

## ENTRE O MENINO E A PIPA: A CONSTRUÇÃO DE IMAGENS CÊNICAS DO *TEATRO DE LOS ANDES* DO DIRETOR CÉSAR BRIE\*

Juliana Helena Gomes Leal\*\*

Raquel França Abdanur\*\*\*

**Resumo:** *Este artigo é uma tentativa de desvelar e discorrer sobre a especificidade do processo de construção de imagens cênicas do fazer teatral da companhia Teatro de los Andes do diretor César Brie. Isso será realizado a partir de uma leitura semiótica dialógica entre os textos espetacular e dramático Otra vez Marcelo, apoiada também no resultado de nossa experiência de observação da oficina Pensar a cena ministrada pelo dramaturgo argentino e realizada, em Belo Horizonte, pelo Festival Internacional de Teatro (FIT) entre os dias 28 de julho e 01 de agosto de 2006.*

Participar como observadoras dos quatro dias da oficina *Pensar a cena* promovida pelo Festival Internacional de Teatro de Belo Horizonte — 2006 e ministrada pelo diretor, ator e dramaturgo argentino César Brie<sup>1</sup>, radicado na Bolívia desde 1991 e fundador da única companhia de teatro profissional, *Teatro de Los Andes*<sup>2</sup>, existente até o momento nesse país, nos

\*Recebido para publicação em agosto de 2006.

\*\* Mestranda do Pós-Lit — Programa de Pós-Graduação em Letras da Faculdade de Letras/UFMG.

\*\*\* Graduada em Letras (Licenciatura em Espanhol) pela Faculdade de Letras/UFMG.

<sup>1</sup> Nascido em Buenos Aires em 1954, César Brie foi um dos fundadores do Teatro *Comuna Baires* na Argentina em 1971. Em 1975, cria o teatro laboratório *Tupac Amaru* no Centro Social Isola, em Milão, Itália. Em 1980, funda junto com outras pessoas, o grupo internacional *Farfa*, dirigido por Iben Nagel Rasmussen. *Farfa* é, atualmente, parte do *Odin Teatre*, da Dinamarca.

<sup>2</sup> Em agosto de 1991, funda, com Naira Gonzalez e Paolo Nalli, o *Teatro de los Andes*, na Bolívia. Eles constroem em Yotala, próximo a Sucre, uma casa-teatro, teatro granja, onde ensaiam e alojam artistas. Um lugar de encontro e trabalho para atores e

permitiu começar a delinear o corpo ideológico, teórico e estético subjacente à concepção, desenvolvimento e criação de imagens cênicas do fazer teatral do grupo em questão.

Tomamos como ponto de partida, para a concretização de tal tarefa, não somente os conceitos teóricos e práticos apresentados durante o período de realização dessa oficina, mas também trechos significativos do texto dramático *Otra vez Marcelo*<sup>3</sup>, bem como a análise de algumas cenas presentes em seu texto espetacular, encenado no Espaço Funarte Casa do Conde entre os dias 28 de julho e 01 de agosto de 2006.

Apesar de, aparentemente, parecer se tratar mais de um espetáculo aos moldes de um documentário, já que lança mão não apenas de aspectos concretos da vida pessoal de Marcelo Quiroga Santa Cruz.— um dos mais representativos intelectuais bolivianos do século XX, censurado, ameaçado, perseguido e assassinado pelas forças armadas das ditaduras dos governos dos generais Barrientos e Bánzer — mas, literalmente, de trechos de vários de seus discursos políticos em prol da nacionalização dos recursos naturais de seu país, da estatização dos hidrocarbonetos e defesa da soberania boliviana, o texto espetacular consegue extrapolar esse âmbito meramente documental do texto dramático por meio da leveza e delicadeza da poética utilizada na construção de suas imagens cênicas.

