



Compañía Teatro de Seraphim: Artaud, Brecht & otros seres afines.

Igor de Almeida Silva

(Universidad de São Paulo)

Traducción: Maritza Farías Cerpa

*La crueldad es antes que todo lúcida,
es una especie de dirección rígida,
sumisión ante la necesidad.
No hay crueldad sin conciencia,
sin una especie de conciencia aplicada.
Es la conciencia que se le entrega al ejercicio de todo acto de vida
Su color de sangre, su desnudez cruel,
pues está claro que la vida es siempre la muerte de alguien.¹*

Pequeña nota historiográfica

La Compañía Teatro de Seraphim (CTS) surge en marzo de 1990, en Recife, Brazil, con el estreno del espectáculo *Heliogábalos & eu* de João Silvério Trevisan, dirección de George Moura. En el mes siguiente, el grupo presenta un nuevo espectáculo, a partir de otra obra de Trevisan: *Em nome do desejo*, adaptación de la novela homónima, bajo la dirección de Antonio Cadengue, que es uno de los fundadores y director artístico de la CTS.

Después de estos dos espectáculos, la CTS emprende una serie de realizaciones. Entre ellas, se destacan: *O jardim das cerejeiras* de Anton Tchekhov, dirección de Antonio Cadengue, en 1990; *A lira dos vinte anos* de Paulo César Coutinho, dirección de Antonio Cadengue, en 1991; *O palhaço nu* de Alcione Araújo, dirección de Lúcia Machado, en 1991; la performance *Uma estação no inferno*, a partir de textos de Arthur Rimbaud, dirección de Antonio Cadengue, en 1991 y *O concílio do amor* de Oscar Panizza, dirección de George Moura, en 1992.

En los años siguientes, el grupo realiza los espectáculos *Senhora dos afogados* de Nelson Rodrigues, en 1993; *Os biombos* de Jean Genet, en 1995; *O*

¹ Antonin Artaud, Primeira carta sobre a crueldade, en su *O teatro e seu duplo*. Trad. Teixeira Coelho. 2. ed. São Paulo, Martins Fontes, 1999, p. 118



alienista, adaptación de la novela de Machado de Assis, en 1996; *Autos cabralinos*, reunión de las obras *Auto do frade* e *Morte e vida severina*, de João Cabral de Melo Neto, en 1996; el infantil *Menino minotauro* de Luiz Felipe Botelho, en 1996; *Noite escura* de Paulo Vieira, en 1997; *Lima Barreto, ao terceiro dia* de Luís Alberto de Abreu, en 1997; *Sobrados e mocambos* de Hermilo Borba Filho, en 1998; *Retratos de mãe* de Ronaldo Brito, en 2000; *Churchi blues* de João Silvério Trevisan, en 2001; *Meia-sola* de Benedito Rodrigues Pinto, en 2002; *Querida mamãe* de Maria Adelaide Amaral, en 2003, y *A filha do teatro* de Luís Augusto Reis, en 2007. Todos estos montajes bajo la dirección de Antonio Cadengue.

El teatro de Séraphin

Originalmente, el grupo se denomina Compañía Teatro de Séraphin, en referencia al libro *El teatro y su doble*, de Antonin Artaud, específicamente al ensayo "El teatro de Séraphin", que formaba parte de los estudios teóricos preparatorios para el montaje de *Heliogábalos & eu*. En el montaje siguiente, se opta por la forma portuguesa arcaizante *Seraphim*, como una manera de mantenerse cercano y distante de la raíz francesa *Séraphin*, o italiana *Serafino*.

En el proyecto de puesta en escena de *Heliogábalos & eu* se encuentra un pequeño texto sobre la CTS, de autoría de George Moura, todavía con la grafía *Séraphin*, que se asemeja a una carta de intenciones, casi un *manifiesto*:

Somos seres afines, Serafins. Afines, inclusive de hacer teatro. Queremos experimentar, *lanzar un grito, aunque nos vacíe. Representar es una forma de vivir. ¿Quién nos prohibiría creer en el sueño del teatro cuando creemos en el sueño de la realidad?* El Teatro de ser afines de hacer Teatro. Puede parecer obvio, pero jamás obtuso. La alegría – inclusive después de 100 años del nacimiento de Oswald de Andrade – aún es la prueba de los nueve. Viva la juventud. *Nuestra búsqueda es por la expresión exacta, sin modelos o doctrinas, pero con todo el estudio posible e imaginable. Es imprescindible una estética teatral que tenga en consideración las evoluciones y revoluciones del teatro en el mundo. A favor del teatro inteligente. Serafins (seres afines) del Teatro.*



*Detallar más sería estropear la poesía de la cosa (1990).*² [El destacado es nuestro].

