

CADERNO PEDAGÓXICO

A BOA PERSOA DE SEZUÁN



Obra escrita por Bertolt Brecht,
e dirixida por Nuno Cardoso

Caderno pedagógico: Carlos Labraña (Gálix)

CADERNO PEDAGÓGICO

A BOA PERSOA
DE SEZUÁN

ELENCO

Rosa Álvarez: A Muller, Puta, A Señora Yan, Transeúnte
César Cambeiro: O Carpinteiro, Deus, Cliente, Transeúnte
Antón Coucheiro: O Parado, O Vello, Deus, O Bonzo, Cliente
Mónica García: A Caseira, Puta, Deus, Transeúnte, Obreira
Rocío González: Xen Te / Xui Ta
Roberto Leal: Avó, Xu Fu, Cliente, Transeúnte
Rebeca Montero: Xin, Puta, Transeúnte, Obreira
Marta Pazos: A Cuñada, Deus, A Vella
Alberto Rolán: Sobriño, Sun, Transeúnte
Toni Salgado: O Home, Deus, Cliente, Transeúnte, Obreiro
Machi Salgado: O Policía, O Parado, Cliente, Transeúnte, Obreiro
Hugo Torres: Wan, O Coxo

EQUIPO ARTÍSTICO

Escenografía: **F. Ribeiro**
Iluminación: **José Álvaro Correia**
Vestuario: **La Canalla**
Dirección musical: **Fran Pérez “Narf”**
Traductor: **Frank Meyer**
Lungüista: **Emilio Cao Vázquez**
Maquillaxe: **Dolores Centeno**

Fotografía: **Tono Arias**
Diseño gráfico: **Signum**

Realización da escenografía: **Talleres AGADIC, Móveis Modernos Maia & Rocha, Max Rótulos**
Realización vestuario: **Clotilde Vaello, Cristina Cordido, Milagros Reimundez**

ESPAZO SONORO

Composicións, arranxos e dirección musical: **Fran Pérez “Narf”**
Producción de audio, mesturas e masterización: **Antonio Vázquez**
Músicos: **Suso Alonso** (Piano, teclados, secuencias e arranxos de piano), **Joaquim Teles “Quiné”** (batería e percusión), **Pablo Pascual** (clarinetes), **Fran Pérez “Narf”** (guitarras e baixo)
Asistente de gravación (Porto): **João Ferraz**
Gravado nos estudos **ASISÍ** (Viduido) e nos estudos **QM** (Porto)
Versións incidentais: Fran Pérez “Narf”

Cesión rótulos: **Rótulos Hércules, Max Rótulos, Rótulos Compostela, Rótulos Gesavar, Stick Rotulación**
Cesión mobiliario urbano: **Telvent, Daviña**
Cesión mobiliario: **IES Xelmírez I**
Spot TV: **Tresdeseos animación, Gael Herrera**

Caderno pedagóxico: **Carlos Labraña (GALIX)**

Productor asistente: **Jose Díaz**

Meritoria de Dirección: **Charlotte Irene Grieser**
Axudante de dirección e movemento: **Víctor Hugo Pontes**
Dirección: **Nuno Cardoso**

Agradecementos: Fundación Cidade da Cultura, Localia Santiago. IES Xelmírez I, CESPA, Zé Lima, E.O. PRIM

CENTRO DRAMÁTICO GALEGO

Directora: Cristina Domínguez Dapena
Xefa de produción: Cecilia Carballido
Secretaria de dirección: Manuela Domínguez Amoscótegui
Axudante de produción: Laura Hevia Solares
Auxiliar de produción-dirección: Manuela González Bravo

EQUIPO TÉCNICO

Rexedor: Fran Veiga
Encargado estrutura escénica: Salvador Forján
Tremóias: Elixio Vieites, Mauro Chao, Antonio Mayo “Toti”, René Rodríguez-Moldes, Xaquín Rei, Daniel Arias

Técnico de iluminación: Juanjo Amado
Auxiliar de iluminación: Antonio Constenla
Técnicos de son: Guillermo Vázquez Ríos, Antonio Budiño
Auxiliar de imaxe e son: Juan Carlos Pacios Martínez
Encargado de talleres: Pablo Seoane
Xastra: María Negreira
Prensa: Ana Rosales, Ana Miragaya

COLABORAN CO CENTRO DRAMÁTICO GALEGO

Gabinete de imaxe: Signum
Revisión lingüística: Rosetta
Gabinete de comunicación: Trisquelia
Coordinación dos Espazos CDG: Xocas López

Depósito legal: C 3845-2008

Índice

O autor: Bertolt Brecht	9
O director: Nuno Cardoso	15
Falan os protagonistas	19
Escenografía	20
Vestuario	21
Análise do texto	
Argumento	22
Tema	23
Batería de actividades	
Textos seleccionados	25
Investiga pola túa conta	40
Por se queres estudar teatro	42
Bibliografía	45

CADERNO PEDAGÓXICO

A BOA PERSOA DE SEZUÁN

Que é esa vida que non é vida senón representación? Que é o que a xente fai en teatro, a vida ou a publicidade? Que outras linguaxes regurxitamos para facermos o distanciamento? Sobre que nos distanciamos nós neste momento no que conseguimos ver en tempo real a invasión dun país coma se fose publicidade, e as persoas que son invadidas, se prenden a televisión, conseguen ver os movementos das tropas que os están invadindo? E polo medio a publicidade. Que é máis real: a nosa vida como a temos agora ou a vida de familias coma as nosas, reproducidas nun anuncio de limpavidros, en que están todos felices?

Nuno Cardoso



○ autor

Bertolt Brecht: vida e obra

Bertolt Brecht, poeta e dramaturgo nado o 10 de febreiro de 1898 en Ausburgo (Baviera, Alemaña), é considerado unha das figuras teatrais máis importantes do século XX. Brecht criouse nunha próspera familia burguesa, de pai católico e nai protestante, e, como el mesmo recoñecía, foi educado no hábito de ser atendido e na arte de dar ordes. Comezou a escribir poesía cando era un rapaz e publicou os seus primeiros poemas á idade de 16 anos.

En 1917, Brecht iniciou os estudos de medicina na universidade de Múnic. Ao ano seguinte foi chamado a filas como soldado sanitario nun hospital militar en Ausburgo no marco da Primeira Guerra Mundial. Desta vivencia, esencial na súa vida, escribiu os seus primeiros poemas de forte espírito revolucionario. Entre estes poemas destaca *Lenda do soldado morto*, que lle valeu aparecer na lista negra de Hitler. Durante ese tempo coñeceu a Paula Banholzer-Gross, con quen tivo un fillo en 1919. Despois da guerra volveu aos seus estudos, que abandonou finalmente para dedicarse á literatura e ao teatro.



INICIOS

Entre 1920 e 1924 vive a cabalo entre Múnic e Berlín, potenciando a súa formación teatral e participando en diversos espectáculos como dramaturgo no Kammerspiele de Múnic. En 1922 casou coa actriz de teatro e cantante de ópera Marianne Zoff, con quen tería dous fillos e da cal se divorciou tres anos despois. Finalmente en 1924 trasládase a Berlín e comeza a traballar como dramaturgo no Deutsches Theater, onde se encontra con Erwin Piscator e Kurt Weill, con quen colaborará máis adiante. No ano 1929 casa con Helene Weigel, que será a súa compañeira e colaboradora ata a súa morte.

Desde 1926 tivo frecuentes contactos con artistas socialistas que marcaron fondamente a súa ideoloxía. As súas primeiras obras xa acusaron a influencia do pensamento hegeliano, que coñecía desde a súa primeira mocidade, así como as obras do discípulo de Hegel, Karl Marx.

Brecht sempre quixo influír no público coas súas actuacións, concienzialo e facelo pensar; para iso foi configurando unha teoría dramática antirrealista que procuraba distanciar o espectador do elemento anecdótico. Para lograr chegar á xente que pretendía educar fixouse nos medios de comunicación de masas como a radio, o teatro e mesmo o cine. A súa meta era acadar un cambio social que lograra a liberación dos medios de produción, influíndo tanto no ámbito intelectual coma no estético.

Poden observarse estes obxectivos xa nas súas primeiras obras como *Baal* (1918-19), *Tambores na noite* (1919) e *Na xungla das cidades* (1921-24), todos eles textos de aprendizaxe. Pero é na peza *Un home é un home* (1924-26) —a peripecia dun humilde traballador portuario irlandés que, logo de asumir a posición dun soldado británico, acaba por converterse nun animal sanguinario— onde agroman con forza os elementos que van configurar o que el mesmo denominará *teatro épico*. Nas seguintes obras, como *A ópera de catro patacos* (1928) —adaptación da obra de John Gay, *The Beggar's Opera*, datada en 1728— atopamos o *teatro épico* xa desenvolvido. Coa peza *Ascensión e caída da cidade de Mahagonny* (1930), Brecht engade novos recursos e presenta as primeiras reflexións sobre o que el consideraba ser o *teatro épico*.

Nos anos trinta, Brecht acomete unha nova liña de traballo caracterizada pola procura dun novo tipo de pezas que el denomina *didácticas* ou para a aprendizaxe. Estas obras destacan polo uso dunha linguaxe moi clara e precisa, con diálogos moi expositivos e próximos á deliberación; pola presenza de moi poucos elementos de significación, coma se a palabra fose o elemento fundamental e a insistencia na parábola. Consideramos pezas didácticas, entre outras, as dúas seguintes: *A excepción e a regra* (1929) e *A medida* (1930).