Talvez seja também por essa mesma razão que a personagem Cristina, esposa de Marcelo Quiroga, representada pela atriz italiana Mia Fabbri, em um dos momentos iniciais do espetáculo, ao se referir às tarefas e incumbências concernentes à profissão de seu marido, representado pelo ator e diretor César Brie, diz: *“Yo no podía imaginar que un día terminaría escuchándolo hablar del gas y de los hidrocarburos, con el mismo interés con que escuchaba de niña un cuento de hadas.”* (BRIE, 2005: 17). Essa “poética de las imágenes”<sup>4</sup> ou processo de “*construcción de la poesía*

---

diretores de diversas partes do mundo, no qual oferecem cursos, oficinas, preparam e representam suas obras. Atualmente, pertencem ao *Teatro de los Andes* oito pessoas de distintas nacionalidades.

<sup>3</sup> O nome desse espetáculo, estreado em agosto de 2005, faz referência ao título de um romance inconcluso de Marcelo Quiroga Santa Cruz chamado *Otra vez en Marzo*.

<sup>4</sup> Todas as citações de reflexões e pontos de vistas teóricos de César Brie presentes nesse artigo foram recolhidas da exposição de suas idéias durante a realização da oficina em

*en la escena*<sup>5</sup> configura-se como o alicerce mestre na estruturação artística e estética dessa montagem, pois permite que a temática a ser desenvolvida, apesar de densa e trágica, possa, através de uma dimensão lírica, construtiva e dialógica<sup>6</sup>, fazer com que o espetáculo flua doce, embora gravemente, no olhar e na alma dos espectadores.

A fusão entre esse caráter de gravidade e de doçura pode ser ilustrada com uma cena do final do espetáculo. Mesmo que a imagem da personagem Cristina atravessando o cenário, apoiada em um andador, nos remeta ao seu envelhecimento, as sapatilhas de dançarina em seus pés nos devolve a sua juventude, simbolizando o período no qual Marcelo ainda estava vivo e no qual os dois, em carne, ainda estavam juntos: "*Hace veinticinco años que envejeces, que tropiezas, que te enfermas. Que me conservas intacto dentro de ti, joven aún, aún con fuerzas.*" (BRIE, 2005: 39).



7

---

que estivemos presentes e a que fizemos referência no início desse trabalho.

<sup>5</sup> Afirmação de César Brie durante a oficina.

<sup>6</sup> Essa dimensão se refere à existência de um diálogo que o espetáculo trava com a recepção. Trataremos desse tema ao longo do artigo.

<sup>7</sup> BRIE, 2005, p. 48. Foto de Carola Brie e Gonzalo Zea.

Durante a oficina, Brie faz menção ao cineasta russo Eisenstein<sup>8</sup>, de como a estética de seu trabalho repousa em uma exposição de signos metafóricos. E é dialogando com essa mesma concepção estética, frente à elaboração de um objeto artístico, que Brie explicitará o modo pelo qual compreende seu fazer teatral, isto é, a partir da imagem de um garoto empinando uma pipa, na qual o garoto se refere à dimensão da realidade, e a pipa, a da imaginação. Tal exemplo simboliza, metafórica, e concisamente, a maneira através da qual se efetiva esse processo de construção das imagens utilizadas nos textos espetaculares realizados pelo *Teatro de Los Andes*. No entanto, é preciso não se esquecer da linha que conecta esse ser humano ao brinquedo. A linha ou o fio, segundo César Brie, seria justamente a espacialidade na qual se insere o fazer teatral, prática capaz de intervir nessa relação por possibilitar a conexão entre essas duas dimensões, esses dois eixos, permitindo que o espectador possa relacionar e, conseqüentemente, construir um significado para o que vê, já que, conforme ele, “*es nuestra cabeza que une las cosas*”<sup>9</sup>.