Los segmentos destacados son justamente los que pueden ser identificados como paráfrasis de "El teatro de Séraphin". Se percibe aquí no sólo una lectura y la aprehensión del pensamiento de Artaud, sino que también se trata de un *proyecto colectivo*. Así como procediera Artaud en su época, la joven compañía parece tomar para sí la cuestión del teatro-vida, en que *representar es una forma de vivir*: "Cuando vivo no me siento vivir. Pero cuando represento, me siento existir".³

Otro aspecto importante del manifiesto señala respecto al rigor en la obra artística que marca la unión entre arte y ciencia en Artaud: "En el teatro, de ahora en adelante, la poesía y ciencia deben identificarse".⁴ El puede ser inferido en el segmento: *Nuestra búsqueda es por la expresión exacta, sin modelos o doctrinas*. Se objetiva el rigor de la forma, por medio de la investigación y del estudio, sin adherir a fórmulas fijas. Estas palabras *rigor, precisión, expresión exacta* serán frecuentemente referenciadas y enfatizadas en los programas de los espectáculos y en las entrevistas de los integrantes del grupo. Es una marca, un posicionamiento artístico y, sobre todo, una *búsqueda*.

Y, en este posicionamiento, los Seraphins dejan claro el tipo de teatro que gustan y pretenden hacer: *En favor del teatro inteligente. Seraphins (seres afines) del Teatro*. El juego lingüístico con las palabras "serafim" y "seres afines" trae la idea de afinidad, unión entre personas con deseos y modos de pensar común, en busca de una misma utopía teatral.⁵ Juego lingüístico de sentido gregario, al mismo tiempo en que deja claro que el teatro sin pensamiento y rigor no les interesa, no les es "afín".

² En el final de este texto, además se informan los integrantes de la compañía en la época: "Nosotros, seres afines: Almir Rodrigues, Aníbal Santiago, Antonio Cadengue, George Moura, João Denys, Lúcia Machado, Manuel Carlos, Marcus Vinícius, Yêda Bezerra de Mello y otros seres...". Dos años después, la CTS se legaliza como empresa con los siguientes socios-fundadores: Antonio Edson Cadengue, Marcus Vinícius de Pinho e Souza, Lúcia Machado Barbosa, Manuel Carlos de Araújo, Anibal Santiago Silva y Augusto Farias Tiburtius. Cfr. George Moura, "A Companhia Teatro de Séraphin", en COMPANHIA TEATRO DE SERAPHIM. *Heliogábalos & eu*. Recife, 1990, [s.p.].

³ Antonin Artaud, ob. cit.; p. 171.

⁴ Idem; p. 172.

⁵ "Una pasión nos une: El Teatro. Precisamente por eso somos seres afines - SERAPHINS" APRESENTAÇÃO. In: COMPANHIA TEATRO DE SERAPHIM. *Seraphins Revisões*. Recife, Teatro Barreto Júnior, 1992. Programa. [Archivo Compañía Teatro de Seraphim].



El teatro de la Crueldad

El teatro de la crueldad expresa el conflicto primordial que separa al hombre del mundo. La crueldad, entretanto, no es necesariamente violenta, sangrienta, sádica, física, sino ontológica. Para Artaud, hay una crueldad más fundamental en la existencia que separa al cuerpo del espíritu, aniquilando al hombre. De esta manera, el teatro de la Crueldad es ontológico en la medida en que está ligado "al sufrimiento de existir y la miseria del cuerpo humano".⁶

Según Alain Virmaux, "Esta visión de la condición humana en una perspectiva de continua laceración puede ser denominada gnóstica".⁷ Es decir, una visión que concibe el universo de modo dualístico, en el cual la materia (en particular, el cuerpo humano) es considerada esencialmente mala y, por esto mismo, templo de padecimiento. Es contra esta maldad cósmica que Artaud y su teatro de la crueldad se sublevan, objetivando la reconstrucción de este hombre lacerado, en que la cultura es apartada de la vida:

Uso la palabra crueldad en el sentido de apetito de vida, de rigor cósmico y de necesidad implacable, en el sentido gnóstico de torbellino de vida que devora las tinieblas, en el sentido del dolor, fuera de cuya necesidad ineluctable la vida no consigue mantenerse, el bien es deseado, es el resultado de un acto, el mal es permanente.⁸

Esta tentativa de rehabilitación del ser en Artaud puede ser identificada, por lo menos, en dos espectáculos de la Compañía Teatro de Seraphim: *Em nome do desejo* (1990/1992) y *Noite escura* (1997). Basado en la novela homónima de João Silvério Trevisan, *Em nome do desejo* presenta la historia de amor entre dos jóvenes seminaristas. Según el director,

La idea es ciertamente, pasar a través de la escena todo lo increíble montante de contradicciones presentes en el cotidiano de nuestro día a

⁶ Alain Virmaux, *Artaud e o teatro*. Trad. Carlos Eugênio Marcondes Moura. 2. ed. São Paulo, Perspectiva, 2000, p. 43.