○ EXILIO: DE 1933 A 1948

Nos anos trinta os libros de Brecht foron prohibidos en Alemaña e as súas representacións foron interrompidas pola policía. O 28 de febreiro de 1933 —un día despois do incendio do Reichstag— Brecht, xunto coa súa familia e amigos, abandonan Berlín e foxen a través doutros países a Dinamarca, lugar onde viviron cinco anos.

En 1939 abandonou Dinamarca para vivir durante un ano nunha granxa preto de Estocolmo. De alí viaxou en abril de 1940 a Helsinki, onde viviu como convidado da escritora finlandesa Hella Wuolijoki. Foi neste período cando comezou a escribir, xunta a súa anfitroia, *O señor Puntila e o seu criado Matti*. Nesta peza expresa a inxustiza do traballador fronte ao patrón. Para o dramaturgo, a diferenza de clases marca de maneira definitiva a vida dos seres humanos durante o seu camiñar neste mundo.

Desde Finlandia, Brecht continúa coa súa viaxe a través da Unión Soviética ata os Estados Unidos. En 1941 asentouse en Santa Mónica, preto de Hollywood. O seu obxectivo era integrarse no mundo cinematográfico para actuar politicamente a través do cine, pero iso só o conseguiu en pequena medida. Ademais, organizou algunhas representacións teatrais menores, na maioría dos casos en escenarios de emigrantes. En outubro de 1947 foi interrogado polo *Comité de Actividades Antiamericanas* debido ás súas ideas comunistas. Aínda que non tivo consecuencias para o autor, decidiu abandonar o país e viaxou a Zúric (Suíza).

Nesta última época desenvolveu o que se considera a súa *dramaturxia dialéctica*, onde podemos situar obras como *Nai Coraxe e os seus fillos*, *A boa persoa de Sezuán*, *O círculo de xiz caucásico* e *A vida de Galileo*, escritas todas entre 1938 e 1945. Con estas pezas Brecht tratou de mostrar a dialéctica do real a través do desenvolvemento de situacións, condutas e conflitos dunha historia concreta. A dimensión dialéctica presente nestes textos queda de manifesto se consideramos o primeiro deles, e a visión que no imaxinario colectivo se foi conformando de *Nai Coraxe*.

○ REGRESO: O BERLINER ENSEMBLE

Despois de escapar do nazismo e ser atacado polo liberalismo norteamericano, Brecht regresa á República Democrática Alemá nos seus últimos anos e funda unha compañía e taller de dramaturxia con presupostos claramente políticos. O Berliner Ensemble foi fundado en Berlín oriental en xaneiro de 1949 baixo a dirección de Weigel, a muller de Brecht. Despois dun período transitorio, a compañía estableceríase de xeito definitivo no Theater am Schiffbauerdamm. A maioría das súas primeiras producións eran obras de Brecht dirixidas por el mesmo. Á súa morte, Weigel continuou a dirixir a compañía ata 1971.

A relación entre este centro brechtiano e as institucións comunistas foi difícil. As tensións entre Brecht e a burocracia cultural da RDA repetíronse na historia do Berliner Ensemble. Os censores —do Partido Socialista Unificado de Alemaña— chegaron mesmo a prohibir varias pezas, entre elas *Santa Xoana dos matadoiros* e o filme *Kuhle Wampe*, unha homenaxe á liberdade desde unha aposta anárquica.

Brecht morreu por mor dun paro cardíaco o 14 de agosto de 1956, cando estaba a ensaiar *A vida de Galileo*.

Forma épica do teatro

O *teatro épico* alemán é un tipo de teatro que xurdiu a principios do século XX ligado ao director Bertolt Brecht. En xeral foi unha reacción contra outras formas de teatro, concretamente contra o drama realista. Aínda que moitos dos conceptos relacionados co teatro épico xa existían desde había moitos anos, el unificounos desenvolvendo e popularizando o estilo.

No teatro épico asúmese que o propósito da peza, máis ca entreter ou mimetizar a realidade, é presentar ideas e convidar o público a facer xuízos sobre elas. As personaxes non debían imitar as persoas reais, senón representar os lados opostos dun argumento. O público debería ser sempre consciente de que estaba a ver unha peza de teatro, e debería permanecer a unha distancia emocional da acción. Brecht describiu este ideal como *efecto de distanciamento*.

A seguir, presentamos en palabras do mesmo Bertolt Brecht a diferenza entre o teatro dramático e o teatro épico:

O termo “teatro épico” parécelles a moitos contradictorio en si mesmo, porque seguindo o exemplo de Aristóteles consideraban radicalmente diferentes as formas de presentación épica e dramática dunha fábula. A diferenza entre ambas as dúas formas non consistía só en que a primeira era presentada por persoas vivas e que a segunda se servía do libro —obras da épica como as de Homero e os xograres medievais tamén eran funcións teatrais, e dramas como Fausto de Goethe e Manfred de Byron alcanzaron o seu máximo efecto en forma de libros—, senón que a diferenza entre a forma dramática e a forma épica se situou, xa despois de Aristóteles, no seu tipo de construción, cuxas regras se trataban en dúas vertentes diferentes da estética. O tipo de construción dependía da maneira na que as pezas lle eran presentadas ao público, sobre o escenario ou a través do libro, pero ademais existía de xeito independente un elemento “dramático” nas obras épicas e un elemento “épico” nas obras dramáticas.

CARACTERÍSTICAS DO TEATRO ÉPICO NA ESCRITA

A dimensión épica considerada na escrita presenta unhas características específicas que imos tentar expoñer nos seus trazos máis importantes:

- a. **Estrutura secuencial da trama.** Brecht presta moita atención á disposición da intriga, que se concreta nunha trama habitualmente integrada por un número de cadros ou escenas breves, que poden ir precedidas de prólogos e seguidas de epílogos e entre as cales se poden intercalar todo tipo de materiais, como discursos, monólogos ou cantigas. É dicir, a trama está integrada por secuencias, o que permite seleccionar os momentos máis importantes dunha historia que, no seu argumento, pode ter unha considerable duración temporal, de xeito que non existe unha relación de continuidade entre as escenas.
- b. **Valoración da acción,** da intriga e dos motivos, fronte á importancia da personaxe, que aparece considerada a través da súa dimensión social, como entidade sometida ás circunstancias e forzas que operan no seu contorno. A personaxe aparece máis como un tipo, carente da dimensión psicolóxica que presentaba noutros modelos de escrita. O uso de máscaras incide nesa dimensión prototípica, como tamén o fai o uso de elementos grotescos e do recurso á hipérbole na caracterización e tipificación das aparencias e das condutas.

- c. **Uso de escenas breves**, o cal implica un cambio permanente de situación, de coordenadas espaciais e temporais, de personaxes, de conflitos. Todo isto impide que o espectador poida instalarse nunha recepción pasiva. Esa ruptura permanente da acción, na súa continuidade, habitual no teatro da época, induce tamén á ruptura de calquera posibilidade de ilusionismo; este feito provoca que o espectador sexa consciente de que está diante dunha ficción.
- d. **Uso de cantigas**, que poden servir como comentario ou contrapunto da acción, con frecuencia como un medio de crear un anticlímax. As cantigas tamén poden ter unha forte dimensión narrativa. Ás veces, o mesmo que outros elementos narrativos, tamén serven para adiantar acontecementos, para evitar calquera posibilidade de que exista unha expectativa ante o que vai acontecer, unha posibilidade de suspense; isto serve para que o espectador preste máis atención ao xeito en que se desenvolven os feitos ca aos resultados.
- e. **Aparición de voces**, que dialogan directamente co espectador. Rómpease así calquera posibilidade de creación dun mundo ficcional pechado, insistindo nesa dimensión non ilusionista mencionada previamente.
- f. **Uso de elementos narrativos**, que poden ter diversa feitura, desde notas e comentarios introducidos no texto secundario ata a aparición da figura do narrador.
- g. **Ambientación espacial difusa e uso do tempo pasado**; a acción de moitas obras sitúase no pasado e en lugares remotos, o cal permite que o espectador teña que vincular esa realidade coa súa propia e tirar as conclusións que se poidan derivar das similitudes e dos contrastes.
- h. **Dimensión aberta da obra**, en tanto que non presenta un final que sexa consecuencia dun curso de acontecementos que se pecha. Mesmo cando as historias teñen un remate, este non pecha por completo os acontecementos, xa que sempre aparecen voces que increpan o espectador para que a historia continúe.

CARACTERÍSTICAS DO TEATRO ÉPICO NA REPRESENTACIÓN

Eran técnicas de produción comúns no teatro épico: a inclusión de escenarios irrealistas pola simplificación, anuncios ou carteis que interrompen e resumen a acción, e a música que entra —de maneira irónica— en conflito co efecto emocional esperado. Brecht usaba a comedia para

distanciar o seu público dos feitos emocionais ou serios e, influído polos musicais e os intérpretes de feira, incorporaba música ou cancións nas súas pezas.

