

teatros Y MILITANCIAS

AÑO 3 / N°5
OCTUBRE 2022

ISSN 2718- 7861
EDICIÓN BILINGÜE
ESPAÑOL - PORTUGUÉS

SERGIO ROWER
RAFAEL LITVIN VILLAS BÔAS
INÁ CAMARGO COSTA
SARA MELLO NEIVA
ROBERTA CARBONE
MARIANA SAPIENZA
CARLOS ARROYO
PATRICIA FREITAS



OS PASTORES SURPREENDEM AS BACANTES. CLEITON OLIVEIRA DA SILVA

Editorial	3
<i>Editorial</i>	5
¿Muchos teatros para pocos? por Sergio Rower	7
<i>Muitos teatros para poucos?</i> por Sergio Rower - Tradução de Patricia Freitas	12
Terra em Cena: teatro político em redes camponesas, quilombolas e periféricas por Rafael Litvin Villas Bôas	17
<i>Tierra en Escena: teatro político en las redes campesinas, en quilombolas y zonas periféricas</i> por Rafael Litvin Villas Bôas - Traducción de Mariana Szretter	24
Entrevista / Na trincheira da retaguarda: teatro épico, militância e conjuntura política no Brasil por Mariana Mayor, Roberta Carbone e Sara Mello Neiva	31
<i>Entrevista / En la trinchera de la retaguardia: teatro épico, militancia y coyuntura política en Brasil</i> por Mariana Mayor, Roberta Carbone y Sara Mello Neiva Traducción de Mariana Szretter	39
Relembrando o Primer Festival de Teatro Latinoamericano de Quito por Mariana Sapienza	47
<i>Recordando el Primer Festival de Teatro Latinoamericano de Quito</i> por Mariana Sapienza - Traducción de Mariana Sapienza	53
Entrevista / Primer edición del Festival Internacional de Teatro Progresista en Venezuela por Teatro Situado	59
<i>Primeira edição do Festival Internacional de Teatro Progressista na Venezuela Por Teatro Situado - Tradução de Patricia Freitas</i>	63
Resenha / Situar para (r)existir: uma mirada sobre Teatro situado: revista de artes cênicas com olhos latino-americanos por Patricia Freitas dos Santos	67
<i>Reseña / Situar para (r)existir: una mirada sobre Teatro situado: revista de artes escénicas con ojos latinoamericanos</i> por Patricia Freitas dos Santos - Traducción de Mariana Szretter	70
Créditos	73

teatros Y MILITANCIAS

Para este nuevo número de Teatro Situado, nuestro deseo es investigar la relación entre teatro y militancia en América Latina y el Caribe. En este año de importantes decisiones políticas, en el que se disputan elecciones, proyectos de futuro, movilizaciones sociales en el continente, pensar el teatro en diálogo con la militancia política nos ofrece la oportunidad de elaborar los sentidos de nuestro propio quehacer teatral. ¿Cómo pensar las prácticas teatrales integradas a los movimientos sociales existentes?, ¿qué roles puede jugar el teatro en la sociedad? ¿Qué significa teatro militante? ¿Y teatro político? ¿Y qué significa un teatro político/militante en contextos políticos de riesgo?

Reflexionar sobre estas preguntas significa también formular otras a partir de la práctica teatral concreta, pensando en el desarrollo de nuevos lenguajes teatrales: ¿hay espacio para la innovación, respondiendo a nuevas formas en los nuevos tiempos? ¿Asumiría el teatro el papel de vanguardia y/o agitación política? ¿Quiénes pueden ser sus actores, sus agentes?

También somos conscientes de la importancia del arte como campo dialéctico de movilización y transformación histórico/social/política, involucrando también una perspectiva pedagógica del hacer teatral. ¿El diálogo con la sociedad implica responsabilidad social? ¿Hay lecciones en disputa?

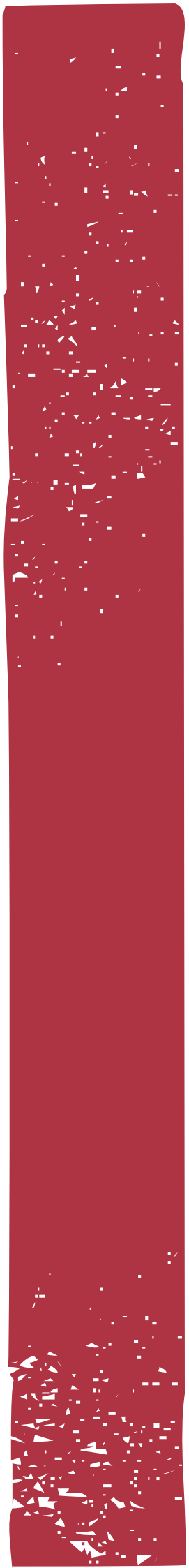
Para este nuevo número queremos abrir debates, fomentar reflexiones que puedan traer nuevas perspectivas de la acción teatral. Conocer estrategias, procedimientos, dificultades que enfrentan lxs compañerxs de Nuestra América. Trazar planes, rutas e interacciones en este inmenso territorio históricamente marcado por luchas y disputas políticas.



Este es nuestro quinto número, en él los artículos se expresan desde diferentes territorios y perspectivas que giran sobre las militancias. Militancias que son necesarias y urgentes, militancias que consideramos imprescindibles en nuestra memoria, que trazan caminos para la acción, escénica, poética y política. Acciones que juegan, mezclan y construyen junto con los públicos, los de antes, los de ahora.

Acciones y actos que hoy leemos y llamamos militancias confluyen en Teatro Situado para ser mirados desde la distancia, o bien de cerca, tanto que permiten espejarse, compartir en diferentes realidades, las mismas experiencias. O si se quiere, viceversa.

Artículos que interpretan y se nombran militancias de las artes escénicas y dialogan, contemporáneos, con quienes realizamos este soporte, la revista, también en forma militante, intentando que la fortaleza de las palabras nos agrupe, que los actos y escenarios se multipliquen y confluyen en nuevas preguntas que sorteen las distancias, que acerquen las poesías y las poéticas teatrales, que abran nuevos sentidos y posibilidades en los mundos infinitos de Nuestra América.



teatros E MILITÂNCIAS

Neste novo número de Teatro e Situado, nosso desejo é investigar as relações entre teatro e militância na América Latina e Caribe. Neste ano de decisões políticas importantes, em que entram em disputa eleições, projetos de futuro, mobilizações sociais no continente, pensar o teatro em diálogo com o engajamento político nos oferece a oportunidade de elaborar os sentidos do nosso próprio fazer teatral. Como pensar as práticas teatrais integradas a movimentos sociais existentes? Quais funções o teatro pode assumir na sociedade? O que significa um teatro militante? Um teatro político? E o que significa um teatro político/militante em contextos políticos de risco?

Refletir sobre essas questões significa também formular outras a partir da prática da sala de ensaio, pensando no desenvolvimento de novas linguagens teatrais: há espaço para inovação, respondendo com novas formas os novos tempos? O teatro assumiria a função de vanguarda e/ou agitação política? Quem pode ser seus atores, seus agentes?