⁷ Ibidem

⁸ Antonin Artaud, ob. cit., p. 119.



día, marcado por el cristianismo como religión que no consiguió escapar de la *sensualidad* que pretendió condenar en los paganos.⁹

No se escamotea la sensualidad carnal de los personajes y en esto reside el laceramiento de Tiquinho, que se encuentra dividido "entre el deseo de amar a Dios por sobre todas las cosas y sus impulsos de amar a Abel por encima de Dios".¹⁰ A historia narrada está atravesada por poemas de Santa Teresa de Ávila y San Juan de la Cruz, enunciados por la propia figura de Santa Teresa, que atraviesa todo el espectáculo, imprimiéndole un erotismo místico.

Santa Teresa de Ávila es retratada nuevamente por la Seraphim en el espectáculo *Noite escura* de Paulo Vieira, dirección de Antonio Cadengue, en 1997, realizado conjuntamente con el Hospital Ulysses Pernambucano, en el Ciclo Iluminuras, en función de las discusiones en torno de la reforma manicomial que sucedía en todo el país. Más que la presencia de Santa Teresa, el nexo de unión entre los dos montajes es la dualística entre amor y devoción, erotismo y sacralidad, carne y espíritu. El director admite el *parentesco* de los espectáculos, en el texto del programa de *Noite escura*: "No creo que NOITE ESCURA se asemeje a EM NOME, pero con él guarda cierto parentesco -texto y puesta en escena-intencional: me gustan las imágenes que se reflejan unas con las otras".¹¹

En *Noite escura*, lo que se fortalece es "el testimonio de una experiencia humana de lo divino -contado, narrado, declamado, gritado, susurrado, cantado-dejando al desnudo la trayectoria de una mujer que abandona la luz del sol por las tinieblas de la noche oscura, en un proceso de purificación".¹² Experiencia en sí misma cruel, según Artaud, pues este personaje busca una unión profunda con Dios a partir de una inmersión en el *abismo nocturno* del alma, en que Dios está inmanente. Como dice el director, en este espectáculo, "el acto poético se hace

⁹ Antonio Candengue "Proposta de encenação", en *Em nome do desejo*. Recife, 1992. Projeto de montagem, [s.p.]. [Archivo Compañía Teatro de Seraphim].

¹⁰ Antonio Candengue. Noite, noites, en HOSPITAL ULYSSES PERNAMBUCANO/ CICLO ILUMINURAS/ COMPANHIA TEATRO DE SERAPHIM. *Noite escura*. Direção Antonio Cadengue. Recife, Capela do Hospital Ulysses Pernambucano, junio 1997. Programa. [Archivo Compañía Teatro de Seraphim].

¹¹ Idem

¹² Idem



verbo y se constituye como una celebración de la Presencia Ausente: de aquello que en nosotros es tinieblas, pero al mismo tiempo gestación del amanecer".¹³

Tanto en la figura de Santa Teresa como en las ideas teatrales de estos dos espectáculos, están presentes los presupuestos del Teatro de la Crueldad de reconstrucción del hombre por medio del volverse hacia sí mismo. Así como Artaud, el director emprende una pedagogía cruel y lúcida en dirección al ser, revelando el entre-lugar de lo sagrado y sus contradicciones en la existencia interior y en la vida cotidiana, en la sexualidad juvenil de Tiquinho y Abel, en el erotismo místico de Santa Teresa de Ávila, sin ninguna implicancia cristiana, pero intentando poner en escena la fuerza de las pasiones y de los mitos, lo oscuro y lo primitivo de la naturaleza humana.