Neste sentido é que Brie, durante a oficina, chama a atenção para que os atores, ao construírem essas imagens, nos exercícios de improvisação, expressem o que desejam transmitir de maneira suspensa, isto é, incompleta, de modo a permitir que o espectador seja também realizador do trabalho de construção dos significados daquilo que assiste. Essa concepção ideológica de trabalho se encontra em consonância com o conceito teórico de *máquina preguiçosa*<sup>10</sup> do escritor Umberto Eco e com o argumento de Sara Rojo que sustenta que o “teatro pode ser um espaço de liberdade, onde o espectador se manifesta, dentro de seus próprios limites, como um ser criativo e não meramente receptivo.” (ROJO, 1999: 62-63).

A transposição da metáfora *menino-pipa* para o plano dramático acontece já nas linhas iniciais do texto *Otra vez Marcelo*, mais precisamente na cena em que Cristina chama Marcelo em sonho: “*Sueño que estás vivo.*”, e Marcelo lhe responde: “*Pero yo estoy muerto.*” (BRIE, 2005: 13). Esse momento traduz a possibilidade dessa conexão entre o real e o imaginário,

<sup>8</sup> Influenciado pela vanguarda teatral do início do século XX, Sergei Eisenstein foi o precursor de recursos antinaturalistas no ambiente cinematográfico.

<sup>9</sup> Afirmação do dramaturgo argentino feita durante a realização da oficina. “é a nossa cabeça que conecta as coisas”.

<sup>10</sup> O texto é concebido por Umberto Eco como algo incompleto que necessita da cooperação interpretativa do leitor para se constatar

sinalizando que o espetáculo percorrerá a tênue linha que se esforça em separar a vida da morte. No entanto, o sonho de Cristina se converterá em realidade na cena teatral ao mesmo tempo em que a “realidade” do sujeito-personagem Marcelo Quiroga o será também.

Esse exemplo traz à luz a existência de um fio belamente delineado entre as duas dimensões ditas anteriormente que por contraste se aproximam, ao invés de se separarem, fazendo com que sejam rompidas as barreiras que antagonizam conceitos como sonho e realidade, vida e morte, etc.. São contradições desse tipo que ajudam a sustentar o fato de que *“la producción y la recepción del espectáculo son procesos íntimamente relacionados”* (DE MARINIS, 1997: 28), e, segundo a teoria do “espectador modelo” de Marco De Marinis, de que *“un espectáculo le deja a su receptor real ‘espacios vacíos’, márgenes de indeterminación mediante los cuales él podrá elaborar su propio punto de vista, siguiendo o bien ignorando las marcas previamente dispuestas”* (DE MARINIS, 1997: 28). Desse modo é que, nessa cena do sonho de Cristina, a quebra da visibilidade e da possibilidade de existência de um plano absolutamente real e verossímil exige que o espectador não se fixe em uma única temporalidade, mas deslize livremente sobre o fio, isto é, tanto sobre a realidade, quanto sobre a imaginação.

A afirmação *“las cosas más difíciles son las más sencillas”* do diretor argentino condensa uma visão artística do fazer teatral que talvez explique — acrescida ao fato de que seu grupo de teatro não conte com nenhum patrocínio, tão pouco incentivos governamentais para subsistir — a exploração profunda e criativa que realiza de recursos cênicos simples e cotidianos, o que resulta na obtenção de signos visuais ambíguos e polifônicos por esse caráter da complexidade semiótica extraída da simplicidade dos objetos e coisas do dia-a-dia. Cabe esclarecer que essa simplicidade e cotidianidade dos elementos cênicos utilizados nos espetáculos se relacionam muito mais com a facilidade de sua obtenção, utilização e trabalho pelos artistas que por uma errônea ou suposta ingenuidade, pobreza ou simplismo de seu uso na montagem. A respeito dessa prática de subtrair o amplo, o grande ou o universal de elementos pequeninos ou quase inocentes, através do exercício da capacidade imaginativa, cabe ressaltar o que nos aporta Gaston Bachelard: “O grande sai do pequeno, não pela lei lógica de uma dialética dos contrários, mas graças à libertação de todas as obrigações das dimensões, libertação que caracteriza a atividade da imaginação.” (BACHELARD, s/d: 120).