A actuación no teatro épico precisaba que os actores interpretasen as súas personaxes de xeito convincente; pola contra, non tiñan que convencer nin a audiencia nin a eles mesmos de que son en realidade as personaxes que interpretan. Os actores a miúdo interpelan directamente o público sen estar interpretando a súa personaxe (romper a cuarta parede), e interpretan múltiples papeis.

Un termo acuñado por Brecht é o *aceno*: unha actitude física ou un xesto que representa a condición da personaxe independentemente do texto. Brecht baseouse no teatro chinés: decatouse de que o actor Mei Lan-Fang, para interpretar unha escena que requiría que a personaxe estivese asustada, metía un guecho do pelo na súa boca, e aínda que o actor permanecía calmo durante toda a obra, os espectadores comprendían que a personaxe estaba asustada. Cun só *aceno* que define a actitude da personaxe, o actor distánciase da peza e, xa que logo, evita calquera exceso de emoción.

O director: Nuno Cardoso

Nuno Cardoso naceu en 1970 en Canas de Senhorim (Portugal). Comezou os estudos de dereito e filosofía na Universidade de Coimbra, que abandonou para fundar, xunto con outras persoas, o Grupo Visões Úteis. En 1998 abandona esta compañía para asumir a Dirección Artística do Auditorio Nacional Carlos Alberto. En 2007 abandona este traballo para continuar a súa carreira de director e actor en varios teatros, tanto de Portugal coma do estranxeiro.



Conversa con Nuno Cardoso

QUEN É NUNO CARDOSO?

Nuno Cardoso é un portugués de 37 anos. Veño dunha familia humilde, o meu pai é chararreiro e a miña nai traballaba nun hospital. Fun o primeiro fillo da familia en ir á universidade. E foi alí, cando estudaba dereito, onde me envolvín no teatro universitario. Abandonei a carreira para fundar unha compañía de teatro e comecei a traballar. Despois nomeáronme director do Teatro Nacional Carlos Alberto, cargo que desempeñei durante 10 anos. Neste momento exerzo de actor e director *freelancer*.

CAL É A TÚA RELACIÓN CO TEATRO GALEGO?

Moi pouca, debo confesar. Eu coñecía a relación entre os dous teatros do noroeste, porque tamén había un Teatro Noroeste en Portugal. E vin unha coprodución de ambas as dúas nos anos noventa, unha obra de Brecht precisamente. Despois diso, un grande apagón.

Cando me chamou o Centro Dramático Galego para este proxecto quixen poñerme ao día. Vin a Nut Teatro no Porto e tamén coñezo algúns nomes de compañías como Factoría Teatro, Talía etcétera. Sei que hai unha grande influencia do audiovisual, que supón a supervivencia das persoas. Pero, en realidade, non coñezo o teatro galego.

Parece estraño, pero para calquera portugués España, calquera que sexa a súa provincia, está mentalmente máis lonxe do que, por exemplo, Francia. Penso que pode ser unha herdanza das ditaduras. Pero a realidade é que na convivencia de culturas, Portugal está máis lonxe da de Galicia, aínda que está aquí ao lado e estamos comunicados por autoestrada, como o está, por exemplo, Berlín. É paradoxal, pero témolo que asumir.

CAL CRES QUE É A IMPORTANCIA DE BRECHT NO TEATRO ACTUAL?

Brecht é un dos autores do século XX que marca definitivamente o teatro porque produce, conxuntamente con outros, unha revolución na forma de

ver o teatro. O seu teatro está moi arraigado na tradición de teatro alemá, pero regurxítaa e refórmaa doutra maneira, creando conceptos que son fundamentais para o teatro de hoxe en día.

Lendo as pezas de Brecht, non falando do seu lado ideolóxico senón do seu lado estético, decátome da importancia que tivo ao devolverlle a teatralidade ao teatro. Estamos influenciados por unha especie de realismo e psicoloxismo strindberguiano e ibseniano, así como por un grandísimo autor chamado Chékhov, que está noutra realidade. Brecht primitiviza e revivifica o acto teatral puro e, ao mesmo tempo, dálle un sentido case biolóxico, un sentido eucarístico de modificación social. Asume ese papel que é unha cousa que non existía desde os gregos. El centra o acto teatral como un acto de modificación sociopolítica a través do *teatro épico*, e iso é fundamental en termos de mentalidade. Dalgunha forma destrúe toda a concepción burguesa da noite do teatro e tórnao nun acto político, primario, dun cidadán. Esa idea, xunto con todo o traballo das vangardas históricas naquel momento da arte, débemoslla sobre todo a Bertolt Brecht.

Ademais, o teatro brechtiano ten unha compoñente ideolóxica moi forte. Neste momento, as persoas mallan en Brecht porque acabou o comunismo e é acusado de maniqueísta. Mais a súa obra mantense. Obviamente, foi tan prolífica que algunhas cousas non paga a pena facelas agora, pero outras moitas si. A pesar dos móbiles, internet... nós non vivimos tan distantes das condicións do capitalismo primitivo do século XIX e principios do século XX. Quero dicir, na época de Brecht, Krupp apoiou a Hitler. Por exemplo, que eu saiba neste momento, en Angola ningunha das grandes petroleiras se vira en contra da corrupción dos ministros de alí. Tampouco ninguén intervéen en Cimbabue porque non interesa economicamente. Nós non vivimos moi lonxe desa sociedade da impunidad. Polo tanto, con todos os defectos que poidan ter, non vivimos moi lonxe dos retratos que Brecht fixo, excepto, talvez, a utopía que el defendía, unha vez probada e visto que tampouco deu resultado. Pero iso non significa que a crítica que el facía non sexa acertada.

QUE OPINAS D'A BOA PERSOA DE SEZUÁN?

É o Krishna. Basicamente, a parábola que nos transmite é que ninguén é totalmente bo nin malo. *A boa persoa de Sezuán* é unha especie da antitraxedia en que as persoas non dan traspasado as súas circunstancias. Nunha traxedia, o heroe traspasa as circunstancias case insuperables, os designios de Deus, seguindo o seu destino ou *fatum*. Nesta peza é exactamente o contrario, as contrariedades son tan grandes que o heroe se divide para poder superalas.

A boa persoa de Sezuán está construída con pequenas parábolas que serven como exemplos do que acontece hoxe en día. A incapacidade da

xente de ser unha boa persoa fai que se cubra cunha máscara de crueldade que se precisa para vivir. A necesidade de comer tórnanos en persoas completamente horribles unhas coas outras.

E despois están as institucións. Os deuses de Sezuán son estatísticos, desde que hai unha persoa non interesa desfacer a estatística, todo está ben. Así son as institucións neste momento, viven para si mesmas. Eu penso que *A boa persoa de Sezuán* non trata sobre a situación de China, senón que reflexiona sobre o mundo occidental. Claro que China hoxe en día é de feito a parábola desta creación capitalista, un país sintomático do cal precisamos para vivir.

COMO PENSAS REALIZAR A MONTAXE DA PEZA?

En liñas xerais pensamos situala nun descampado, entre o alcatrán dunha autoestrada e os neons dunha cidade. Nese lugar o conxunto de persoas da obra loitan por sobrevivir, e reciben a visita dos deuses, que son os grandes motivos de toda esa destrución.

VAS SEGUIR A FORMA DE REPRESENTAR O TEATRO QUE PREGOABA BRECHT?

Que forma é esa de facer teatro? Que significa iso hoxe en día? Que tipo de linguaxe se utiliza para facer teatro do *distanciamento*? O *distanciamento* non é, de repente, falar así, ou outras cousas... O *distanciamento* de Brecht implicaba o recurso das cancións, do cabaré, a linguaxe circense... Moita xente que fala sobre que é o *distanciamento* brechtiano, cando ve unha peza de Brecht fica extremadamente abraiada, porque non era nada do que estaban agardando, dese *teatro épico*, distanciando, case heroico, senón un teatro moito máis brincadeiro.

Que é esa vida que non é vida senón representación? Que é o que a xente fai en teatro, a vida ou a publicidade? Que outras linguaxes regurximos para facermos o *distanciamento*? Sobre que nos distanciamos nós neste momento no que conseguimos ver en tempo real a invasión dun país coma se fose publicidade, e as persoas que son invadidas, se prenden a televisión, conseguen ver os movementos das tropas que os están invadindo? E polo medio a publicidade. Que é máis real: a nosa vida como a temos agora ou a vida de familias coma as nosas, reproducidas nun anuncio de limpavidros, en que están todos felices?

Unha sociedade ten varios espellos. Neste momento crear o *distanciamento*, crear a representación no teatro nunha sociedade que se representa a si mesma teatralmente ata o infinito é unha cousa moi difícil. Porque os mecanismos da representación xa están imbricados na nosa maneira de ser a través do consumo. Iso é moi interesante, porque o capitalismo utilízalos na súa propia preservación.

COMO FOI O CASTING PARA ESTA MONTAXE?

O *casting* para *A boa persoa de Sezuán* foi complicado coma todos os *castings*, porque ningún *casting* é suficiente. Estivemos a traballar tres días, pero todo queda reducido ao que os ingleses din *wish thinking*, o desexo que acredite que aquela persoa poida ser a máis indicada para a peza. Podemos ter sorte, ou non. O *casting* foi extremadamente divertido e case a totalidade das persoas que participaron resultaron moi interesantes. Iso deume moito pracer, despois escoller é sempre un risco.