El otro teatro político

Para Bernard Dort, Brecht promueve un teatro de reflexión y análisis político de la sociedad que busca "una verdad que todavía está por hacer".¹⁴ Ya Massimo Castri dice que Artaud proporciona instrumentos de conocimiento y modificación del individuo, siendo éste, también, un componente presente en Brecht. Por eso, Castri cree que

Las dos líneas teatrales, histórico-materialista y artaudiana, que se presentan históricamente paralelas, y que [...] han sido artificialmente separadas [...] aparecen hoy en realidad como confluentes, momentos complementarios de único proceso y tienden a refluir en una misma operación, la del teatro político.¹⁵

Al final, si Brecht proponía el materialismo histórico como instrumento de conocimiento y análisis de la sociedad, lo mismo hacía Artaud, sólo que partiendo y direccionándose hacia el individuo, el inconsciente, lo irracional. Son metodologías y visiones de mundo diferentes que, entretanto, convergen en un mismo punto: ambas se proponen como instrumentos de liberación del hombre, sea por medio de

¹³ Idem

¹⁴ Bernard Dort, *O teatro e sua realidade*. Trad. Fernando Peixoto. São Paulo, Perspectiva, 1977; p. 392.

¹⁵ Massimo Castri, *Por un teatro político - Piscator, Brecht, Artaud*. Trad. María Romero. Madrid, AKAL Editor, 1978; p. 213.



su razón crítica, sea por intermedio de todos sus sentidos. En esto reside lo político en el Teatro de la Crueldad. Tal vez sea por este sesgo que se pueda comprender también lo político en la Compañía Teatro de Seraphim.

En *A lira dos vinte anos*, espectáculo de 1992, texto de Paulo César Coutinho, dirección de Antonio Cadengue, la CTS profundiza en la realidad del Brasil de 1968, época perturbada en su historia nacional, marcada por la represión del régimen militar, instaurado en 1964; época de promulgación del AI-5, que reprimía al movimiento estudiantil con extrema violencia. De cuño casi autobiográfico, el texto trata de la trayectoria de cinco estudiantes que, en 1968, cambian las aulas universitarias por la lucha armada, buscando no sólo transformaciones políticas, sino también existenciales. Al mismo tiempo en que sueñan con la revolución, descubren el amor y el sexo.

De acuerdo con el director, la intención de este espectáculo

es delinear en la escena recifense, en el año de 1992, un proyecto histórico-político-existencial, preocupado en lanzar un puente entre el ahora y el antes, para que el antes no quede sin futuro y el ahora no quede sin pasado. Pues el presente siempre corre el riesgo de carecer de sentido, si no se arraiga en un pasado significativo.¹⁶

El director intenta añadir al abordaje de este pasado reciente, además de lo histórico y de lo político, lo existencial, lo humano, la sexualidad, el amor. Esas características ya se encontraban presentes en el texto; con todo, estos últimos aspectos fueron acentuados en la puesta en escena. Como testimonia la crítica Maria Lúcia Pereira en su apreciación del espectáculo:

Su obra [de Paulo César Coutinho] trata en pie de igualdad la militancia y la vida afectiva. [...] Del entusiasmado compromiso homosexual. Es en su apasionado tono de confesión que el director Antonio Cadengue se embarca, creando una puesta en escena que es un tratado romántico de las emociones. Comprometido con una belleza que pasa por la sensualidad, da tratamiento de escultura a los bellos cuerpos jóvenes y, pictórico, a las escenas. Seguidor de la fuerza de lo radical, de lo caluroso, no teme ni a la agitación ni a lo *kitsch*. De esto, se alimenta su

¹⁶ Antonio Cadengue, *A lira dos vinte anos: memórias e sonhos de uma geração*, en COMPANHIA TEATRO DE SERAPHIM. *Seraphins Revisões*. Recife, Teatro Barreto Júnior, 1992. Programa. [Archivo Compañía Teatro de Seraphim].



lirismo. Su escena es una esquizofrénica mezcla de desaforado deseo de *épater* con una declaración de amor por la vida.¹⁷

Tanto el texto de Cadengue como la crítica de Maria Lúcia Pereira parecen demostrar que, en el pensamiento del director, en sus intenciones y opciones estético-ideológicas, subyace una lectura filtrada, crítica y amorosa, de las tesis de "Sobre el concepto de historia" de Walter Benjamin, como si el pensador alemán fuese su libro de cabecera, leído diversas veces antes del sueño, de modo a actuar bajo su pensamiento y praxis teatrales como una presencia constante, aunque espectral, diluida en visiones e imágenes concretizadas en la escena. Su sensibilidad a los llamados de la historia en el presente no distingue las luchas *por las cosas brutas y materiales* –como frecuentemente lo hace el materialismo histórico– de aquellas por las cosas *refinadas y espirituales*. Es como si el director dijese a su público recifense de 1992 que

El cronista que narra los acontecimientos, sin distinguir entre los grandes y los pequeños, tiene en cuenta la idea de que nada de lo que un día aconteció puede ser considerado perdido para la historia. Sin duda, solamente la humanidad redimida podrá apropiarse totalmente de su pasado. Esto quiere decir: solamente para la humanidad redimida el pasado es citable, en cada uno de sus momentos.¹⁸