Por essa razão é que partir da idéia introduzida por Roland Barthes sobre o caráter polissêmico dos significantes<sup>11</sup> (BARTHES, 1989: 247-248) nos ajuda a refletir sobre as particularidades do trabalho que Brie realiza na construção das imagens cênicas em seus espetáculos quando se vale desses milhares, desses milhões de significantes disponíveis na vida cotidiana. Tarefa de “captação” essa que para o dramaturgo deve estar intrinsecamente relacionada com uma concepção teórica denominada *equivalente*<sup>12</sup>, que nada mais visa que transformar o sentido habitual, corriqueiro e usual das coisas a partir da idéia de que seus usos e funções podem ser perfeitamente subvertidos, desconstruídos e reconstruídos por meio de um processo de ampliação de seus sentidos, de metaforização de suas possibilidades. Essa premissa nos remete igualmente às conclusões que realiza Derrida acerca da função do “bricoleur”:

“El *bricoleur* es aquel que utiliza *los medios de a bordo*, es decir, los instrumentos que encuentra a su disposición alrededor suyo, que están ya ahí, que no habían sido concebidos especialmente con vistas a la operación para la que se hace que sirvan, y a la que se los intenta adaptar por medio de tanteos, no dudando en cambiarlos cada vez que parezca necesario hacerlo...” (DERRIDA, 1989: 391)

Essa idéia subjetiva do fio, como metáfora do processo de construção de imagens visuais, e inserida no imaginário do espectador, de fato se concretiza no espaço cênico do espetáculo aqui analisado, já que fios de *nylon* suspensos serão recursos técnicos usados em algumas imagens da montagem.<sup>13</sup> Em uma delas, por exemplo, a personagem Cristina pendura nessa linha cartas com as iniciais do nome de Marcelo, e em um jogo verbal de alternância de falas, ele vai descrevendo suas idéias políticas, de como seu pensamento e “seus olhos”

<sup>11</sup> Esse caráter polissêmico do signo verbal provém da idéia que “... siempre hay un sentido que desborda el uso del objeto.” Tradução livre: “... sempre há um sentido que transcende o uso do objeto.”

<sup>12</sup> Conceito formulado e explicitado por Brie durante a realização da oficina.

<sup>13</sup> A propósito dessa cena, César Brie declarou que esta foi a primeira imagem visual definida para utilização na montagem de *Otra vez Marcelo*.

o guiaram ao campo das camadas populares, enquanto Cristina constrói, com essas letras, palavras que sinalizam não só a ideologia política, como também a dimensão humana do marido:

**“Marcelo:** (...) Me habían impresionado mis compañeros de armas, campesinos humildes, analfabetos y las movilizaciones populares durante la guerra civil.

**Cristina:** A nuestro noviazgo se oponía mi madre. Nos veíamos poco, cuando volvía del cuartel y venía a visitarme.

**Marcelo:** Fue entonces que ocurrió una masacre minera en Siglo XX.

**Cristina:** Nos escribíamos, nos leíamos, nos pensábamos.

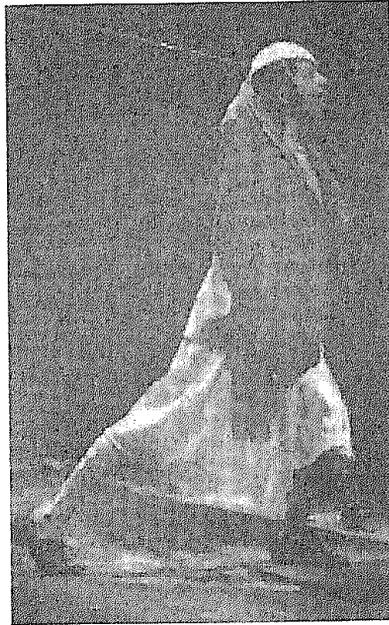
**Marcelo:** Allí, definitivamente, elegí el campo donde iba a estar.