Sabemos também da importância da arte como um campo dialético para a mobilização e transformação histórica/social/política, envolvendo uma perspectiva também pedagógica do fazer teatral. O diálogo com a sociedade implica em responsabilidade social? Há aprendizados em disputa?

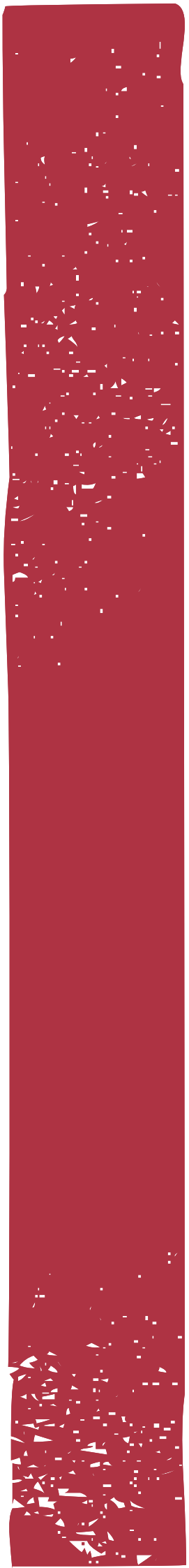
Para este novo número, queremos abrir debates, fomentar reflexões que possam trazer novas perspectivas de ação teatral. Conhecer estratégias, procedimentos, dificuldades enfrentadas por companheiros de Nuestra América. Traçar planos, rotas e interações neste imenso território historicamente marcado por lutas e disputas políticas.



Este é o nosso quinto número. Nos artigos há expressões de diferentes territórios e perspectivas sobre as militâncias. Militâncias que são necessárias e urgentes, militâncias que consideramos imprescindíveis para nossa memória, que traçam caminhos para a ação cênica, poética e política. Ações que jogam, mesclam e constroem junto com o público, o de antes, o de agora.

Ações e atos que hoje lemos e chamamos militâncias em Teatro Situado para serem observados à distância, ou bem de perto, tanto que permita serem espelhados, compartilhados em diferentes realidades. Ou vice-versa.

Artigos que interpretam e que se nomeiam militâncias das artes cênicas e dialogam, contemporâneos, com quem realizamos essa revista, também de forma militante, tentando fazer com que a fortaleza das palavras nos agrupe, que os atos e palcos se multipliquem e confluam em novas perguntas que ultrapassem as distâncias, que aproximem as poesias e poéticas teatrais, que abram novos sentidos e possibilidades nos mundo infinitos de Nuestra América.



¿MUCHOS TEATROS parapocos?

Por **Sergio Rower**

Soy integrante de una cooperativa teatral independiente llamada Libertablas, cooperativa autogestiva integrada por dieciséis familias que desde sus orígenes buscamos llevar nuestro teatro allí donde el teatro no es usual, alejado de las pautas comerciales; llevamos nuestros espectáculos a comedores comunitarios, escuelas, jardines, clubes, asentamientos, hospitales, cárceles. La idea es claramente hacer del teatro nuestro medio de vida ideológico, artístico, pedagógico y económico. Desde este lugar es que voy a intentar abordar el tema de la convocatoria de este número.

La editorial nos da pie a pensar acerca de la posibilidad de la innovación en el teatro. En ese sentido creo que el teatro siempre vive nuevos tiempos. Este último quizás caracterizado, claro, por la situación extrema de la Pandemia y la necesidad de trabajar en otros contextos, con otras formas, que desde mi punto de vista aleja la esencia de lo que es el teatro, el “arte del aquí y ahora”. Ese instante producido con esa emoción compartida en ese mismo espacio, en un mismo tiempo, con lxs espectadorxs, “negaba”, para mí, la posibilidad de hacer teatro con las distintas alternativas que surgieron como el streaming, de digitalización, etc.

Si hablamos de nuevos tiempos, prefiero hoy dejar por un momento de lado la situación de la Pandemia y pararme y reflexionar sobre los prejuicios sobre lo que se considera o no teatro. En dónde y para quién se produce ese “nuevo teatro”. Actualmente existe en nuestros países una representación de lo que es el teatro comercial entendido por aquellxs espectadorxs que están en condiciones de pagar una entrada, que sucede en todas nuestras grandes capitales, en las calles céntricas asignadas especialmente para ese teatro con aforos de cuatrocientos, seiscientos espectadorxs o más, en donde el contenido siempre es variables y tiene que ver con la internacionalización del contenido. Por ejemplo, Buenos Aires mira qué está sucediendo en Londres, en Nueva York, qué está sucediendo en otras grandes capitales para desde allí generar esos espectáculos comerciales en busca de un garantizado recuperador y/o éxito económico.

Por otro lado está la realidad de los teatros oficiales, algunas veces encolumnados insólitamente en esta misma propuesta, otras veces, llevando adelante textos de los llamados clásicos, imposibles de producirse con una propuesta comercial. Y finalmente es en el sector

independiente, u off, o alternativo, donde se produce la mayor cantidad de propuestas de estreno. Cruelmente, espectáculos que se ensayan durante muchos meses y solo se realizan cuatro funciones. Esos espectáculos luego bajan de cartel. Considero que esta situación habla de nuevos tiempos, nuevos tiempos de pre-producción, de producción. **Allí hay un eje en el cual debemos centrarnos porque si hablamos de un arte transformador, si hablamos de un arte que movilice, un arte que aporte a una transformación histórica, social y política, estamos hablando de que este arte debería en su máxima dimensión intentar llegar a una gran cantidad de personas. A veces, las formas elegidas para la producción no van de la mano con estas propuestas masivas y populares, cuantiosas en cuanto a los números.** No se transforma la realidad masiva con un espectáculo que van a ver cuarenta personas. Éste es un punto que tenemos que debatir. Que tiene que ver con las decisiones previas en cuanto a lo que el grupo o el proyecto quiere llevar adelante. Si desde el comienzo me propongo hacer una temporada de pocas funciones para pocos

espectadorxs, los objetivos de la propuesta exitosa serán exactamente ésos... Llegar a cincuenta personas; ¿es posible plantearse militar para cincuenta personas, respetando por supuesto lo transformador que siempre el buen teatro tiene para cada individuo? Por un momento pienso en lo cuantitativo. Podemos hacer un espectáculo que diga, cuente ideológicamente lo que yo considero, sobre lo que hay que cambiar, movilizar para que otrxs cambien, etc, pero si esta propuesta no llega a una gran cantidad de personas, lo que tengo es una realidad fragmentada, donde por ejemplo, en Buenos Aires en un fin de semana puede haber trescientas propuestas teatrales de muy variado contenido. Me interesa mucho este tema del que a veces nos alejamos un poco porque prevalece la búsqueda interna, sobre consideraciones generales sobre la militancia, el arte, el teatro. **Una hipótesis en este sentido podría enunciar que para transformar tenemos que ser muchxs. Es un tema para mí fundamental y el momento para pensarlo es el previo a la realización de la obra, aunque muchas veces le ponemos muy poca atención.**