La historia como redención se materializa en el pensamiento (y en la actuación de su director y de la Compañía Teatro de Seraphim como un todo) de este espectáculo como un "*volver a querer* y rescatar lo que fue sofocado todos esos años: un proyecto colectivo".¹⁹ Esta declaración del director testimonia también su vinculación con una parte de la historia del teatro brasileiro, ligada a la contracultura y al tropicalismo, y que tuvo en el Teatro Oficina su iniciador y principal representante: "Nosotros queremos despertar las fuerzas de las personas para que ellas vuelvan a querer".²⁰

¹⁷ Maria Lúcia Pereira, Lirismo radical. *Jornal da Paraíba*, Campina Grande, 30 julio, 1991; p. 6.

¹⁸ Walter Benajmin, *Sobre o conceito da história*. , en su *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. Prefácio Jeanne Marie Gagnebin. 7. ed. São Paulo, Brasiliense, 1994; p. 223.

¹⁹ Antonio Candengue, *A lira ...* ob. cit.

²⁰ José Celso Martinez Corrêa. "Lição de voltar a querer", en su *Primeiro ato: cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974)*. Seleção, organização e notas Ana Helena Camargo de Staal. São Paulo, Ed. 34, 1998; p. 213.



El vértigo de las máscaras

En la perspectiva de la existencia en que la vida se realiza en el teatro y el teatro es la propia vida se percibe el desarrollo de las nociones del doble y de la máscara en Artaud y en la poética del grupo, o sea, de la vida como artificio. En este sentido, otros dos dramaturgos queridos y destacados en la CTS: Luigi Pirandello y Jean Genet. Al final del proyecto cultural Seraphins Revisões,²¹ en 1992, Cadengue publica un artículo en el periódico *Jornal do Commercio*, titulado "Seraphins: encontrarse":

En el juego que en el escenario se instaura, los cuatro montajes tejieron revelaciones y, al mismo tiempo, profundizaron los artificios propios del teatro, con la intención de poner al desnudo las máscaras: de las sociales a las metafísicas. Esta idea nos obsesiona y determina en mucho la elección de nuestro repertorio y de nuestra praxis. Involucrarse tanto con el teatro como lo hacemos –y venimos haciéndolo– nos remite sin que queramos, a un texto de Pirandello, *Trovarsi*, donde el personaje central de la intriga, una actriz, se realiza en la imagen de cada uno de los personajes que interpreta, viviendo intensamente la ficción –dentro y fuera del escenario– en un intraducible proceso de transfiguraciones. Sin el teatro, en fin, ella no existe. Sus últimos parlamentos en la obra nos dicen: "Verdad es solamente que es necesario crearse, crear! Y así, solamente, nos encontramos". Hacemos nuestras estas palabras, por traducir toda búsqueda de *encuentro* con nosotros mismos y con los otros –razón de nuestro trabajo. Pero no se concluya que nuestro proyecto implica una estéril estetización de la vida, sino la tentativa de construirla como ininterrumpido proyecto de desciframiento de nuestra contemporaneidad y mismo de su transformación.²²

²¹ Proyecto Cultural que hace una retrospectiva de cuatro montajes de la CTS (*Heliogábalos & eu*, 1990; *Em nome do desejo*, 1990; *O jardim das cerejeiras*, 1990; *A lira dos vinte anos*, 1991); produce un documental sobre la compañía, dirigido por George Moura y Alexandre Figueirôa; realiza una exposición de afiches, fotos, programa, proyectos de escenarios y vestuarios, maquetas y vestuarios, además de promover dos talleres, uno de interpretación para los propios miembros de la compañía, ministrada por Maria Lúcia Pereira, y otra de crítica teatral, abierta al público, ofrecida por George Moura y Maria Lúcia Pereira. En las palabras del grupo, el Seraphins Revisões "es el resultado de un psicoanálisis cultural que venimos ejercitando internamente y que, ahora, pretendemos exorcizar, como una manera de dar un salto cualitativo en la trayectoria que, por extensión, refleje críticamente la propia cultura teatral pernambucana, en los días de hoy". APRESENTAÇÃO. In: COMPANHIA TEATRO DE SERAPHIM. *Seraphins Revisões*. Recife, Teatro Barreto Júnior, 1992. Programa. [Archivo Compañía Teatro de Seraphim].

²² Antonio Candengue, Seraphins: encontrar-se. *Jornal do Commercio*, Recife, 27 jun. 1992; p. 6.