BRECHT PREGÚNTANOS NESTA PEZA SE UN PODE SER BO NUN MUNDO COMA ESTE. PÓDESE FACER TEATRO NUN MUNDO COMA ESTE?

Si. Nós cando estamos a traballar dentro da sala somos Xen Te. Fóra, cando estamos a concorrer a subsidios, somos Xui Ta. Obviamente, nun mundo coma este pódese facer teatro. O teatro é coma as cascudas, nunca morre. Cando foi dos bombardeos da OTAN en Belgrado, os teatros estaban cheos. A primeira cousa que abriu en Kabul despois dos talibáns foron os teatros. O teatro, aínda que as persoas non o recoñecen, está no sangue. Nos momentos de fractura, de crise, non hai cinema que non desapareza, porque regresamos ao grao cero da nosas posibilidades; pero para facer teatro non se precisa de nada máis que de un. Por iso o teatro está sempre no principio de todo. É, dalgunha forma, o alfa e omega da cultura, da nosa capacidade de imaxinación cultural. Por iso sempre vai estar aí.

Para facer teatro nunha sociedade do espectáculo, como é a nosa, en que a vertixe da fama é o que conta, é preciso ter o fondo dun maratonista, máis nada. Mentalizarse que é coma os espectáculos históricos: en primeiro plano sempre está o rei e a raíña; en segundo plano os amantes, despois os burgueses; logo hai unha feira, e despois, ao fondo de todo, dous individuos enriba de toneis a facer pallasadas. Non son importantes para a historia, pero están sempre aí; eses somos nós, as persoas que facemos teatro.

Falan os protagonistas

Xen Te / Xui Ta

ROCÍO GONZÁLEZ

Eu estou fascinada pola personaxe de Xen Te desde a primeira vez que lin a peza. Penso que nesta personaxe se representa a esencia do ser humano, na que se atopan as dúas caras das persoas. Xen Te sería a *cara A*, a alma boa, unha persoa que é manipulada por esa sociedade en que vive, unha sociedade cruel coma a que estamos a padecer hoxe en día. Xui Ta sería a *cara B*, a alma mala, esa personaxe que Xen Te ten que construír para defenderse desa miseria.



Wan (vendedor de auga)

HUGO TORRES

Eu fago a personaxe de Wan, que é o vendedor de auga da cidade de Se-zuán. El é un proscrito, un marxinal. Penso que nesta obra Wan é a única persoa boa que existe, xa que pasa toda a obra preocupado polo que lle pase a Xen Te. Ademais intenta en todos os momentos que a vontade dos deuses sexa cumprida.



Ian Sun (aviador)

ALBERTO ROLÁN

Ian Sun é un home cuxa ambición é ser piloto. Quere chamar a atención para conseguir que alguén o axude. Conségueo con Xen Te, a quen vai engaiolando con engados amorosos para poder sacarlle os cartos, e así poder marchar a Pequín a cumprir o seu soño. Esta personaxe é unha supervivente capaz de facer calquera cousa para conseguir os seus obxectivos, aínda que teña que estragar a vida dunha muller. Tamén é un tío ben esperto e que vai medrando, non como aviador por avatares da obra, pero si como executivo dun imperio do tabaco.



Escenografía

DA MAN DE FERNANDO RIBEIRO

Esta peza de Brecht está contextualizada nun ambiente urbano destruído polo consumismo e pola urbanización.

O escenario vai ser un espazo aberto, onde calquera cousa que os actores poidan facer vai ter cabida dentro.

Imaxinámo-lo como un xogo entre un chan e un fondo. O chan será unha explanada asfaltada. E o fondo construíremolo con varios carteis luminosos que representan os espazos por onde transcorre a peza, como restaurantes, perruquerías etcétera. Estes sinais luminosos tamén van axudar a suxerir o ambiente urbano que queremos conseguir. Ademais, no escenario atoparemos elementos normais que toda a xente coñece, como portas, cadeiras... nada moi estilizado, pero estes elementos presentaranse traballados dunha maneira creativa cos actores.

É un escenario en proceso, que non estará totalmente definido ata a fin da montaxe, conque sempre pode sufrir alteracións. Continuamente vou experimentando cousas co director: como é este escenario que vemos con estes carteis pendurados para ver se van á esquerda, ou á dereita...



Vestuario

DA MAN DE LA CANALLA (PATRICIA E FRAN)

Realizamos o proceso de creación do vestiario en coordinación co director. Os camiños abertos foron moitos, con referencias a artistas plásticos contemporáneos como David LaChapelle, un fotógrafo americano que utiliza moito a idea da cultura urbana como cultura do consumo. Tamén miramos aos arrabaldes das cidades, onde a xente que vén do campo queda perdida, deslocalizada das súas orixes.

Cada un dos cadros de que se compón a peza teñen referencias diferentes. Por exemplo, para a parte da fábrica de tabaco, que é un mundo gris, partimos da estética da película *Metropolis* de Fritz Lang. Para o casamento de Xen Te e Yan Sun o punto de partida foi a cea reinterpretada por LaChapelle. O mundo dos deuses está preto dos políticos, ou dos vendedores de teletenda.

A estética tiña que ser contemporánea, a pesar da data da obra. Todas as personaxes van levar elementos deportivos no vestir, porque en calquera documental que vexas, tanto ten en que parte do mundo, sempre aparece unha camiseta ou uns tenis de marca. O que non vai a haber é un vestiario expresamente chinés, porque a xente de agora viste en todo o mundo igual, o único que os diferencia é o seu nivel económico. Tan só haberá un aceno ao chinés nun elemento moi pequeno que levarán todas as personaxes.

Logo, cada personaxe ten unha estética máis concreta. Por exemplo, Xen Te é unha rapaza coma calquera outra rapaza desa idade. O piloto Sun, que é o prototipo do mozo de barrio que ten ambición por ascender, podería estar encarnado por un xogador de fútbol como Cristiano Ronaldo. O barbeiro vén sendo unha especie de Sun vello, libidinoso. Despois, a propia personalidade da personaxe fai que vista un pantalón frouxo, ou unha peza de roupa moi apertada porque a personaxe ten que ter un movemento en concreto.

Análise do texto

Argumento

Tres deuses chineses chegan a Sezuán coa intención de demostrar que aínda existen boas persoas, para o cal piden aloxamento por unha noite. Só os acolle Xen Te, pero é prostituta, así que en agradecemento deciden darlle cartos para que poida cambiar de vida. Con ese diñeiro Xen Te aluga unha tenda de tabaco, e axiña é asediada por esmoleiros e amigos necesitados. A súa xenerosidade é tan grande que non tarda en volver estar nunha situación económica precaria. Para saír desa situación, adopta de cando en vez a personalidade dun curmán imaxinario, Xui Ta. O curmán, cunha actitude desapiadada, pon fin ás innumerables peticións que a xente, confiada na súa bondade, lle facía a Xen.

Máis adiante, Xen Te namórase de Sun, un aviador que está sen traballo. El é un home egoísta que só a quere polos cartos. De novo, a súa bondade lévaa ao desastre. A partir de aquí, a única personalidade de Xen Te vai ser Xui Ta. Posteriormente, coa axuda dun barbeiro instala unha fábrica de tabaco e dálles traballo aos necesitados. Así acaba coa *alimentación sen contraprestación*.

Finalmente Xui Ta é arrestado polo suposto asasinato de Xen Te. Os deuses forman o tribunal que xulga o caso e Xui Ta revela a súa verdadeira personalidade. Cando se decatan disto, os deuses mostran a súa ledicia, pois aínda queda unha muller boa sobre a terra. Pero Xen Te protesta dicindo que ela non é só a boa muller; nela hai dúas personalidades e ela xa non pode vivir sen o seu curmán. Así e todo, esta cuestión non lles preocupa aos deuses. Eles suxiren que pode permitirse un uso controlado de Xui Ta, por exemplo, unha vez ao mes. Logo volven ao ceo deixando a Xen Te debaténdose nas súas dúbidas de conciencia. Un epílogo informa o público de que este non é un final satisfactorio e instao a pensar nunha solución mellor.

Análise do texto

FORMA

A boa persoa de Sezuán é, sen dúbida, teatro épico. No entanto, a intensidade nos razoamentos e a esaxeración na caricatura das situacións —semellante ás primeiras obras de Brecht— fan difícil conservar unha actitude imparcial, malia o recurso do *distanciamento*. Por outra banda, nesta peza desapareceu a claridade do esquema das obras propagandísticas, o cal aumenta o interese dramático. Así, no canto

dunha mensaxe partidista, xorde unha dialéctica de actitudes opostas que provocan tensión e fan que o espectador se sinta implicado á maneira do teatro tradicional.

TEMA

A boa persoa de Sezuán presenta o tema da pobreza e da riqueza, do patrón e do traballador, dunha forma extrema.

A figura do reformador compasivo preocupara anteriormente a Brecht; a súa obra *A medida* é un bo exemplo. A análise d'*A boa persoa de Sezuán* pódenos levar a interpretar este tema de forma tradicional e demostrar os desastres a que pode conducir a xenerosidade absoluta. Presentada nestes termos, a obra sería trágica, xa que demostra a imposibilidade total da bondade humana. Por outra parte, pode facerse unha interpretación en termos existencialistas e demostrar o absurdo da virtude, pero afirmándoa, de todos os xeitos, como un logro humano. Pero a extrema compaixón de Xen Te, malia ser unha loucura, esperta unha fonda admiración.