Acerca de Discépolo. Saludo en PALPALA JUJUY. Sergio y Matías Rower 2018

Cuando empiezo a pensar un proyecto, pienso en convocar actores, actrices, a lxs artistas que se suban al proyecto para que sea de gran alcance, no solo de cuatro funciones. Allí se ven las posibilidades. Cantidad de funciones en mi ciudad, o proyecto que se piensa en gira. Si es un proyecto para girar se definirán las escenografías, compromiso con lxs artistas que participan, se evaluarán costos, traslados, etc., y toco este tema que a veces puede parecer superficial, pero si pienso en la militancia, las responsabilidades sociales del teatro considero que solo tienen sentido si podemos abordar las dificultades reales que yo veo que nuestro hacer tiene, y siento que muchas veces éstas son las llaves que nos cierran la posibilidad de abrir puertas profundas a los cambios. En este sentido considero fundamental la etapa de preproducción, donde deben tirarse “muchos papeletos” hasta encontrar en la PRE la dinámica final. No se trata de no tirar afectos, energías de compañerxs con lxs que confluyen estética e ideológicamente para llevar adelante esta



lucha, esta batalla diaria que es hacer una función de teatro. Aquí NO PUEDE IMPROVISARSE. Eso es solo sobre el escenario. Si hago una escenografía grande y pesada será más complicada la gira, si no PREVEO GIRAS y me surgen luego puedo sorprenderme con que algunxs de mis colegas no pueda, porque en el acuerdo previo no “había quedado claro” la opción continuar o gira.

Puedo decir que allí, en la PREPRODUCCIÓN, nace la primera conciencia, la conciencia del equipo de trabajo, que nos permite asumir roles distintos. La actividad teatral es grupal, y la asignación de roles es esencial. Después de muchos años, la cooperativa Libertablas logró una organización en función de llevar adelante los objetivos de hacer clásicos para niños y jóvenes, también para adultxs: aquellos libros que aún hoy llenan nuestras bibliotecas haciéndolos llegar a espectadorxs de los más diversos puntos de nuestro país. Libertablas se estructura con cincuenta y tres sedes nacionales, algunas muy próximas. Tenemos cuatro o cinco espectáculos de referencia, de gran montaje, que necesitan espacios escénicos amplios, espacios que en general alcanzan las seiscientos localidades. Allí Libertablas realiza los días de semana dos funciones diarias, por la mañana y por la tarde, tratando, a veces, de llegar a dos mil espectadorxs en un solo día. Son espectáculos grandes, de cinco, siete o diez actores y actrices en escena, con títeres y músicas originales. Éste es uno de nuestros ejes de trabajo. Además, el grupo tiene otros espectáculos más pequeños, los llamamos Libertablas al aula. Es decir, cuando el grupo va a las escuelas, siempre con textos clásicos. En los tiempos pre pandemia, la dinámica de Libertablas era realizar hasta 800 funciones al año lo cual llevó a que el grupo llegara en 2018 a los cuatro millones de espectadorxs en todo su recorrido.

Leyendas de Luis Rivera Lopez.

Dirección Gustavo Manzanal. Abonos escolares. Tigre. Sala Niní Marshall. 900 espectadorxs. 2022

El grupo, además de funciones en las escuelas tiene un recorrido en otros espacios y circuitos, en el teatro comercial, también en el oficial. Me interesa ahora destacar algunas anécdotas referidas a nuestro trabajo para pensar más claramente todo lo que implica mover estos espectáculos para que asista la mayor cantidad posible de niños y jóvenes con un valor de la entrada lo más accesible. Ya sea por acuerdos o alquilando espacios, grandes teatros en la ciudad de Buenos Aires o fuera de ella, pienso en algunas anécdotas o conflictos a resolver que se aprenden en la práctica. Por ejemplo, al convocar a las escuelas para que asistan a las funciones, tenemos que pensar en la responsabilidad que recae sobre los docentes a cargo de los estudiantes, que llegan en micros. El grupo debe garantizar el arribo a la sala para los grupos de niños. Debemos organizar dónde esos micros van a estacionar. Puede resultar raro, pero el armado del estacionamiento de micros tiene que ver con el cómo llevar adelante esta gesta que es nuestro trabajo.

Libertablas logró vivir, todos estos años previos a la pandemia, de la actividad de grupo, con giras por todo el país. Tierra del Fuego, Mar del Plata, Cosquín, Cañada de Gómez, Comodoro Rivadavia, Azul, Tandil, Olavarría. Tenemos muchas sedes donde hacemos funciones para escuela y otras para el público en general. Las funciones muchas veces son acompañadas con talleres para docentes.

Cierta vez estábamos en Comodoro Rivadavia, es una zona de vientos en nuestra Patagonia, era la hora de comenzar y nos decían: esperen, que falta una escuela. Y los vemos llegar, corriendo, hacemos la función. La maestra de esta escuela me viene a ver y me dice que es la profesora de teatro de la escuela, que había visto nuestro espectáculo Leyenda hace muchos años y que desde allí había decidido ser actriz y profesora de teatro.

Da muchísima fuerza entender que los maestros de Río Grande sabían que Libertablas llegaba todos los octubres; en Mar del Plata sabían que Libertablas estaba en el Auditorio en junio, y en Cañada de Gómez sabían que festejábamos el día los jardines con ellos. Esto nos ha dado una organización muy importante en agenda y mucha tranquilidad de saber que el público asistía de la mano de miles de docentes que con su compromiso, con su trabajo, agregan, además de su batalla diaria, la posibilidad de que sus estudiantes pudieran ver espectáculos teatrales. Son experiencias realmente hermosas.

Organizar 190 días de trabajo en grandes teatros o en pequeñas aulas nos permite sumar miles de espectadores anuales, que consolidan esta propuesta estética del llegar “hasta ellos.” y a su vez consolida la expectativa laboral grupal e individual de esta longeva cooperativa. ●



Acerca de Discépolo.

*Mateo y Sergio Rower Rada Tilly Chubut
Fundacion ANAHI 2017*

Sergio Rower // Director de la Cooperativa Teatral Independiente LIBERTABLAS.

Integrante y Director en el Elenco Estable de Titiriteros del Teatro San Martín 1976/1986. Fundador del GRUPO LIBERTABLAS donde se desarrolla como Actor Director y Productor desde 1978. Licenciado en Gestión Cultural FLACSO 2005.

Profesor Nacional de Títeres (varias Instituciones desde 1980). Director del Complejo Cultural de Sanidad (Gremio SANIDAD desde 2014) Integrante del GETI (Grupos Estables de Teatro Independiente) 2014. Ganador de los premios ACE, María Guerrero, Trinidad Guevara, UNICEF, ATINA, Javier Villafañe. Personalidad destacada de los premios KONEX. Director General de 42 espectáculos teatrales en Argentina. Ganador de proyectos Iberescena en Ecuador y México. 19 Giras Internacionales.