Luego, en el primer párrafo, el director destaca la *intención de dejar al desnudo las máscaras: de las sociales a las metafísicas*. De hecho, ésta es una idea recurrente en la poética de la CTS, en lo que atañe a la exhibición vertiginosa de las máscaras, su constante proceso de desvelamiento. Revelación en el sentido no exactamente de mostrar nuestra *verdadera cara*, sino de la exposición del objeto en sí: la máscara, como nuestra realidad intrínseca, nuestra verdad más profunda, tanto a nivel individual como social. Este es el desvelamiento *de la y por la* máscara, según la CTS. Esta noción de la máscara, del disfraz y del artificio, está relacionada con la concepción de *pluralidad del ser humano*. Aspecto central de la obra de Luigi Pirandello, autor a quien Cadengue hace referencia de inmediato en este artículo, identificándolo de modo a reflejar la propia identidad-máscara de la CTS.

Según Anatol Rosenfeld, tratando de la cuestión de la máscara en la obra de Pirandello,

La vida social impone al individuo una forma fija, volviéndola en máscara. El flujo de la existencia necesita de esta fijación para no disolverse en caos, pero al mismo tiempo el papel impuesto o adoptado estrangula y sofoca el movimiento de la vida.²³

La razón, entonces, impone ficciones, falsas ilusiones, que se absorben en el transcurso de la vida, pero que, de a poco, adquieren una forma rígida, artificial y opresora. Sin embargo, esta máscara también se vuelve parte esencial de la vida. Ella pasa a expresar "una verdad esencial que los hombres no consiguen decir ni vivir en la vida cotidiana, pero que pueden comprender en el ejercicio del teatro".²⁴ Este es el punto de contacto entre el pensamiento de Pirandello, Artaud y el teatro de Antonio Cadengue y sus *seres afines*: la máscara como persecución de una verdad del ser humano y, al mismo tiempo, como una afirmación de la vida. En el artículo de Cadengue, tal vez esto quede más claro cuando él dice, a través de las palabras de Pirandello, que nosotros nos encontramos en el momento en que creamos, o mejor, en que nos creamos: el *crearse* resuena en la idea de reconstrucción del hombre de Artaud. La máscara, en este sentido, es un trabajo de investigación sobre sí mismo, y también de reelaboración del individuo.

²³ Anatol Rosenfeld, *Texto/contexto*. 3. ed. São Paulo, Perspectiva, 1976; p. 12.

²⁴ Bernard Dort, *ob. cit.*; p. 237.



La Compañía Teatro de Seraphim manifiesta también su gusto por el teatro como ceremonia. Esa comprensión del teatro converge, en este momento, hacia Genet. Conforme Bernard Dort, tanto para el dramaturgo como para Artaud, "se trata de restituir a la representación teatral su carácter de ceremonia, de transformarla en un acto".²⁵ Genet, así como Pirandello, es uno de los autores predilectos de Cadengue, ya puesto en escena por el director en 1988 y retomado por la CTS con el montaje de *Os biombos*, en 1995.²⁶ Más allá de *Os biombos*, la estética de Genet se encuentra presente en otros espectáculos de la CTS, como *Senhora dos afogados* (1993), *O alienista* (1996), *Sobrados e mocambos* (1998) y *A filha do teatro* (2007), en que se percibe una estética del disfraz y de sus ceremonias, reflejada en esas diversas escenas, pero a partir de diferentes perspectivas: arquetípicas, dramáticas, épicas o paródicas.

Sin embargo, las aproximaciones entre Artaud y Genet son limitadas, dado que, mientras el primero reniega toda la tradición del teatro occidental, el segundo la valoriza, llevándola hasta sus límites, al punto de agotarse, sin pretender significar nada. En este aspecto, la Seraphim se aproxima de Artaud y se aleja de Genet. Aunque este juego sin límites de representación genetiano agrade mucho a Cadengue, su teatro nunca está desprovisto de una tentativa de resignificación del mundo y del arte. Nunca de una estetización de la vida. Hay siempre una búsqueda de comprensión del hombre, de la sociedad y del teatro, inclusive a partir de *un vértigo de las máscaras*, pues, para Cadengue, son ellas que ofrecen la medida de las diversas posibilidades del ser humano y del fenómeno teatral.

El *teatro de la representación* de Jean Genet llega a una situación de paroxismo en *Os biombos*. En esta obra, el procedimiento se repite: el teatro se representa a sí mismo. Pero, gracias a los personajes de Saïd y Leila, Genet cuestiona su propio teatro, en el momento en que estos rechazan su transformación en imágenes tal cual ocurre con los demás personajes de la obra cuando en encaminan al mundo de los muertos. En el teatro de Genet, no existen

²⁵ Bernard Dort, ob. cit.; p. 230.