Non obstante, a peza de Brecht é máis complexa e debe terse en conta unha terceira posibilidade. No limiar, Brecht indica que “a provincia de Sezuán desta parábola, que representaba a todos os lugares nos cales o home era explotado polo home, non forma parte xa deses lugares”. Noutras palabras, esta é a pintura dunha sociedade competitiva, e os seus problemas son os do capitalismo e non os da moderna China comunista, co cal posibilita que o público adopte unha nova actitude totalmente distante.

Pode ocorrer, polo menos en parte, que o público nin sinta admiración pola caridade quixotesca de Xen Te, nin pesadume pola súa traxedia; unicamente sorpresa de que este tipo de ideais ocupase algunha vez o corazón humano. Esa é a actitude que Brecht agardaba e iso pode levarnos a considerar con máis detemento a discusión entre Wan, o vendedor de auga, e os tres deuses. Wan suxírelles que os ideais que se lles deben pedir ás persoas non sexan absolutos —xa que logo, case inalcanzables— senón calidades humanas: a bondade en vez do amor, a equidade en vez da xustiza, a decencia en vez do honor. En certo modo, a obra pretende demostrar que é precisamente a devoción de Xen Te cara a un ideal imposible o que a transforma no seu implacable oposto: xa que non pode amar do mesmo modo a todas as persoas, desespérase e trata de acadar os seus fins por medio da crueldade. É paradoxal, pois o amor permite que xurda o capitalismo. Nestes termos, a moral da parábola non é que nunha sociedade competitiva a bondade sexa case suicida, senón máis ben que a sociedade competitiva é compatible coa procura da bondade absoluta.

No entanto, sexa o que for o que Brecht pensara, esta solución aínda ten problemas. Xa se viu como na súa propia vida o desexo de facer o ben levouno ao comunismo, que esixe, igual ca o capitalismo, facer o mal para que del poida xurdir o ben. En realidade, un crítico comunista

ve a mensaxe da obra precisamente na necesidade de realizar determinada acción. Tomando a Xui Ta como o seu modelo, declara que *para ser bo debo ser cruel*, e lembra que en todos os países o comunismo só se logrou por medios de violencia e opresión comparables aos de Xui Ta, aínda cando as intencións non fosen as mesmas. A bondade, a equidade e a decencia non abundan para dar a forza impulsora que *cambie o mundo*, só os modelos imposibles, con todos os riscos que isto implica, estimulan as persoas.

En conclusión, Xen Te é consciente do seu fracaso, non segundo a moral comunista, senón de acordo co seu concepto da caridade. Ao tempo, os espectadores vémonos incapaces de catalogar a actitude de Xen Te. Buscamos alternativas, coma as suxeridas por Wan, e atopámolas insatisfactorias. Intentamos utilizar os recursos tradicionais como: “o sufrimento purifica”, “a coraxe aumenta co perigo”, “o ben sempre triúnfalo”, pero son anulados polos deuses. Brecht busca outra saída e isto é o que lle dá á obra o seu final aberto, deixando a decisión nas mans do público. O autor non ofrece, neste caso, distintas posibilidades para elixir, senón que lle outorga ao espectador verdadeira liberdade.

Desde o punto vista político, a obra limítase a presentar o problema da creación dunha sociedade xusta a partir dunha multitude composta de individuos na súa maior parte inxustos, pero non da pé a elixir entre unha ou outra solución. Isto é seguramente o que Brecht quería manifestar cando valorou a súa obra como unha “obra en forma de parábola”. A distribución da riqueza é desigual tanto dentro dos países industrializados coma no *Terceiro Mundo*. Ademais doutras finalidades, as obras de Brecht sinalan unha sentenza, como o fixo no seu momento, a parábola do bo samaritano.



Batería de actividades

TEXTOS

Do texto d'A *boa persoa de Sezuán* seleccionei os seguintes fragmentos por me pareceren moi significativos no conxunto da historia:

Preludio

XEN TE - Vos sodes os Iluminados? O meu nome é Xen Te. Gustaríame que quixésedes aceptar o meu cuarto.

O TERCEIRO DEUS - Mais a onde foi o vendedor de auga?

XEN TE - Parece que non o dei encontrado.

O PRIMEIRO DEUS - Se cabe pensaba que non virías e xa non se atrevía a regresar onda nós.

O TERCEIRO DEUS *collendo o aparello da auga* - Deixémolo na túa casa. El necesítalo.

Entran na casa, guiados por Xen Te.

Faise de noite, logo volve a luz. No abrir o día os deuses saen da casa, guiados por Xen Te que leva unha lámpada. Despídense.

O PRIMEIRO DEUS - Querida Xen Te, dámosche as grazas pola túa hospitalidade. Non esqueceremos que fuches ti quen nos acolleu. E devólvelle o seu aparello ao vendedor de auga dicíndolle que tamén lle damos as grazas a el pois ensinounos unha boa persoa. Ata logo!

XEN TE - Non son boa. Teño que confesarvos algo: cando Wan me pediu que vos hospedase, dubidei.

O PRIMEIRO DEUS - Dubidar non importa cando logo se vence. Que saibas que nos deches algo máis que unha cama para durmir. A moitos, incluso algúns de nós os deuses, naceulles a dúbida se aínda quedaba xente boa. Emprendemos a nosa viaxe sobre todo para comprobalo. Volvemos continually cheos de ledicia porque si atopamos unha boa persoa.

XEN TE - Alto, Iluminados! Non estou nada segura de que sexa boa. Xa me gustaría selo, pero... como vou pagar o aluguer? Así que vou confesárvolo: véndome para poder vivir, mais nin así consigo defenderme porque hai moi-

tas que teñen que facer o mesmo. Estou disposta a todo, mais quen non o estaría? Claro que sería feliz se puidese cumprir cos mandamentos do amor infantil e a veracidade. Non cobizar a casa do meu próximo sería unha ledicia e serlle fiel a un home resultaríame grato. Tamén non quero abusar de ningún nin roubarlle ao indefenso. Como vou realizar todo isto? Mesmo sen cumprir con todos os mandamentos me resulta difícil saír do apuro.

O PRIMEIRO DEUS - Todo isto, Xen Te, non son senón as dúbidas dunha boa persoa.

O TERCEIRO DEUS - Adeus, Xen Te! E saúda ao vendedor de auga da nosa parte. Foinos un bo amigo.

O SEGUNDO DEUS - Temo que non lle resultara de proveito.

O TERCEIRO DEUS - Que che vaia ben!

O PRIMEIRO DEUS - E, sobre todo, sé boa, Xen Te! Adeus!



Están a piques de marchar. Xa fan o sinal de despedida coa man.

XEN TE, *medorenta* - Pero non estou segura de min mesma, Iluminados! Como vou ser boa se todo é tan caro?

O SEGUNDO DEUS - Daquela, desgraciadamente, nós non podemos facer nada. Non nos podemos meter nos asuntos económicos.

O TERCEIRO DEUS - Alto! Agardade un momento! Talvez, se tivese algo máis, resultarlle máis doado conseguilo.

O SEGUNDO DEUS - Non lle podemos dar nada. Arriba non saberíamos como asumir a responsabilidade.

O PRIMEIRO DEUS - Por que non? *Achegan as cabezas uns aos outros, discutindo vivamente. O primeiro deus cara a Xen Te, incómodo:* Soubemos que non tes os cartos do aluguer. Non somos xente pobre e, naturalmente, pagamos o aloxamento. Toma! *Dálle diñeiro.* Mais non lle digas a ninguén que pagamos. Podería interpretarse mal.

O SEGUNDO DEUS - Moi mal.

O terceiro deus - Non, está permitido. Podemos pagar o aloxamento sen problemas. A resolución non dicía que non. Entón, ata logo!

Os deuses saen veloces.

ACTIVIDADES PARA TRABALLAR ESTA ESCENA:

✓ Analiza o significado que ten para os deuses que Xen Te lles dea aloxamento.

✓ Por que Xen Te dubida se é ou non unha boa persoa?

✓ Por que pensas que os deuses, ao primeiro, non lle queren dar cartos?

✓ Facede un coloquio na aula sobre se é posible que unha persoa sexa boa sen diñeiro.

Lance 2

A tenda de tabaco. Xente durmindo por todas partes. A lámpada segue acesa. Chaman á porta.

A MULLER érguese media durmida - Xen Te! Chaman á porta! Onde se meteu?

O SOBRÍÑO - Seguro que foi buscar o almorzo. Paga o señor curmán!

A muller ri e vai a modo á porta. Entra un señor novo, detrás del o carpinteiro.

O SEÑO NOVO (XUI TA) - Son o curmán.

A MULLER sumamente sorprendida - Quen é?

O SEÑO NOVO (XUI TA) - O meu nome é Xui Ta.

OS HÓSPEDES sacudíndose uns aos outros - O curmán! – Pero se foi unha broma, pois non ten ningún curmán! – Mais aquí hai alguén que di que é o curmán! – Increíble, tan cedo pola mañá!