MUITOS TEATROS para poucos?

Por **Sergio Rower**

Tradução de Patricia Freitas

Sou integrante de uma cooperativa teatral independente, chamada Libertablas, cooperativa de autogestão integrada por dezesseis famílias que, desde sua fundação, busca levar o teatro a lugares onde ele não chega com frequência, sem que haja fins comerciais; levamos nossos espetáculos a refeitórios comunitários, escolas, jardins, clubes, assentamentos, hospitais e presídios. A ideia é realmente fazer do teatro nosso meio de vida ideológico, artístico, pedagógico e econômico. A partir desse ponto, vou tentar abordar o tema deste número.

O editorial fornece pistas para pensar sobre a possibilidade de inovação no teatro. Nesse sentido, creio que o teatro sempre vive novos tempos. Esse último talvez seja caracterizado pela situação extrema da pandemia e pela necessidade de trabalhar em outros contextos, com outras formas que, para mim, distanciam-se da essência do teatro, da “arte do aqui e agora”. Esse instante produzido através da emoção compartilhada num mesmo espaço, num mesmo tempo, junto aos espectadores, “negava”, na minha opinião, a possibilidade de fazer teatro com as diferentes alternativas que surgiram, como o streaming, a digitalização, etc. Se falamos de novos tempos, prefiro

deixar de lado a situação da pandemia hoje e refletir sobre os preconceitos em torno do que é ou não considerado teatro.

Onde e para quem se produz esse “novo teatro”? Atualmente, existe em nossos países uma ideia do que seja o teatro comercial, voltado para aqueles espectadores que têm condições de pagar pelo ingresso, que está presente em todas as nossas grandes capitais, nas principais ruas, escolhidas especialmente para comportar esses teatros de quatrocentas, seiscentas poltronas ou mais, onde o conteúdo é sempre variável, a depender de sua internacionalização. Por exemplo, Buenos Aires atenta-se ao que está acontecendo em Londres, em Nova Iorque, ao que está acontecendo em outras grandes capitais para, então, criar esses espetáculos comerciais a fim de uma garantia de retorno e/ou de êxito comercial.

Por outro lado, encontra-se a realidade dos teatros oficiais, algumas vezes concentrados insolitamente em torno dessa mesma proposta, outras vezes, levando adiante os chamados textos clássicos, impossíveis de serem produzidos sob a perspectiva comercial. E finalmente, há o setor independente, ou off, ou

alternativo, em que se produz a maior quantidade de estreias. Cruelmente, são espetáculos que se ensaiam ao longo de muitos meses e são apresentados somente quatro vezes. Esses espetáculos logo saem de cartaz. Acredito que essa situação diz respeito aos novos tempos, novos tempos de pré-produção, de produção. **Neles, há um ponto em que devemos nos focar porque, se estamos falando de uma arte transformadora, se estamos falando de uma arte de mobilização, uma arte que conduza a uma transformação histórica, social e política, estamos falando que essa arte deve ter como objetivo, em sua expressão máxima, alcançar uma grande quantidade de pessoas. Às vezes, as formas escolhidas para a produção não vão ao encontro das propostas coletivas e populares, de amplo espectro.** Não se transforma a realidade coletiva com um espetáculo ao qual quarenta pessoas irão assistir. Esse é um ponto que precisamos debater. Ponto que se relaciona com as decisões prévias levadas adiante pelo grupo ou projeto. Se, desde o início, proponho-me a fazer uma temporada de

poucas encenações para poucos espectadores, o êxito da proposta será exatamente esse...alcançar cinquenta pessoas. É possível defender a apresentação para cinquenta pessoas, respeitando evidentemente a ação transformadora que o bom teatro exerce em cada indivíduo? Por um momento, penso no quantitativo. Podemos fazer um espetáculo que diga, conte ideologicamente o que eu acredito, sobre o que é necessário modificar e mobilizar para transformar outras pessoas, etc, mas se essa proposta não chega a uma quantidade de pessoas, o que resta é uma realidade fragmentada, na qual, por exemplo, em Buenos Aires, num fim de semana, pode haver trezentas propostas teatrais de conteúdo bastante variado. Muito me interessa esse assunto sobre a militância, a arte e o teatro, do qual às vezes nos afastamos um pouco por priorizar a busca interna. **Uma hipótese nesse sentido poderia afirmar que, para transformar, precisamos estar em grande número. É um tema fundamental para mim, e o momento para pensar sobre ele antecede a realização da obra, mesmo que muitas vezes não nos atentemos a isso.**



Acerca de Discépolo. Em Palpala, província de Jujuy, Argentina, 2018.
Retrato de Sergio e Matías Rower

Quando começo a pensar num projeto, penso em convocar atores, atrizes, artistas que aceitem o projeto para que ele seja de grande alcance e não tenha só quatro apresentações. É quando se veem as possibilidades. Quantidade de apresentações na minha cidade ou em excursões. Se é um projeto de excursões, definem-se a cenografia, o compromisso com os artistas participantes, a avaliação dos custos, traslados, etc. Entro nesse tema que às vezes pode parecer superficial, mas se penso na militância, considero que as responsabilidades sociais do teatro só têm sentido caso possamos falar das dificuldades reais que percebo em nosso fazer artístico, e sinto que muitas vezes essas são as chaves que fecham a possibilidade de abrir portas profundas para a transformação. Nesse sentido, considero fundamental a etapa de pré-produção, na qual deve ser tirada “muita papelada” até encontrar, ainda na PRÉ, a dinâmica final. Trata-se de tirar os afetos, energias de companheiros com quem compartilho ideais estéticos e ideológicos, para levar adiante



essa luta, essa batalha diária que é fazer uma apresentação de teatro. Aqui, NÃO SE PODE IMPROVISAR. Isso acontece somente em meio ao cenário. Se faço uma cenografia grande e pesada, a excursão será mais complicada, se houver excursões sem que eu as tenha planejado, posso me surpreender com o fato de que alguns de meus colegas não possam me acompanhar, porque o acordo prévio não “deixava claro” a opção de seguir com o elenco em excursões.

Posso dizer que é nesse ponto, na PRÉ-PRODUÇÃO, que nasce a primeira consciência, a consciência da equipe de trabalho, que nos permite assumir funções distintas. A atividade teatral é grupal e a atribuição de funções é essencial. Depois de muitos anos, a cooperativa Libertablas conseguiu organizar-se para levar adiante os objetivos de apresentar clássicos para crianças e jovens, também para adultos: fazer chegar aos espectadores dos mais diversos cantos do país aqueles livros que ainda hoje enchem nossas bibliotecas. Libertablas tem uma estrutura de cinquenta e três sedes nacionais, algumas muito próximas. Temos quatro ou cinco espetáculos de referência, de montagens grandiosas, que precisam de amplos espaços cênicos, espaços que em geral acomodam seiscentas pessoas. Assim, o Libertablas realiza duas apresentações diárias durante a semana, às manhãs e às tardes, alcançando às vezes dois mil espectadores em só um dia. São espetáculos grandes, de cinco, sete ou dez atores e atrizes em cena, com bonecos e músicas originais. Esse é um dos nossos eixos de trabalho. Além disso, o grupo possui outros espetáculos menores, os chamados Libertablas em sala. É quando o grupo vai até as escolas, sempre levando textos clássicos. Nos tempos pré-pandemia, a dinâmica do Libertablas envolvia a realização de até 800 apresentações por ano, fator que levou o grupo a alcançar quatro milhões de espectadores ao longo de todo o seu trabalho em 2018.