**Cristina:** M de me haces falta.

**Marcelo:** Mi origen de clase me llevaba a un lado. Mis ideas, mis pensamientos y sobre todo mis ojos, aquello que veía, me arrastraron al campo popular. Muchos no me lo iban a perdonar.

**Cristina:** A de ausencia.” (BRIE, 2005: 23)

Esses fios de *nylon* também servirão para transportar as cartas que Quiroga e Cristina se escreviam durante o exílio, e, em outro momento do espetáculo, para oficializar o casamento “à distância”, por procuração, entre os dois. Nesta última imagem, podemos verificar uma linda ruptura entre outro par de conceitos supostamente antagônicos como ausência e presença, pois, para representar que apesar de sozinha fisicamente Cristina estava junto a seu amor, a personagem, além de colocar o arranjo de noiva, se veste com as roupas e os sapatos de Marcelo e, pendurada ao fio por um cabide, dança como uma marionete como se ele estivesse a seu lado:



Assim, de recurso técnico, a linha se nutre de uma pluralência semiótica e assume *“no sólo diferentes significados, sino que también puede desempeñar distintas funciones”* (DE MARINIS, 1997: 20) ao se converter em duas personagens: *Marcelo em letras* e *Marcelo em Cristina no cabide*, *“al mismo nivel que un actor de carne y hueso.”* (DE MARINIS, 1997: 20), levando-nos a *“concebir el teatro y el espectáculo como fenómenos integralmente significantes, donde todo es signo, todo remite siempre a otra cosa, todo es necesariamente ficción representativa.”* (DE MARINIS, 1997: 20). Em outros termos, essa concepção estético-criativa aponta para o fato de que elaborar imagens metafóricas ou *equivalentes* para aquilo que se deseja contar, expressar, parte do princípio de que *“... los significantes son como seres míticos, de cierta imprecisión y que en cierto momento se convierten siempre en significantes de otra cosa: los significados pasan, los significantes quedan”* (BARTHES, 1985: 262).

E é justamente a possibilidade de um sentido que ultrapasse o significante que move Brie a não fazer da construção do processo de criação das imagens

<sup>14</sup> BRIE, 2005, p. 40. Foto de Carola Brie e Gonzalo Zea.

cênicas um ato simplista de transposição de imagens lugares-comuns, desgastadas e altamente previsíveis, para o espaço teatral. Em função disso é que decidirá nortear essa elaboração à luz de um princípio de *contradição*. Um princípio no qual a utilização dos *equivalentes*, na construção das imagens, tenha por objetivo não transformar o teatro em um lugar da tautologia cuja função se reduz a uma atividade de reprodução naturalista e mimética da realidade, mas sim em produzir algo que se encontre em um espaço intersticial entre o puramente descritivo e o estritamente metafórico. Entender o fazer teatral segundo esse princípio nos remete à concepção estética de Eugenio Barba que compreendia que “ser verossímil é equivaler-se à vida, e não à sua imitação.” (ROJO, 1999(a): 52). Acerca dessa mesma questão vale ressaltar, ainda, o que aponta Rojo:

“Penso que a credibilidade ou o realismo não são produtos da imitação, como se lê em Aristóteles, mas se caracterizam por gerar uma relação entre o interno e o externo, que sensibiliza o espectador, ao falar de sua vida, da sociedade, de suas dores e fracassos. Não faz sentido o teatro do final do século XX continuar buscando a lógica da verossimilhança, tampouco faz sentido entrar em discussões retóricas a respeito de estilo; importa antes a preservação cênica e a força do apelo, em um mundo onde as paixões (inclusive a do teatro) estão sendo abandonadas em detrimento do rentável.” (ROJO, 1999(a): 56-57)