²⁶ Antonio Cadengue monta de Luigi Pirandello *Esta noite se improvisa*, en 1977, por la Compañía Praxis Dramática, y en 1988, de Jean Genet, *O balcão*, con los alumnos del Curso de Formación del Actor de la UFPE. Ambos dramaturgos se encuentran, por tanto, en la trayectoria del director, antecedendo el surgimiento de la Compañía Teatro de Seraphim.



personajes o seres reales, si no que apenas reflejos, imágenes proyectadas de aquello que el hombre y la sociedad crean. No hay ni vida, ni muerte, apenas representación. Saïd y Leila, en un acto de alta traición a Genet y al mundo al que pertenecen (a Argelia), recorren un camino inverso, descendente. No se afirman como imágenes. Por el contrario, se niegan constantemente: "Con todas sus fuerzas, recusan a fijarse, a transformarse en alguna cosa. Para ellos, se trata de 'ir hasta el fin': no perpetuar una imagen, sino que destruir todas las imágenes que podamos hacer de ellos".²⁷ En el programa del espectáculo, Cadengue dice:

Genet escribió una historia que se bifurca en muchas otras, [...] pero la historia de Saïd permaneció como *leitmotiv* de la adaptación y de la propia puesta en escena. El motivo es simple: al hacer la apología de Saïd, de su traición a la causa política y social de su país, Genet enfatiza que la substitución de un poder por otro significa la repetición –o la copia– de la estructura anterior. Por tanto, Saïd comprende –o casi– que debe luchar por cuenta propia y no por una causa, mismo al precio de sumergirse en la degradación, en la abyección. Le interesa sobre todo *traicionar: traición* que implica un acto extremadamente deshonesto en nuestra sociedad. O sea, si "todo deriva en canción" o "samba" o "pizza", es mejor "pudrirse cada vez más para podrir el mundo", como dice Saïd.²⁸

Aquí, es claro un *compromiso* político-social en relación a los niveles de corrupción de una sociedad y, particularmente, del Brasil. La destrucción de las máscaras -sociales y existenciales- promovida por Saïd, Leila y Cadengue presupone un retorno a la individualidad. Y, al repetir las palabras de Saïd, de que es preciso "pudrir el mundo", Cadengue retoma el proyecto artaudiano de renovación del hombre a través del propio Mal. La metáfora de la peste parece estar omnipresente en las ideas de este texto; es decir, del Mal como un virus que destruye por dentro, y, al teatro le cabe deflagrar su epidemia, como una peste, para que de la destrucción y del caos algo nuevo pueda surgir. Una *revolución por el individuo*, teniendo en foco todo un sistema social.

²⁷ Bernard Dort, ob. cit.; p. 239-240.

²⁸ Antonio Candengue, *Confissões I ou Como era gostoso o meu francês*, en COMPANHIA TEATRO DE SERAPHIM. *Os biombos*. Direção Antonio Cadengue. Recife, Teatro Barreto Júnior, 1995. Programa. [Archivo Compañía Teatro de Seraphim].



El teatro de Jean Genet gana nuevas configuraciones en otros montajes de la CTS. Genet es deglutido, como dice el propio director: "Me estremezco de alegría: ¡yo comí Jean Genet!".²⁹ Y, en este devorar, nuevas máscaras surgen, es decir, otras *identidades-máscaras*. Metamorfosis de este concepto inicial. De modo explícito, por lo menos, en dos espectáculos: *Sobrados & mocambos* de Hermilo Borba Filho (1998) y *Churchi blues* de João Silvério Trevisan (2001). Ambos bajo la dirección de Cadengue.

En el primero, "una obra según sugerencias de la obra de Gilberto Freyre no siempre seguidas por el Autor", el director encuentra el *leitmotiv* del espectáculo a partir de la hipótesis de una insólita intertextualidad de esta obra de Hermilo Borba Filho con *Os biombos*, de Jean Genet. Tal hipótesis se da en función de la utilización de recursos épicos (no sólo los del teatro brechtiano) de la obra, repleta de cuadros independientes, sin aprisionarse en un orden cronológico y espacial. Esta construcción le confiere la impresión de una incompletud dramática, del mismo modo como ocurre en *Os biombos*, conforme dice el director en el texto del programa. Por eso, Cadengue cree que el texto genético "es el principal intertexto de *Sobrados e mocambos*", en un *entrecruzamiento impúdico* o, como diría Oswald de Andrade, un "acto de deglución".³⁰