Leyendas de Luis Rivera Lopez.

Direção de Gustavo Manzanal. Abonos escolares. Tigre. Sala Niní Marshall. 900 espectadorxs. 2022

O grupo, além das apresentações nas escolas, tem uma trajetória em outros espaços e circuitos, no teatro comercial e também no oficial. Interessa-me agora destacar algumas histórias de nosso trabalho para refletir de modo mais claro sobre as consequências de deslocar esses espetáculos, a fim de alcançar a maior quantidade possível de crianças e jovens, através de oferta de ingressos a preços mais acessíveis. Seja por acordos ou pelo aluguel de espaços, grandes teatros na cidade de Buenos Aires ou fora dela, lembro de algumas histórias ou conflitos que nos fizeram aprender na prática. Por exemplo, ao convidar as escolas para assistir às apresentações, precisamos pensar na responsabilidade que recai sobre os professores encarregados dos alunos, que chegam em vans. O grupo deve garantir a chegada das crianças à sala. Devemos organizar onde essas vans estacionarão. Pode ser estranho, mas o planejamento do estacionamento das vans tem muito a ver com o modo como desenvolvemos nosso trabalho.

O Libertablas conseguiu sobreviver, por todos esses anos prévios à pandemia, através da atividade de grupo, com excursões por todo o país. Tierra del Fuego, Mar del Plata, Cosquín, Cañada de Gómez, Comodoro Rivadavia, Azul, Tandil, Olavarría. Temos muitas sedes onde nos apresentamos para escolas e outras para o público em geral. As apresentações são muitas vezes acompanhadas de seminários para os professores.

Certa vez, estávamos em Comodoro Rivadavia, uma área de ventania em nossa Patagônia, estava na hora de começar o espetáculo e nos diziam: esperem, falta uma escola. Quando a vimos chegar, fizemos a apresentação, na correria. A professora dessa escola veio até mim e disse que lecionava lá, que havia assistido a nosso espetáculo Leyenda há muitos anos e que, naquele momento, decidira ser atriz e professora de teatro.

Entender que as professoras do Rio Grande sabiam da chegada do Libertablas todos os anos em outubro, nos fortalece muitíssimo; no Mar del Plata sabiam que o Libertablas estava no Auditório em junho, e em Cañada de Gómez, sabiam que festejávamos o dia dos jardins junto a eles. O que nos possibilitou isso foi uma importante organização de nossa agenda e a tranquilidade de saber que o público nos assistia por recomendação de milhares de professores que, com seu compromisso, com seu trabalho, além de sua luta diária, aumentam as chances de os estudantes assistirem a espetáculos teatrais. São experiências realmente belas.

Organizar 190 dias de trabalho em grandes teatros ou em pequenas salas de aula nos permite somar milhares de espectadores a cada ano, que consolidam essa proposta estética de chegar “até eles...” e que, por sua vez, consolida a expectativa do trabalho coletivo e individual dessa antiga cooperativa. ●



Acerca de Discípulo.

Mateo e Sergio Rower. Em Rada Tilly, província de Chubut, Argentina. Fundação ANAHI, 2017

Sergio Rower // Diretor da Cooperativa Teatral Independente LIBERTABLAS. Integrante e diretor do Elenco Estable de Titiriteros do Teatro San Martín 1976/1986.

Fundador do GRUPO LIBERTABLAS, onde exerce as funções de ator, diretor e produtor desde 1978. Licenciado em Gestão Cultural, FLACSO, 2005.

Professor Nacional de Teatro de Bonecos (em várias instituições desde 1980). Diretor do Complejo Cultural de Sanidad (Gremio SANIDAD desde 2014). Integrante do GETI (Grupos Estables de Teatro Independiente, 2014.) Vencedor dos prêmios ACE, María Guerrero, Trinidad Guevara, UNICEF, ATINA, Javier Villafañe. Personalidade de destaque do Prêmio KONEX. Diretor geral de 42 espetáculos teatrais na Argentina. Vencedor de projetos Iberescena, no Equador e México. Realizou 19 excursões internacionais.

TERRA EM CENA:

teatro político em redes camponesas, quilombolas e periféricas

Por Rafael Litvin Villas Bôas

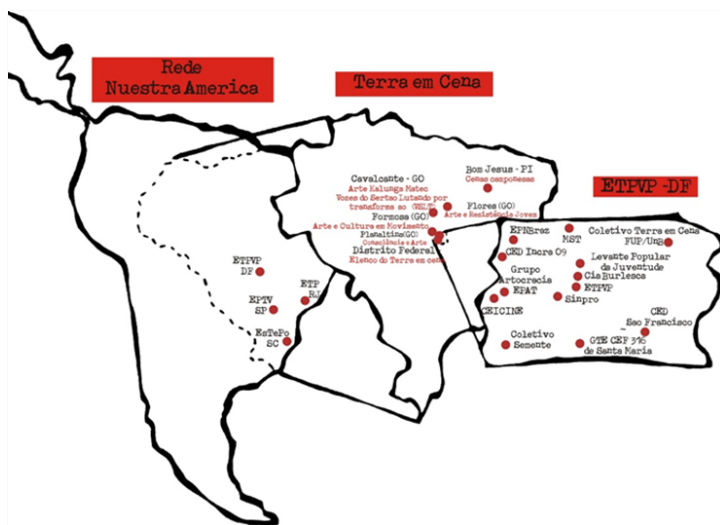
O Terra em Cena nasce, em 2010, no campus de Planaltina da Universidade de Brasília, como um coletivo teatral empenhado em formar novos grupos, ou dialogar com grupos existentes, nos territórios camponeses e quilombolas que a Licenciatura em Educação do Campo (LEdoC) estabelece conexão por meio das pessoas que entram no curso e passam a atuar como mediadores entre suas comunidades, organizações e a universidade. A partir de 2013 começamos a trabalhar também com a linguagem audiovisual, por meio da produção de documentários e a nos apropriar do acúmulo do movimento brasileiro de vídeo popular. Neste texto, concentraremos a abordagem no trabalho com as formas e métodos do teatro político que desenvolvemos.