O SOBRÍÑO - Se vostede é o curmán da anfitrióna, señor, vaia e consíganos xa algo para almorzar.

XUI TA apagando a lámpada - Están a piques de chegar os primeiros clientes. Por favor, vístanse rapidamente para que poida abrir a miña tenda.

O HOME - A súa tenda? Pensaba que era a tenda da nosa amiga Xen Te? *Xui Ta fai un xesto de negación coa cabeza.* Que? Non é a tenda dela?

A CUÑADA - Así que nos enganaba! Ademais, por onde anda metida?

XUI TA - Ten un compromiso. Pregoume dicirles que agora que estou aquí ela xa non pode facer nada por vostedes.

A MULLER conmovida - E nós tiñámola por boa persoa!

O SOBRÍÑO - Non lle creades! Buscádea!

O HOME - Pois si, é o que faremos. *Vai organizando:* Ti e ti e ti e ti, buscá-dea en todos os lados. Nós e o avó quedamos aquí para defender o bastión. Mentres, o rapaz pode ir buscar algo para comer. *Ao rapaz:* Ves aquel pasteiro? Vai alí ás furtadelas e enche a túa camisa.

A CUÑADA - Colle tamén algún dos pasteis clariños!

O HOME - Mais ten coidado que o pasteleiro non te cache! E mantente lonxe do policía!

O rapaz fai un aceno positivo e marcha. Os demais vístense de todo.

XUI TA - Ese furto de pasteis non lle traerá mala fama a esta tenda que lle ofreceu refuxio?

O SOBRÍÑO - Non lle fagades caso! Axiña a atoparemos. Vaille botar unha boa.

O sobriño, o irmán, a cuñada e a sobriña saen.

A CUÑADA *saíndo* - Deixádenos algo do almorzo!

XUI TA *tranquilo* - Non a han atopar. Claro que a miña curmá lamenta non poder cumprir co mandamento da hospitalidade eternamente. Porén vostedes, desafortunadamente, son demasiados! Isto é unha tenda de tabaco e a señorita Xen Te vive dela.

O HOME - Á nosa Xen Te nin se lle ocorrería dicir algo así.

XUI TA - Talvez teña razón. *Ao carpinteiro*: A desgraza está en que a miseria nesta cidade é demasiado grande como para que unha persoa soa poida remediala. Infelizmente, nada cambiou nos mil cen anos desde que alguén redactou este cuarteto:

O gobernador, á pregunta de qué cumpría para axudar
os que pasaban frío na cidade, contestou:
Unha manta longa de dez mil pés
para cubrir sen máis os arrabaldes.

Ponse a ordenar a tenda.

ACTIVIDADES PARA TRABALLAR ESTA ESCENA:

Analiza por que precisa Xen Te do seu curmán, Xui Ta.

Coidas que os hóspedes de Xen Te son xente agradecida?

Cal pensas que é o significado do *cuarteto final*?

Facede un coloquio na aula sobre o que pode facer unha persoa individualmente para eliminar as inxustizas do mundo.

Entremés

Aloxamento nocturno de Wan nun tubo da canalización. O vendedor de auga dorme. Música. O tubo da canalización faise transparente e os deuses aparécenselle ao que está soñando.

WAN, *radiante* - Vina, Iluminados! É a de sempre.

O PRIMEIRO DEUS - Alegrámonos.

WAN - Está namorada. Ensinoume o seu amigo. Vaille realmente ben.

O PRIMEIRO DEUS - Unha nova agradable. Esperemos que iso reforce o seu dever polo bo.

WAN - Desde logo que si! Fai tantas obras boas como pode.

O PRIMEIRO DEUS - Que obras boas? Cóntanos algo diso, querido Wan!

WAN - Ten palabra amable para todos.

O PRIMEIRO DEUS, *con empeño* - E? Sigue!

WAN - É raro que alguén saia da súa pequena tenda sen tabaco só por non ter cartos.

O PRIMEIRO DEUS - Non soa mal. Que máis?

WAN - Albergou unha familia de oito cabezas.

O PRIMEIRO DEUS, *triumfando cara ao segundo* - Oito cabezas! A Wan: E se cadra algo máis?

WAN - A min mercoume, aínda que chovía, un vaso da miña auga.

O PRIMEIRO DEUS - Claro, todas estas pequenas obras boas. Enténdese.

WAN - Mais son moi custosas. Para tanto non dá a súa pequena tenda.

O PRIMEIRO DEUS - É certo, é certo! Porén, un xardineiro precavido tamén fai marabillas cun minúsculo cacho de terra.

WAN - Abofé que o fai! Cada mañá reparte arroz. Niso gasta máis da metade dos seus ingresos, facédeme caso!

O PRIMEIRO DEUS, *algo decepcionado* - Tampouco digo nada. Non estou pouco contento con este comezo.

WAN - Tede en conta que os tempos non son os mellores! Unha vez tivo que pedir axuda a un curmán pois a súa tenda entrara en dificultades.

Nada máis haber lugar protexido do vento
 chegou voando a paxarada toda
 desgredada do ceo invernal
 pelexando polo sitio e famento o raposo
 rachou a parede fina e o lobo coxo
 envorcou a pequena comedeira.

En resumidas contas, xa non daba controlado todos os negocios. Mais todos están de acordo con que é unha rapaza boa. Xa lle din por todas partes: o anxo dos arrabaldes. Tanta bondade sae da súa tenda! Por moito que poida dicir o carpinteiro Lin To!

O PRIMEIRO DEUS - Que significa? Acaso o carpinteiro Lin To fala mal dela?

WAN - Bah, só di que non se pagaron de todo as estanterías da tenda.

O SEGUNDO DEUS - Que dis? Non se lle pagou a un carpinteiro? Na tenda de Xen Te? Como puido consentilo?

WAN - Seica non tiña os cartos?

O SEGUNDO DEUS - Non importa, págase o que se debe. Cómpre evitar o máis mínimo asomo de inxustiza! Primeiro hai que cumprir coa letra dos mandamentos, segundo, co seu espírito.



WAN - Pero só foi o seu curmán, Iluminados, non ela mesma.

O SEGUNDO DEUS - Sendo así ese curmán non volverá entrar pola porta!

WAN, *abatido* - Entendo, Iluminado. Para defensa de Xen Te déixame quizais facer valer que o curmán ten fama de home de negocios respectable. Incluso a policía o aprecia.

O PRIMEIRO DEUS - Pois, tampouco queremos condenar indebidamente a ese señor curmán. Admito que non entendo nada dos negocios, quizais haxa que informarse sobre o que é habitual. Ai, iso dos negocios! Realmente é necesario? Agora sempre fan negocios. Acaso os sete reis bos facían negocios? Acaso Kun o xusto vendía peixe? Que teñen que ver os negocios cunha vida honrada e digna?

O SEGUNDO DEUS, *moi irritado* - De todas formas algo así non se ha repetir. Da a volta para apartarse. Tamén os outros dous deuses dan a volta.

O TERCEIRO DEUS, *por último, incómodo* - Desculpa o ton algo duro de hoxe! Estamos demasiado cansos e non durmimos ben. O albergue! Os ricos dannos as mellores recomendacións para os pobres, mais os pobres non teñen cuartos dabondo.

Os DEUSES, *arredándose e rosmando* - Feble, ela a mellor de todos! – Nada convincente! – Pouco, pouco! Naturalmente de todo corazón, mais non parece gran cousa! Polo menos debería...

Xa non se oen.

WAN, *berrando tras deles* - Por favor, non sexades tan inclementes, Iluminados! Non esixades tanto ao principio!

ACTIVIDADES PARA TRABALLAR ESTA ESCENA:

Enumera as boas accións que está a facer Xen Te.

Pensas que os deuses están ledos polo que está a facer Xen Te?

Que significa o *cuarteto da paxarada*?

Que lles parece aos deuses que Xen Te lle pedise axuda ao seu curmán?

Lance 5

XUI TA - E canto é?

SUN - Vouno conseguir, mesmo se o tivese que roubar!

XUI TA - Ah ben, así que aínda habería que conseguir ese diñeiro?

SUN - Non te poñas a flipar, meu. Xa chegarei ata Pequín.

XUI TA - Mais para dúas persoas non pode ser tan barato.

SUN - Dúas persoas? A rapaza déixoa aquí. No comezo só sería un estorbo.

XUI TA - Entendo.

SUN - Por que me mira como se fose un tarado? Cómpre ter aspiracións.

XUI TA - E de que vai vivir a miña curmá?

SUN - Non pode facer algo por ela?

XUI TA - Intentareino. *Pausa.* Gustaríame que me devolvese os 200 dólares de prata, señor Ian Sun, e os deixase aquí ata que estea en condicións de ensinarme os dous billetes para Pequín.

SUN - Querido cuñado, gustaríame que non te entremeteses.

XUI TA - A señorita Xen Te...

SUN - Deixe que me ocupe eu da rapaza.

XUI TA - ...talvez xa non queira vender a súa tenda cando saiba que...

SUN - Farao igual.

XUI TA - E o meu veto non o teme?

SUN - Estimado señor!

XUI TA - Parece esquecer que é unha persoa con tino.