Diante disso é que podemos compreender o sentido da simbologia dessa concepção criadora do fazer teatral, situada naquele fio que mantém unido o menino à sua pipa que se configura a partir de um esquema auto-regulador no qual os dois eixos se encontram relacionados, igualmente equilibrados e localizados em um mesmo nível, ainda que o brinquedo para *voar* necessite estar em um plano superior ao do garoto. Isso sinaliza para o fato de que nenhum dos dois eixos possui um status de superioridade em relação ao outro. Cada qual possui sua relevância particular, muito embora ambos tenham como objetivo fundamental impedir que as imagens cênicas se transformem ou em

representações plásticas irremediavelmente inteligíveis ou em cenas coladas e absolutamente fiéis à realidade do mundo exterior.

Neste sentido é que Brie reiterava por diversas vezes, durante o referido curso, a necessidade de o ator evitar — nos exercícios de improvisação para elaboração de imagens cênicas — de contar e representar as coisas de um modo naturalista. Para evitar isso, o dramaturgo aconselhava atribuir relevância para a ruptura daquelas barreiras polarizantes de conceitos a partir do exercício de construção de *equivalentes* ou metáforas por meio do princípio de contradição, visando enriquecer e ampliar os sentidos dos objetos, bem como introduzir a recepção como elemento ativo e participante da elaboração dos sentidos para a montagem.

Para que essa criação de *equivalentes* se efetive e funcione no texto espetacular, segundo o diretor argentino, o ator deve ser capaz de “*renunciar a las ingenuidades para construir metáforas*”<sup>15</sup> porque o “*triunfo del amor no es representable*”<sup>16</sup>, isto é, representar sentimentos e sensações através de uma tentativa de aproximação ou reprodução dessas mesmas situações, tal como ocorrem na vida real, é uma tarefa não só improdutiva como inútil. Brie nos entrega, em *Otra vez Marcelo*, mais um claro exemplo desta renúncia: a imagem da corda que sustenta o colchão onde dorme, e sonha, a personagem Cristina. Marcelo, na cena anterior a esta, ensaia palavras, mas não se vê capaz de manifestar seu amor por ela. Surge, então, a imagem de Marcelo do outro lado do cenário, segurando a corda e arrastando o colchão pelo longo “corredor”, enquanto se declara: “*Tengo que decirte algo. Es algo serio. Me da vergüenza... No sé como decirlo... Es una locura... Creo... yo... te amo Cristina.*” (BRIE, 2005: 19).

Seguindo o princípio das contradições no fazer teatral de César Brie, podemos ainda encontrar outros exemplos de ruptura em seu texto espetacular. O espectador se insere no contexto real do espetáculo a partir de imagens extremamente poéticas que revelam também a sensibilidade política do diretor. Durante toda a peça nos deparamos com discursos políticos reais de Marcelo Quiroga conectados a uma dimensão subjetiva e metafórica, como o caso da cena em que há uma projeção de imagens de manifestações e recortes de jornais enquanto Marcelo escreve e lê um discurso como se fizesse

<sup>15</sup> Afirmação de Brie durante a oficina.

<sup>16</sup> Afirmação de Brie durante a oficina.

parte da mesma projeção. Nesta imagem nosso *espectador modelo* ingressa no olhar da projeção e assume o papel de testemunha, de cidadão boliviano contextualizado nas manifestações daquela época. Da mesma maneira quando a própria personagem Marcelo, em outra cena, senta-se junto ao público e se converte em mais uma testemunha, — “pode-se, também, fazer a leitura de que o político assassinado continua vivo na memória das testemunhas”<sup>17</sup> —, tornando-se espectador de sua própria imagem. Em outro momento, quando Marcelo discursa sobre o julgamento que faz ao ditador Barrientos, Cristina está com uma máscara na parte de trás da cabeça. Ela dança uma música de carnaval, golpeando Marcelo, e nos vai mostrando as duas faces do ditador através das palavras dele:

“La persona que juzgamos ha hecho varias veces de dignatario nacional y de agente de la CIA. Los mismos hombres que desde los balcones del Palacio articulan mecánicamente la palabra revolución, sobreviviente verbal de un repertorio de ideas en las que nunca creyeron...” (BRIE, 2005: 21)

Em que momento uma dança de carnaval é um gesto político? Barthes, sobre o teatro brechtiano, afirma que “nem todos os *gestus* são sociais: não há nada de social no gesto que faz um homem para espantar uma mosca; mas, se esse mesmo homem, mal vestido, debate-se contra cães de guarda, esse *gestus* torna-se social.” (BARTHES, 1990: 88). A máscara, apesar de um elemento alegórico carnavalesco, nos revela nesta imagem a dualidade do caráter de Barrientos, e a diversão — o carnaval, geralmente, é manifestação de festa e alegria popular — rompe com a seriedade do discurso parlamentar, trazendo à cena valores sociais e políticos. As cenas de carga política em *Otra vez Marcelo* expressam gestos que contextualizam o espectador em uma determinada sociedade e época, e ao mesmo tempo demonstram que Brie não dá relevância ao texto espetacular em si, mas ao momento pleno de cada imagem.

Toda cena de *Otra vez Marcelo* é um recorte significativo da vida, pois, tal como escreve Roland Barthes sobre o teatro de Brecht, “toda

<sup>17</sup> Palavras de César Brie durante a oficina.

carga significativa e aprazível incide sobre cada cena, não sobre o conjunto” (BARTHES, 1990: 87). A semelhança do fio e da corda não são casuais, cada signo adquire um sentido no contexto de cada imagem, e, seguindo a visão antinaturalista de Eisenstein, “não há imagem monótona, não se é obrigado a esperar pela imagem seguinte para compreender, para armar: nenhuma dialética, mas júbilo contínuo, feito de uma soma de instantes perfeitos.” (BARTHES, 1990: 88). Cada imagem do espetáculo se completa em si, e ao abordar a vida do intelectual boliviano, Marcelo Quiroga Santa Cruz, Brie expõe a realidade de um escritor e político — assassinado por reivindicar os direitos democráticos de um povo e seu país — e “*del hombre Marcelo, el marido, el padre, el amigo, el consejero.*” (BRIE, 2005: 8) em um conjunto de imagens que poderíamos dizer, através das marcas semióticas do fio e da corda, que o espetáculo ou o fazer teatral do *Teatro de Los Andes* é a possibilidade-corrente capaz de unir garotos à pipas, de aproximar a história e existência de um homem real ao exercício artístico.

“*Porque de algún modo sabes que pensar en un hombre se parece a salvarlo*”. Essa afirmação, presente nas linhas iniciais do texto dramático *Otra vez Marcelo*, e interessantemente pertencente à fala da personagem Marcelo e não de sua mulher, nos remete à reflexão de Brie, declarada durante o curso, na qual expressou a sua crença do “*espacio teatral como sitio donde uno puede interrogarse a si mismo y a la vida*”. Esse exemplo traduz a dimensão ideológica de seu fazer teatral que, ao nosso entender, une em pé de igualdade a necessidade da superação estética de representação aliada à necessidade de:

“(…) formar un actor-poeta en el sentido etimológico del término: hacedor, creador. El que crea y hace. Para esto realizamos un entrenamiento cotidiano, físico y vocal, y trabajamos sobre formas de improvisación y composición.

Tratamos de unir en nuestras obras las reflexiones sobre el espacio escénico, sobre el arte del actor y la necesidad de contar historias, de recordar, de “volver en sí”. Nos proponemos un teatro que podría llamarse del humor y de la memoria.<sup>18</sup>”

<sup>18</sup> <http://www.utopos.org/LosAndes/Info.htm>. Acesso em 08/08/2006.