A formação original de integrantes do Terra em Cena teve como base a Brigada de agitação e Propaganda Semeadores, do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST) do Distrito Federal e Entorno. Essa Brigada, que existiu de 2003 até 2013, por sua vez, foi o primeiro grupo formado no DF como tarefa dos militantes que foram convocados para receber a formação em Teatro do Oprimido que Augusto Boal e o Centro do Teatro do Oprimido (CTO) fez com o MST entre os anos de 2001 e 2005¹. O objetivo da formação organizada por Boal com o MST foi transferir aos militantes do maior movimento camponês da América Latina os conhecimentos técnicos e teóricos para que pudessemos nos tornar curingas, multiplicadores do Teatro do Oprimido nos acampamentos e assentamentos da reforma agrária.

¹ SOUZA, Adriana Fernandes. Semeadores 2003 a 2013: análise do processo de lutas e formação por meio do trabalho com a linguagem teatral. Monografia de conclusão de curso defendida na Licenciatura em Educação do Campo da UnB, 2013. <https://bdm.unb.br/handle/10483/5437> O documentário de Adriana Fernandes sobre a Brigada Semeadores, produzido em 2013, conta a história do coletivo. Link: https://youtu.be/AhXgLV3_0VQ

Desde então, no MST a linguagem teatral é trabalhada em múltiplas frentes concomitantes: como arte, como tática de contra-comunicação, como método de formação, como linguagem vigorosa no processo alfabetização pela dinâmica dos múltiplos letramentos, como arma de combate em ações diretas massivas ou de brigadas compactas por meio das diversas formas do teatro de agitprop, como forma estética que permite um olhar distanciado e auto-avaliativo para os limites da organização, por meio do teatro imagem como método de avaliação em cursos de formação de militantes, como entretenimento produzido com critérios próprios (VILLAS BÔAS, 2014).

Na Brigada Semeadores estavam dois militantes curingas da Brigada Nacional de Teatro do MST Patativa do Assaré², eu e Agostinho



Autoria: Simone Rosa

Figura 1 – Mapa das articulações vigentes em 2020

Reis. Adriana Fernandes e Janderson Silva, integrantes da Semeadores, ingressaram no curso como educandos, o que permitiu ao Terra em Cena que se organizasse no curso como uma iniciativa coletiva que partia de professores e estudantes, sendo o ponto de convergência a militância de todos nós nos movimentos sociais populares camponeses, pois além do MST dialogamos com o Movimento de Pequenos Agricultores (MPA), o Movimento de Atingidos pelas Barragens (MAB), o Movimento Camponês Popular (MCP), o Movimento pela Soberania Popular na Mineração (MAM) e o Levante Popular da Juventude (LPJ).

O Terra em Cena tem, portanto, ligação direta com a metodologia de formação, multiplicação e organização social que a experiência de Boal e CTO com o MST desenvolveu: o método empregado, de formação com cinco etapas de Tempo Escola, e longas etapas de Tempo Comunidade foi, em parte, o responsável pela grande quantidade de grupos formada pelos curingas da Brigada Nacional em poucos anos, cerca de quarenta nas cinco regiões do país³. Essa experiência, por sua vez, é tributária das experiências que articularam a educação popular, cultura popular e comunicação popular nos anos 1960 por meio de organizações como o Movimento de Cultura Popular (MCP) de Pernambuco, e os Centros Populares de Cultura (CPCs) da União Nacional dos Estudantes (UNE). E, anteriormente, nos interessam as experiências de teatro político desenvolvidas por Erwin Piscator, de teatro dialético de Bertolt Brecht, e dos coletivos de agitprop soviéticos e latino-americanos.

² A Webserie da Cia Estudo de Cena: “A farsa, ensaio sobre a verdade” aborda em alguns dos 21 episódios o trabalho desenvolvido pela Brigada Nacional de Teatro do MST Patativa do Assaré. Disponível em <https://www.youtube.com/channel/UCQeXmLjce9U7H6o8igBWetQ>.

³ Villas Bôas, Rafael Litvin. MST conta Boal: do diálogo das Ligas Camponesas com o Teatro de Arena à parceria do Centro do Teatro do Oprimido com o MST. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros [online]. 2013, n. 57 [Acessado 15 Agosto 2022], pp. 277-298. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i57p277-298>>. Epub 25 Feb 2014. ISSN 2316-901X. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i57p277-298>.



Imagem do elenco da montagem de mutirão com Nelson Xavier.
Crédito: acervo Terra em Cena

Entretanto, a despeito da reivindicação dos legados e influências, fomos reconhecendo com a experiência prática as dificuldades: de nos constituirmos como elencos com rotinas permanentes de ensaios e constituição dinâmica de repertório; de construirmos experiências em formato fechado de “espetáculos”; de sobrevivermos como grupos. Este breve texto, pretende, mais que descrever o que foi ou deixou de ser realizado, estabelecer de maneira sucinta algumas sínteses de uma experiência contraditória em andamento, potente embora intermitente, vigorosa ainda que frágil.

1 – Desconstrução: aprendemos ao ministrarmos as disciplinas de artes cênicas na educação do campo que, para estabelecermos conexão com estudantes camponeses e quilombolas, **é necessário desconstruir paradigmas estabelecidos do que é o teatro, como uma instituição constituída, cuja imagem é determinada pelo espetáculo, pelo culto ao talento, às celebridades, em dinâmica determinada pela indústria cultural e muito vinculada ao melodrama televisivo.** Esse teatro a maioria nunca viu em edifícios teatrais, e para muitos a idéia do talento impõe um filtro seletivo que afasta as pessoas.

2 – Ressignificação: a partir da conexão do teatro com as manifestações da cultura popular e das formas de resistência do povo. **Quando perguntamos se há nas turmas da LEdoC capoeiristas, pessoas que dançam a Sussa, que participam e organizam as folias e as romarias, entre outras festas notamos que há muitos portadores de experiências coletivas no âmbito cultural, sujeitos coletivos ativos na produção e manutenção de tradições. Essas tradições cíclicas e anuais se tornam referências importantes, quando compreendidas como fenômenos associados às artes cênicas, ou que podem ser pensadas por esse referencial, pois fazem parte da vida de camponeses e quilombolas. O teatro popular e político, para nós, não é antagônico a essas formas vivas de resistência e encontro, pelo contrário, com elas deve dialogar de forma orgânica.**

3 – Experimentos cênicos com a dramaturgia de outros períodos históricos: o coletivo Terra em Cena costuma trabalhar em disciplinas da graduação e pós-graduação com peças como *Mutirão em Novo Sol*⁴ (1961), escrita por Augusto Boal, Nelson Xavier, Modesto Carone e Dalton Trevisan e “O Juiz de Paz na Roça”

⁴ Episódio sobre Mutirão em Novo Sol na Feira Virtual de Opinião (na Pandemia) de 2020, do Instituto Augusto Boal: <https://www.youtube.com/watch?v=haxJldUCmuo>

