaje de *A Pequeninna América e sua avó \$ifrada de Escrúpulos*, es descrita en *Mayombe: Arquivos da memória, dramaturgia, pesquisas e práxis cênicas* (Alexandre, 2011). En *Klássico (com K): pesquisa, dramaturgia e espetáculo teatral* (Alexandre, 2015) presento el texto dramático y ensayos acerca del proceso de montaje de *Klássico (com K)*.
2. La pieza *Por essa porta estar fechada, as outras tiveram que se abrir* fue destacada en el 5.º Premio USIMINAS/SINPARC en las categorías de iluminación (Telma Fernandes), escenario (Gil Esper) y mejor actriz (Marina Viana).
3. Este trabajo se estrenó en el Esquyna –Espaço Coletivo Teatral–, en mayo de 2010, y ha cumplido temporadas en varios otros espacios: Escola Livre Grupontapé, en Uberlândia, agosto de 2011; Teatro Novelas Curitibabanas, en Curitiba, abril de 2012; FRINGE –

Mostra Grupos de Belo Horizonte «Teatro para ver de perto»-, Curadoría del Galpão Cine Horto; Cine Teatro Santa Izabel, mayo de 2012; y Teatro Marília, junio de 2012, en el 11.º Festival Internacional de Teatro de Palco e Rua – FITBH-. Además ha recibido el Premio SINPARC/USIMINAS 2011 de Mejor Actriz (a Marina Viana) –siendo aún indicado a las categorías de Actor Coadyuvante, Dirección, Espectáculo, Vestuario y Texto Inédito-; el Premio SESC/SATED 2011 de Mejor Texto Inédito (a Éder Rodrigues, Marcos Coletta e Marina Viana) –recibiendo tres indicaciones más: Actriz, Espectáculo y Dirección-; y el segundo lugar en el Premio Cultural Mixsórdia 2011, categoría Artes Escénicas.

4. El espectáculo se estrenó en el Esquyna –Espaço Coletivo Teatral-, en abril de 2013, y hasta ahora cumplió temporada en el Galpão 3 de la FUNARTE, en Belo Horizonte. Participó del V Festival Internacional de Teatro de Dourados –FIT Dourados-, en septiembre de 2013; del VIII Verão Arte Contemporânea, en enero de 2014; y del 12.º Festival Internacional de Teatro de Palco e Rua, en mayo de 2014, y del Esquyna Latina, en septiembre de 2014. Recibió mención como Mejor Dirección del SINPARC, 2014.
5. El grupo Yuyachkani, fundado en 1971, es uno de los grupos más importantes en el escenario artístico peruano. Su lectura de Antígona tiene relectura escénica de Teresa Ralli y Miguel Rubio –director del grupo- y textos de José Watanabe, en un contexto en el que Fujimore aún estaba en el poder y todavía existían apariciones frecuentes de sepulturas anónimas. En la lectura de Yuyachkani es Ismene, representante de un país acosado por el miedo, por la violencia y por el terror, quien se convierte en la narradora que va trayendo a escena ecos de los otros personajes: Antígona, Tiresias, Polinices, Eteócles, todos personificados y actuados por la actriz Teresa Ralli.
6. Un «troço», un «treco» –como un *mineiro* lo hablaría-, un dolor, un «hueco» en el pecho.
7. El término «presentación» puede ser entendido, en el lenguaje de la *performance*, como un proceso en el que el mote creativo de los *performers* se da por medio de la manifestación de sus subjetividades en la escena, en tiempo real. Se trata de la construcción de personas, y no de personajes, ya que estos están circunscritos en el tiempo-espacio de la ficción.
8. Marina Viana es coautora de *Klássico (com K)*, de la *Pequenina América e Sua Avó Sifrada de Escrúpulos*, y de *Por esta porta estar fechada, as outras tiveram que se abrir*. Además de actriz/*performer*, es autora de varios otros textos y guiones dramáticos escritos para los grupos Teatro 171 y Primeira Campainha, que igualmente integra, así como escribe para otros colectivos mineiros.
9. Hago referencia al personaje de La Reina Madre, de la telenovela de la Red Globo de la televisión brasileña, *Que rei sou eu*, pues la actriz no representó a Medea en el teatro.
10. En el caso específico de *Klássico (com K)*, la trilla sonora fue compuesta especialmente por David Lanski y Juan Rojo; y el músico Sérgio Andrade hizo una versión en piano de «Te recuerdo, Amanda», de Víctor Jara, para una escena de la pieza.