Por todas essas razões é que, talvez, o trabalho de construção de imagens cênicas do grupo *Teatro de Los Andes* tenha como premissa básica à formação de um “ator-poeta”, “ator-ser humano, sujeito social”, um profissional implacável ao lidar com a arte, que não só atua, mas coopera para construir um canal aberto — uma linha — entre o espetáculo e o espectador, através da formulação de outras tantas linhas que unem pipas a meninos: substância principal na estruturação da cena teatral.

Em uma entrevista com Brie<sup>19</sup>, o diretor expõe que, em geral, as personagens de seus textos “são criadas a partir de pessoas reais, lutadores de uma causa, importantes por alguma atuação social” (ABDANUR, 2005: 16), como é o caso de Marcelo Quiroga Santa Cruz em *Otra vez Marcelo*: sujeito real transformado em personagem-testemunha universal dentro da cena teatral, o que constitui “um diálogo de vozes originárias de diversas fronteiras geográficas (...) um discurso multicultural de resgate e encontro.” (ROJO, 1999(b): 275). O canal, então, se amplifica, a partir do qual as personagens poderão ultrapassar fronteiras e, por conseguinte, delinear um espaço de fraternidade comum dentro dessa espacialidade maior chamada América Latina.

**Resumen:** *Este artículo es un intento de desvelar y discutir acerca de la especificidad del proceso de construcción de imágenes escénicas del hacer teatral de la compañía Teatro de Los Andes del director César Brie. Se realizará a partir de una lectura semiótica dialogística entre los textos espectacular y dramático Otra vez Marcelo, apoyada además en el resultado de nuestra experiencia de observación del taller Pensar a cena ministrado por el dramaturgo argentino y realizado en la ciudad de Belo Horizonte, por el Festival Internacional de Teatro (FIT) entre los días 28 de julio y 1 de agosto del 2006.*

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABDANUR, Raquel F. Ajustes no processo tradutório dos textos dramáticos *Cinema Utoppia*, de Ramón Griffero, e *Só os babacas morrem de amor*, de César Brie. Trabalho de pesquisa apresentado na XIV Semana da Iniciação

<sup>19</sup> Entrevista de César Brie no site

<http://www.lugarateatral.com.ar/principi.htm#CÉSAR%20BRIE>

Científica da UFMG em outubro de 2005.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antônio da Costa Leal, Lídia do Valle Santos Leal. Rio de Janeiro: Livraria Eldorado Tijuca Ltda, s/d.

BARTHES, Roland. *La aventura semiológica*. Trad. Ramón Alcalde. Barcelona: Ediciones Paidós, 1985.

\_\_\_\_\_. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1990.

BRIE, César. *Otra vez Marcelo*. Sucre/Bolívia: Teatro de los Andes/Plural Editores, 2005.

DE MARINIS, Marco. *Comprender el teatro: lineamientos de una nueva teatrológia*. Trad. Cecilia Prenz. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1997.

DERRIDA, Jacques. *La escritura y la diferencia*. Trad. Patricio Peñalver. Barcelona: Anthropos, 1989.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelo bosque da ficção*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

ROJO, Sara. Os estudos culturais e o teatro latino-americano do final do século. In: MACIEL, Maria E.; ÁVILA, Myriam; OLIVEIRA, Paulo M. (orgs.). *América em movimento: ensaios sobre literatura latino-americana do século XX*. Núcleo de Estudos Latino-americanos. FALE/UFMG. Belo Horizonte: Viveiros de Castro Editora, 1999(a).

\_\_\_\_\_. Formas teatrais latino-americanas: modernidade/pós-modernidade. In: MENDES, Eliana A.; OLIVEIRA, Paulo; BENN-IBLER, Veronika. (orgs.). *Revisitações* — FALE/UFMG, 1999(b).

<http://www.fitbh.com.br>

<http://www.lugarteatral.com.ar/principi.htm>

[http://www.utopos.org/dramaturgiaboliviana/c\\_brie.htm#autor](http://www.utopos.org/dramaturgiaboliviana/c_brie.htm#autor)

<http://www.utopos.org/LosAndes/Info.htm>