SUN, *divertido* - Sempre me sorprendeu o que determinada xente pensa dos seus familiares femininos e o efecto dos argumentos racionais. Oíu



falar algunha vez do poder do amor ou a ansia da carne? Quere apelar ao seu tino? Non ten tino! En cambio, sempre foi maltratada na súa vida, o pobre bicho! Cando pouse a miña man no seu ombreiro e lle diga “Vas comigo”, oirá tocar as campás e xa non recoñecerá a súa nai.

XUI TA, *con esforzo* - Señor Ian Sun!

SUN - Señor Non-importa-como-se-chame!

XUI TA - A miña curmá ámao porque...

SUN - *Digamos que porque lle toco os peitos? Méteo na túa pipa e fúmao! *Colle outro cigarro, logo mete un par deles no seu peto e ao final colle unha caixa e pona debaixo do brazo.* Non lle vas chegar coas mans baleiras: a voda farase e basta! E daquela traerá os 300 ou ti tráelos ou ela ou ti! Sae.

XIN, *asomando a cabeza desde o trasteiro* - Unha presenza pouco simpática! E a Ruela Amarela toda sabe que ten a rapaza na súa man.

XUI TA, *soltando un berro* - A tenda está perdida! Non sente amor! É a ruína! Estou acabado! *Ponse a ir dun lado para outro como un animal engaiolado, repetindo unha vez tras outra “A tenda está perdida!” ata que finalmente se detén e lle dirixe a palabra a Xin:* Xin, vostede criouuse na rúa e eu tamén. Somos imprudentes? Non. Fáltanos a brutalidade necesaria? Non. Estou disposto a collela polo pescozo e axítala ata que me devolva o diñeiro que me roubou, vostede sábeo ben. Os tempos son horribles, esta cidade é o inferno, mais nós agarrámonos ao muro liso para trepar. Logo ocórrelle a un de nós a desgraza: ponse a amar. Con iso abonda, está perdido. Unha debilidade e xa quedas á marxe. Como desfacerse de todas as debilidades, sobre todo da máis fatal, o amor? Ese é imposible de todo. É demasiado caro. Ora ben, vostede mesma o di, pódese vivir estando sempre alerta? Que mundo é este?

Os aloumiños convértense en estrangulamentos.

O suspiro de amor vira en berro de angustia.

Por que dan voltas os voitres alí?

Alí vai unha ao encontro amoroso.

ACTIVIDADES PARA TRABALLAR ESTA ESCENA:

Cal cres que é actitude de Sun respecto a Xui Ta?

Está namorada Xen Te de Sun?

Que sente Xui Ta ao decatarse do que pretende Sun?

LANCE 8

Saíu Xui Ta.

XUI TA - Podo saber o que todos vostedes queren aquí?

O PARADO - Señor Xui Ta!

WAN - Bo día, señor Xui Ta. Non sabía que regresara. Xa coñece o carpinteiro Lin To. A señorita Xen Fe prometeulle albergue nas casas do señor Xu Fu.

XUI TA - As casas do señor Xu Fu non están libres.

O CARPINTEIRO - Así que non podemos vivir alí?



XUI TA - Non. Eses locais vanse destinar a outra cousa.

A CUÑADA - Iso quere dicir que tamén nós temos que marchar?

XUI TA - Temo que si.

A CUÑADA - Mais daquela a onde iremos todos nós?

XUI TA, *encollendo os ombros* - Tal e como entendo a señorita Xen Te, que foi de viaxe, non ten a intención de retirarlles a súa protección. Emporiso, no futuro todo deberá facerse de xeito máis razoable. Acabou a alimentación sen contraprestación. No seu lugar daráselle a todo o mundo a oportunidade de levantar cabeza dunha maneira honrada. A señorita Xen Te decidiu darlles traballo a todos vostedes. Quen queira acompañarme ata as casas do señor Xu Fu, non rematará na nada.

A CUÑADA - Iso significa que agora todos debemos traballar para Xen Te?

XUI TA - Si. Vostedes han manufacturar tabaco. Dentro do trasteiro hai tres feixes de mercadoría. Ide buscalos!

A CUÑADA - Non esqueza que nós tamén eramos propietarios dunha tenda. Preferimos traballar por conta propia. Temos o noso propio tabaco.

XUI TA, *cara ao parado e ao carpinteiro* - Talvez queirades traballar para Xen Te xa que non tedes tabaco propio?

Desganados, o carpinteiro e o parado van ao trasteiro.

ACTIVIDADES PARA TRABALLAR ESTA ESCENA:

Cres que Xen Te deixou de banda a xente?

Analiza o significado de *alimentación sen contraprestación*?

Que sistema económico pon na práctica Xui Ta coa fábrica de tabaco?

Facede un coloquio na aula sobre a situación da xente antes e despois de traballar na fábrica de tabaco. Que situación pensades que preferirían?

Entremés

Refuxio de noite de Wan. Música. No sonho o vendedor de auga comunícalles aos deuses os seus temores. Os deuses aínda seguen coa súa longa viaxe. Parecen cansos. Deténdose un intre, xiran a cabeza para atrás en dirección ao vendedor de auga.

WAN - Antes de que me espertase a vosa aparición, Iluminados, estaba soñando e vendo a miña querida irmá Xen Te en dificultades nos xuncos do río, no sitio onde adoitan atopar os suicidas. Ela estaba cambaleando e tiña a caluga inclinada como se estivese cargando con algo brando pero pesado que a oprimía na lama. Á miña chamada respondeu que tiña que levar o feixe das normas á outra beira sen que se mollase, pois senón borraríanse os caracteres da escrita. Que quede claro: non vin nada nos seus ombreiros. Mais acordeime cun susto de que vós, os deuses, lle falarades das grandes virtudes, en agradecemento do aloxamento que vos facilitara ela cando non tiñades sitio onde durmir pola noite, oh vergonza! Estou seguro de que comprendedes o preocupado que estou por ela.

O TERCEIRO DEUS - Que propós?

WAN - Unha pequena redución das normas, Iluminados. Un pequeno alixeiramento do feixe das normas, Clementes, en vista dos tempos malos que corren.

O TERCEIRO DEUS - Como por exemplo, Wan, como por exemplo?

WAN - Como por exemplo só esixir benevolencia no canto de amor ou...

O TERCEIRO DEUS - Porén, iso é aínda máis difícil, infeliz!

WAN - Ou equidade no canto de xustiza.

O TERCEIRO DEUS - Porén, iso significa máis traballo!

WAN - Entón decencia no canto de honor!

O TERCEIRO DEUS - Porén, iso é máis, incrédulo!

Seguen camiñando cansos.

ACTIVIDADES PARA TRABALLAR ESTA ESCENA:

Que é o que Wan lles está a pedir aos deuses?

Analiza cal destas calidades é máis difícil de levar a práctica: a benevolencia ou o amor, a equidade ou a xustiza, a decencia ou honor?

Reflexiona sobre se os deuses son os culpables da situación de Xen Te?





Epílogo

Prezado público, que non se anoxe:
Ben sabemos que isto non é final debido.
A nosa idea era: a lenda dourada.
Mais de improviso terminou aceda.
E nosoutros frustrados e sen dar creto
ante o pano pecho e as preguntas sen responder
cando precisamos que vostedes aquí
na casa se sintan gozando plenamente.
Non podemos por desgraza ocultala:
a nosa ruína se non nos recomendan.
Quizais o medo espantou as ideas.
Soe pasar. Cal solución daquela?
Non a demos atopado, nin por cartos.
Un ser humano diferente? Outro mundo?
Deuses distintos? Ou deus ningún?
Esnafrados estamos e non é un dicir.
A única saída do vurullo á vista:
vostedes mesmos se poñen a pensar
en como axudarlle á boa persoa
a dar finalmente coa súa ventura.
Prezado público, adiante, busca o xeito de concluír!
Pois un bo termo debe haber, debe, debe existir!

ACTIVIDADES PARA TRABALLAR ESTA ESCENA:

- Coidas que é un final axeitado para unha obra de teatro?
- Que quere Brecht que faga o espectador cando baixa o pano?
- Facede un coloquio na aula sobre a posible solución ao problema.

INVESTIGA POLA TÚA CONTA

SOBRE O AUTOR E O SEU TEATRO

Sopa de pezas: busca o título de seis obras de Bertolt Brecht.

A I G B F V Q A Z W S X E D C R F V T G
 T B U I O P A S D F G H K L I O P T G D
 S E O F Q W E C V B Q S N P A S D F P O
 Q W F A S W S X E D C A A W E C V B I C
 A S I S P A Z W S X E A I Z X H N M L I
 Z X K T T E S A M A I N C E C V L A L R
 R T A M B O R E S N A N O I T E V F G C
 T T L V E R T S A N P A R T M H I U O U
 U A R R I N P R O A W E A H V Q A Z W L
 I S D P E D E S O A X P X N P A S D F O
 P O G O I E A D E A D I E A W E C V B D
 V Q A Z W A N D I N E E M A N B W S X E
 P A S D F P S B E A S R S I V Q A Z W X
 W E C V B I V B I G U A N E F V Q A Z I
 Z X H N M L N M L O A S E A Z B E A L Z
 E C V L A L L A L R E L I O U U S D F O
 N B E A O P T A M B O R I A L P A V B D
 M N B W S X E D C R F V T L E C E N E X
 F V Q A Z W S X E D C R F V E E A N H G
 B F V Q A Z W A N I A R E B I O N O I F

Parellas: as seguintes parellas están formadas por unha característica da forma dramática e outra da forma épica do teatro. Coloca cada elemento na columna correspondente.