(1838), de Martins Pena, “Mundo enterrado” (2018), de Vianinha, pelo CPC, e peças do coletivo soviético Blusa Azul, inéditas no Brasil, como “O trabalho doméstico e a operária” e “Os mais atuantes contra todas as doenças” (2018)⁵, além de atuar no âmbito da construção coletiva de peças, como “Contra quê? Contra quem?” (2011). O desafio é, **por meio do contato com a dramaturgia sobre questão agrária dos anos 1960, qualificar a produção teatral dos grupos, e elaborar esteticamente as chaves formais de interpretação dos impasses contemporâneos da luta dos movimentos sociais em defesa da reforma agrária e das comunidades quilombolas e camponesas, contra o avanço destrutivo do agronegócio, do racismo, do patriarcado e do fascismo.**

4 – Mais importante que um repertório de obras encenadas é a variação das formas de atuação dos grupos: há grupos vinculados ao Terra em Cena com mais de uma década de atuação que até hoje apresentam a mesma peça, não diversificaram o repertório, embora conseguiram diferenciar a forma de atuação nas comunidades e cidades em que atuam. Realizam intervenções de agitprop em espaços como audiências públicas, participam de iniciativas de formação em parceria com os movimentos sociais e universidades, apresentam cenas curtas de Teatro Fórum em atividades populares, organizam acampamentos da juventude ou visitas em áreas naturais que sofrem degradação por formas de extração mineral predatória, etc (GOMIDE et al, 2019).

5 – Articulação em redes: intercâmbios e sobrevivência

Como tática de articulação de nosso sistema de produção e circulação dos trabalhos teatrais desenvolvidos pelos grupos, e parceiros



Images da montagem de “O trabalho doméstico e a operária” do coletivo Blusa Azul (URSS) pelo Terra em Cena no acampamento Lula Livre em Brasília (2018). **Acervo Terra em Cena**

de movimentos sociais e seus coletivos de teatro e audiovisual, organizamos quatro edições da mostra “Terra em cena e na tela: produção teatral e audiovisual da educação do campo”, entre 2013 e 2019. No contexto das mostras, além de intercambiarem experiências e metodologias de formação em teatro e audiovisual, os grupos apresentam seus trabalhos, estabelecem vínculos com outros coletivos e dialogam com escolas e movimentos que assumem a arte em sua agenda programática de educação e incidência social.

Em 2017 inauguramos a Escola de Teatro Político e Vídeo Popular do Distrito Federal (ETPVP-DF)⁶, como um projeto de extensão dentro do programa Terra em Cena, em parceria com coletivos de teatro e vídeo, e com movimentos sociais do campo e da cidade. Desde então temos desenvolvido uma série de formações e experimentações articuladas em uma rede local e internacional, a Rede Latino-americana de Escolas de Teatro e Vídeo Político Popular Nuestra América, que conta com mais seis escolas no Brasil,

⁵ O processo de montagem dessas peças está disponível no documentário: Terra em Cena conta Blusa Azul, disponível em: <https://youtu.be/MNevFvxX8L8>

⁶ Vídeo de apresentação da Escola de Teatro Político e Vídeo Popular do DF <https://www.youtube.com/watch?v=JXsoVhhBm-M>

uma na Argentina e outra na Espanha. Com o elenco da escola montamos como leitura dramática as peças “Scottboro” do coletivo alemão Proletbuhne, e “O líder”, de Lauro César Muniz, uma das peças que compôs a 1ª Feira Paulista de Opinião, em 1968.

Em 2016 o Terra em Cena passa a se constituir também como um grupo de pesquisa, formalmente cadastrado no Cnpq, e intensifica a produção acadêmica sobre as formas estéticas, a dinâmica de organização dos coletivos nos territórios e o significado político, pedagógico e cultural dos processos em andamento. O primeiro livro do coletivo “Teatro Político, formação e organização social” foi publicado em 2015 . Em 2022 publicamos o

livro da ETPVP-DF “Cultura e política: narrativas da Escola de Teatro Político e Vídeo Popular do Distrito Federal”. E, atualmente, no 2º semestre de 2022 trabalhamos na produção do segundo livro do Terra em Cena, bem como na organização da V Mostra Terra em Cena e na Tela, prevista para ocorrer em 2023.

A providência de politização da experiência por meio das formas e métodos do Teatro do Oprimido e o contato com a dramaturgia brasileira que aborda questões de interesse da população do campo possibilitam o nexo entre formação estética e política e colaboram para o fortalecimento do processo de organização social das comunidades e dos territórios. ●



Imagem de gravação de “**De pé para lutar, escravos colonizados**” do projeto Terra em Cena conta Bluza Azul. **Crédito: acervo Terra em Cena**

Bibliografia

GOMIDE, C. S.; VILLAS BÔAS, R. L.; GUDINHO, M. L. M.; GOUVEIA, L. R.; SANTOS, A. L. D. Educação do Campo e Pedagogia da Alternância: experiência da UnB no sítio histórico e patrimônio cultural Kalunga. *Rev. Bras. Educ. Camp., Tocantinópolis*, v. 4, e7187, 2019. DOI: <http://dx.doi.org/10.20873/uft.rbec.e7187>

PINTO, Viviane; VILLAS BÔAS, Rafael Litvin; ROSA, Simone Meneses da; SILVA, Adriana Gomes. *Cultura e Política: narrativas da Escola de Teatro Político e Vídeo Popular do Distrito Federal*. Brasília, DF: Simpoiese projetos culturais, 2022. Disponível pelo link https://drive.google.com/file/d/1Q5SCPkbkblJqe1wdADye_Ib1tYedhn6x/view

VILLAS BÔAS, Rafael Litvin. Desafios do Teatro Político Contemporâneo. *Terceira Margem*, Rio de Janeiro, v. 18, n. 30, p. 197-226, abr. 2014 [Acessado em 15 de agosto de 2022]. Disponível em <https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/article/view/9756/7573>

VILLAS BÔAS, Rafael Litvin; CANOVA, Felipe. Quando Camponeses Entram em Cena: trabalho teatral do MST e a interface com a linguagem audiovisual. *Revista Brasileira de Estudos da Presença* [online]. 2019, v. 9, n. 4 [Acessado 15 Agosto 2022], e91022. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/2237-266091022>>. Epub 31 Out 2019. ISSN 2237-2660. <https://doi.org/10.1590/2237-266091022>.