Es por medio de este entrecruzamiento que él intenta realizar su lectura del Brasil patriarcal, para comprender al Brasil contemporáneo de 1998. Es en este *despudor* que él cruza Hermilo Borba Filho y Gilberto Freyre con Brecht y Genet, apostando

a la pluralidad, en los préstamos culturales, sin anhelar síntesis, pero listos a develar lo oscuro. Llamar la atención para lo inhabitual y, así, construir un panel caleidoscópico del Brasil, repleto de *máscaras-identidades*, deconstruyéndolas con la mirada crítica – la nuestra y la del espectador.³¹

En el segundo espectáculo, se acompaña la trayectoria de un indio de la Amazonía, Churchi, que corre paralela a la historia del país, en una investigación de

²⁹ Antonio Cadengue, *Confissões ...ob.cit.*

³⁰ CADENGUE, Antonio. Da identidade e da máscara ou *Tableaux vivant* em ruínas. In: COMPANHIA TEATRO DE SERAPHIM. *Sobrados e mocambos*. Direção Antonio Cadengue. Recife, Teatro Barreto Júnior, 1998. Programa. [Archivo Compañía Teatro de Seraphim].

³¹ Idem.

la "cuestión de la identidad, del ser o no ser brasileiro, de la masacre individual, de la intervención brutal del Estado en la esfera del individuo".³² En diferentes tiempos, ambientes y estéticas, los temas de la identidad y de la máscara, de lo que es ser brasileño, de la individualidad, son la tónica de estos dos espectáculos. Se percibe una discusión sobre el ser humano, la sociedad y la cultura brasileña de modo intrínseco, en que se toma la *cultura como protesta*. O sea, un pensamiento estético-político que busca interrogar constantemente sobre el ser brasileño. Tal vez sea posible comprender las ideas teatrales y políticas de este grupo por medio de las palabras de su director:

Yo soy urbano. Cosmopolita. Lo que hago es un psicoanálisis cultural. Y no lo hago por modismo, ni para aquello a ser devorado por el 'sur maravilla'. Lo que las personas del sur y del sudeste esperan de nosotros es siempre un Antonio Nóbrega. Por cierto, excelente *performer*. La imagen que ellos esperan es siempre aquello que suponen ser o tener la cara del Nordeste. Esta cara yo no quiero tener. Porque ser brasileño es siempre ser otro, como decía Paulo Emílio Salles Gomes. Es la identidad de no tener identidad, esa máscara en que me percibo y percibo en nosotros brasileños, esa maleabilidad, esa plástica, que somos nosotros. Y quieren siempre darnos una máscara permanente. Y fue contra esa máscara que me terminé sublevando a lo largo de estos años. Y pienso que en esta cuestión hay un diálogo enorme con el teatro, que es ser lo que no se es. Entonces pienso que yo junto diversas discusiones en aquello que hago.³³

En lo que concierne a la máscara y a la identidad, Cadengue demuestra absorber completamente el pensamiento de Genet y la postura de Saïd, que se niega a transigir con las imágenes-máscaras que se proyectan sobre él. Cadengue hace de la máscara un juego sinuoso, un vértigo, de desvelamiento y superposición de nuevas máscaras que, para él, son la propia identidad brasileña y, por extensión, el teatro. Hace de la máscara la esencia de la cultura brasileña, y sólo a partir de ella es que se puede comprender lo que es ser brasileño. Nuevamente Pirandello. Es por la representación por lo que nos encontramos.

igordealmeida.silva@gmail.com,

³² Antonio Candengue, Antonio Cadengue: fogo e fôlego, *Folhetim*, Rio de Janeiro, Teatro do Pequeno Gesto, n. 11, set.-dez. 2001. Entrevista concedida a Fátima Saadi, Antonio Guedes, Doris Rollemberg e Walter Lima Torres; p 120.

³³ Idem; p. 114-115.



ialmeidasilva@uol.com.br

Abstract:

This work consists of an introductory study on the Teatro de Seraphim Company (CTS), based in Recife, Brazil, in operation since March 1990. It intends to observe the relationship between Art and Politics in the aesthetic and ideological propositions of the group, having as *corpus* texts of show playbills, interviews, press articles, reviews, stage setting projects, among other documents, prioritizing the ones produced by members of the CTS as a way to identify their theatrical ideas, starting from the poetics and the thought of Artaud, Brecht, Benjamin, Pirandello and Genet.

Palabras-clave: Candengue, cultura brasileña, estética, ideas teatrales, teatro brasileño, historia del teatro.

Keywords: Almeida Silva, aesthetic, Brazilian culture, Brazilian theatre, theatrical ideas, theatre history.