Actúase		Nárrase
Observar		Participar
Decidir		Sentir
Vivir		Coñecer
Argumentos		Suxestións
Razoamento		Sentimento
O mundo tal como devén		O mundo tal como é
O que o home debe ser		O que o home ten que ser
Instintos		Motivos

Forma dramática do teatro		Forma épica do teatro
---------------------------	--	-----------------------

.....		
.....		
.....		
.....		
.....		
.....		
.....		
.....		
.....		

ÚLTIMAS NOVAS!

Estes días, coa crise económica mundial, estanse a tomar medidas económicas semellantes ao socialismo en países cun sistema capitalista. Facede na aula un coloquio sobre os dous sistemas económicos e a súa repercusión na vida das persoas.

AVALIACIÓN CONXUNTA

Logo de visualizar *A boa persoa de Sezuán*, podedes poñer en común o que sentistes ao longo da obra de teatro. Intentade analizar os vossos pensamentos e razoamentos e poñédeos en tres columnas. Logo pegádeos nun panel grande e colgádeo nunha parede ben visible para que os lean todos os alumnos/as do centro.



RECEPCION
MERCANCIAS

FE

EXIT →



Por se queres estudar teatro en Galicia

Formación regrada

ESCOLA SUPERIOR DE ARTE DRAMÁTICA DE GALICIA (ESAD) - VIGO

A Escola Superior de Arte Dramática de Galicia é un centro de formación artística superior creado pola Consellería de Educación e Ordenación Universitaria da Xunta de Galicia, dependente da Dirección Xeral de Formación Profesional e Ensinanzas Especiais.

A ESAD ten entre as súas finalidades a elaboración dunha oferta educativa orientada á formación inicial no ámbito da creación e a difusión teatral, especialmente nos eidos da interpretación, a dirección de escena, a dramaturxia e a escenografía. Alén das actividades reguladas conducentes á obtención dunha titulación superior, a ESAD de Galicia tamén ten como misión a organización de actividades de divulgación e formación para moi diversos colectivos. Nesa dirección no inicio de cada curso escolar a ESAD presenta unha oferta de actividades en que se inclúen cursos, seminarios, ciclos de conferencias e outras iniciativas.

Contacto: www.esadgalicia.es

Formación non regrada

ESCOLAS MUNICIPAIS DE TEATRO

En moitos concellos funcionan escolas municipais de teatro, con diferentes formatos e oferta variada, e con proxectos unhas veces permanentes e outras máis circunstanciais, dependendo de factores moi diversos. Entre estas escolas destaca pola súa traxectoria a Escola de Teatro de Narón.

ESCOLA DE TEATRO DE NARÓN (TEN)

A Escola de Teatro de Narón, radicada actualmente no edificio da antiga Casa da Cultura do Concello e nas dependencias do Auditorio Municipal, é unha Escola Municipal de Teatro que imparte formación non regrada, dependente, a todos os efectos, do Padroado de Cultura do Concello de Narón.

A Escola de Teatro de Narón pretende, a través da formación impartida no percorrido dos cinco cursos de que consta, que o alumnado incorpore conceptos teóricos básicos e experiencia práctica suficiente para o exercicio do oficio actoral.

A Escola de Teatro de Narón fundamenta a súas actividades na consideración do teatro como un ben público que ha de ser accesible o conxunto da cidadanía e na necesidade de formación integral, sistematizada e continuada das persoas que queren dedicarse á interpretación actoral.

Contacto: www.padroadodaculturanaron.com/web/cat/gal/formacion_actores

AULAS UNIVERSITARIAS DE TEATRO

Todas as universidades da comunidade autónoma (A Coruña, Santiago e Vigo) contan con aula de teatro en todos o seus campus, incluídos os de Ferrol, Lugo e Ourense respectivamente. A eles hai que hai que engadir-lles a proliferación de grupos de teatro formados na universidade, que son de grande importancia para a vida cultural e formativa do teatro. A súas representacións preséntanse nas mostras internacionais de teatro universitario realizadas nos distintos campus, ademais dos másteres e cursos de posgrao organizados desde A Coruña e Santiago, e potenciados por Chema Paz Gago ou Anxo Abuín.

ESTUDIO TEATRAL CASAHAMLET (A CORUÑA)

O Estudio Teatral CASAHAMLET foi fundado na Coruña en 1998 por Manuel Lourenzo e Santiago Fernández, tomando como obxectivo a formación continuada de actores. O curso académico organízase en aulas de luns a xoves de 17 a 19 h. Impártense as seguintes materias: Sensibilización, Enerxías, Ritmo, Ortofonía, Dicción, Expresión Oral, Improvisación, Interpretación e Prácticas. Por outra banda, celébranse cursos especiais de Danza, Commedia dell'Arte, Teoría Teatral e Monólogos e prepáranse as probas de acceso á Escola Superior de Arte Dramática de Galicia. Alén diso, CASAHAMLET tamén dirixe as Escolas Municipais de Teatro de Culleredo e Betanzos.

Contacto: <http://blogdecasahamlet.blogspot.com>

TEATRO DEL ANDAMIO (A CORUÑA)

Teatro del Andamio foi fundado no ano 2001 por Álvaro Guevara e Tatiana Likhacheva, licenciados na Escola de Arte Dramática de San Petersburgo. A formación de actores baséase na escola rusa: sistema de Stanislavski, biomecánica de Meyerhold e a construción da personaxe de Vakhtángov. O obxectivo que se persegue é que os alumnos salgan da escola coa formación necesaria para incorporarse ao mundo profesional do actor tanto en teatro coma en cine e televisión. As materias que se imparten son: Interpretación, Expresión Corporal e Danza e actuación diante da cámara. As clases impártense de luns a xoves de 19 a 22 horas. O curso é anual, de outubro a xuño e as súas prazas limitadas (máximo de 15 persoas).

Contacto: <http://www.teatrodelandamio.com>

ESPAGO ABERTO (SANTIAGO)

Dende a súa constitución en 1992, Espazo Aberto aposta por vías, métodos e propostas escénicas contemporáneas. Ademais de desenvolver un proxecto formativo que se renova e evoluciona ano tras ano, trabállase na adaptación do seu presuposto metodolóxico aos permanentes cambios

que se producen nas distintas manifestacións artísticas dos nosos días, sen esquecer a ollada necesaria aos grandes autores e autoras e teorías teatrais do século XX. O proceso formativo en Espazo Aberto ten como obxectivo situar o alumnado perante a propia responsabilidade de ser artista, creador e transformador da realidade e, así mesmo, transmisor do que percibe, con total autonomía e liberdade creativa.

Contacto: <http://www.espacioaberto.net>

ESCOLA DE TEATRO SANTART (SANTIAGO)

A Escola de Teatro SANTART ofrece os estudos de interpretación. Durante os tres anos de estudo forman os futuros actores empregando os fundamentos básicos de varios métodos universalmente coñecidos: Stanislavski, Strasberg, Meyerhold, Grotowski. A fusión destes métodos asegura unha formación completa e polivalente. O director e fundador de SANTART é Theodor Smeu Stermin, licenciado en Dirección de Escena pola Facultade de Teatro da Universidade Babeş-Bolyai (Transilvania, Romanía).

Contacto: <http://www.santart.com>

Bibliografía consultada

- BERTHOLD, MARGOT: *Historia social del teatro (I, II)*. Ediciones Guadarrama. Madrid, 1974.
- BERTOLT, BRECHT: *Escritos sobre teatro*. Alba Editorial. Barcelona, 2004.
- FÁBREGAS, XAVIER: *Introducción al lenguaje teatral*. Los libros de la Frontera. Barcelona, 1975.
- GRAY, RONALD: *Brecht Dramaturgo*. Ultramar Editores, S.A. Madrid, 1978.
- MAYER, HANS: *Brecht*. Argitalexte HIRU, S.L. Hondarribia (Guipúscoa), 1998.
- Mignon, Paul-Louis: *Historia del teatro contemporáneo*. Madrid, 1973.
- Reich-Ranicki, Marcel: *Siete precursores. Escritores del siglo XX*. Nueva Galaxia Gutenberg S.A. Barcelona, 2003.
- SAÉNZ, MIGUEL: *Introducción. Bertolt Brecht: vida y literatura*. En Bertolt Brecht, Teatro Completo. Cátedra, Madrid, 2006.
- STEIN, PETER E OUTROS: *Con Brecht*. Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto Nacional de Bellas Artes. México, 2007.
- VIEITES, MANUEL F. (coord.): *Literatura dramática: unha introdución histórica*. Xunta de Galicia – Editorial Galaxia. Vigo, 2007.

Páxinas Web

- WIKIPEDIA, <http://www.es.wikipedia.org>
- GALIPEDIA, <http://www.gl.wikipedia.org>

Prezado público, agardamos que non se anoxe: Ben sabemos que isto non é o final debido. A nosa idea era: a lenda dourada. Mais de improviso terminou aceda. E nosoutros frustrados e sen dar creto ante o pano pecho e as preguntas sen responder

Bertolt Brecht