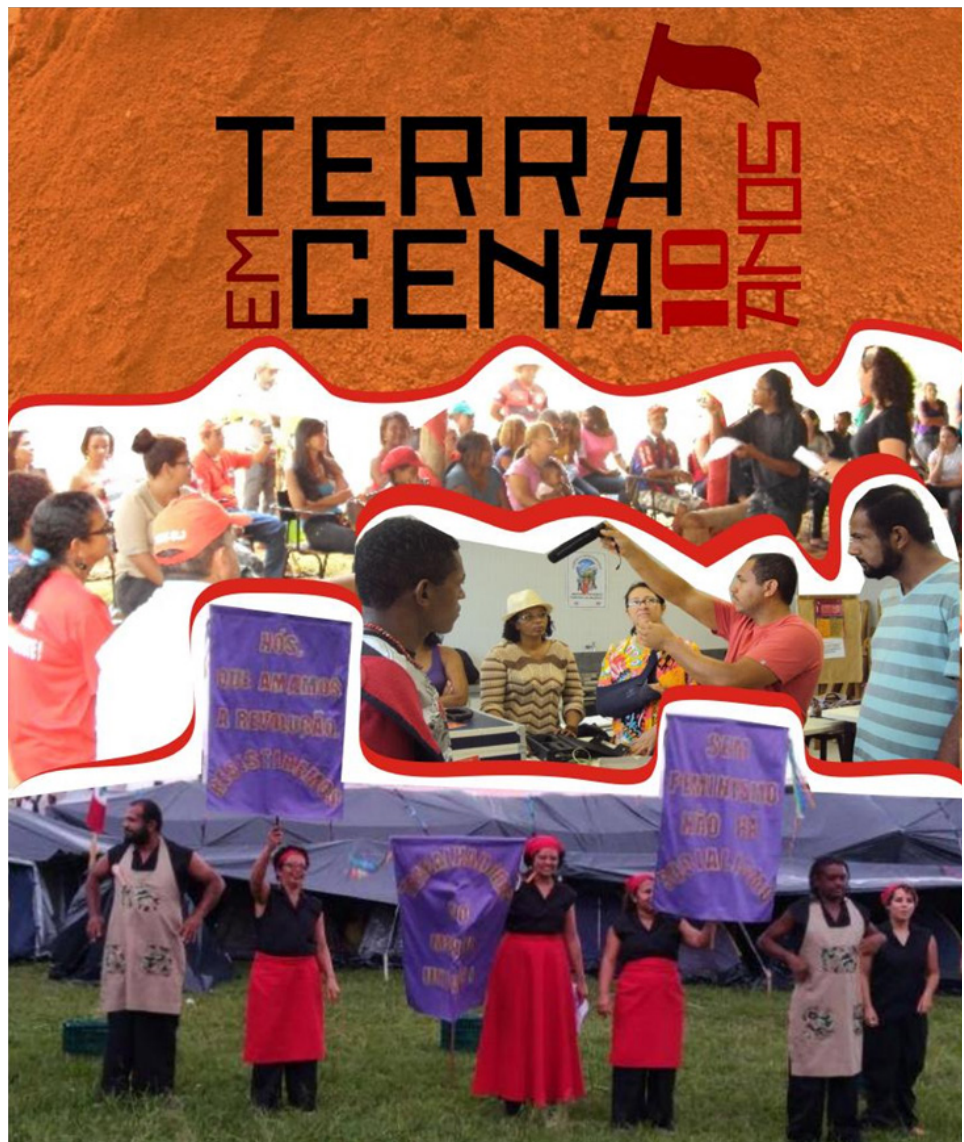
Villas Bôas, R. L., & Pereira, K. A. (2019). Formação estética e organização social:: teatro na Licenciatura em Educação do Campo. *Conhecer: Debate Entre O Público E O Privado*, 9(23), 63–93. <https://doi.org/10.32335/2238-0426.2019.9.23.1041>

VILLAS BÔAS, R. L.; ESTEVAM, D. Trabalho teatral latino-americano: pedagogias dissonantes em dois tempos históricos. *Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 2, n. 38, p. 1-24, 2020. <https://revistas.ufsc.br/index.php/urdimento/article/view/18169>.

⁷ Teatro político, formação e organização social, avanços, limites e desafios da experiência dos anos de 1960 ao tempo presente. / Eliene Rocha; Rafael Litvin Villas Bôas; Paola Masiero Pereira e Rayssa Aguiar Borges (organizadores) .--1.ed.-- São Paulo : Outras Expressões, 2015. 160 p. – (Caderno 4). Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1WCKYqPSPfXlwal1w4LvOrYirTjPUaHzP/view>

⁸ Teatro político, formação e organização social, avanços, limites e desafios da experiência dos anos de 1960 ao tempo presente. / Eliene Rocha; Rafael Litvin Villas Bôas; Paola Masiero Pereira e Rayssa Aguiar Borges (organizadores) .--1.ed.-- São Paulo : Outras Expressões, 2015. 160 p. – (Caderno 4). Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1WCKYqPSPfXlwal1w4LvOrYirTjPUaHzP/view>

Rafael Litvin Villas Bôas // é professor associado da Universidade de Brasília. Atua na Educação do Campo e nas pós-graduações em Artes Cênicas e Mestrado Profissional em Artes. Coordena o grupo de pesquisa e programa de extensão “Terra em Cena: teatro e audiovisual na educação do campo” e integra a coordenação da Escola de Teatro Político e Vídeo Popular do Distrito Federal. Desde fevereiro de 2021 é diretor da UnBTV.



Arte dos 10 anos do Terra em Cena.

TIERRA EN ESCENA:

teatro político en las redes campesinas,
en quilombolas y zonas periféricas.

Por **Rafael Litvin Villas Bôas**

Traducción de Mariana Szretter

Tierra en Escena nace en 2010, en el campus de Planaltina de la Universidad de Brasilia, como un colectivo teatral con el objetivo de formar grupos nuevos y dialogar con grupos existentes en los territorios campesinos y en las quilombolas, que tuvieran conexión con la Licenciatura en Educación del Campo (LedoC). Estas tareas de diálogo y formación se realizan por medio de las personas que ingresan en el curso y luego pasan a funcionar como mediadores entre las comunidades, las organizaciones y la universidad. A partir de 2013 comenzamos a trabajar también con el lenguaje audiovisual, a partir de la producción de documentales, y de un trabajo de recuperación y apropiación de la enorme producción del movimiento brasileño de video popular. En este texto concentraremos nuestra atención en el trabajo llevado adelante con las formas y métodos del teatro político que desarrollamos.

La formación original de Tierra en Escena tiene como base a la Brigada de agitación y propaganda Sembradores, del Movimiento de Trabajadores Rurales Sin Tierra (MST) del Distrito Federal y alrededores. Esa Brigada, que existió desde 2003 hasta 2013, a su vez, fue el primer grupo formado en el DF como resultado de la tarea de los militantes que fueron convocados para recibir formación en el Teatro del Oprimido que Augusto Boal y el Centro de Teatro del Oprimido (CTO) entre los años 2001 y 2005¹. El objetivo de la formación organizada por Boal con el MST fue transferir a los militantes del mayor movimiento campesino de América Latina los conocimientos técnicos y teóricos para que pudiéramos volvernos multiplicadores del Teatro del Oprimido en los campamentos y asentamientos de la reforma agraria. Desde entonces, **en el MST el lenguaje teatral es trabajado desde múltiples frentes: como**

¹ Eliene Rocha; Rafael Litvin Villas Bôas; Paola Masiero Pereira e Rayssa Aguiar Borges (organizadores). (2015) Teatro político, formación y organización social, avances, límites y desafíos de la experiencia de los años 1960 al presente. San Pablo. Outras Expressões. (cuaderno 4) p 160. Disponible em línea: <https://drive.google.com/file/d/1WCKyqPSpFxlw1w4LvOrYirTjPUaHzP/view>

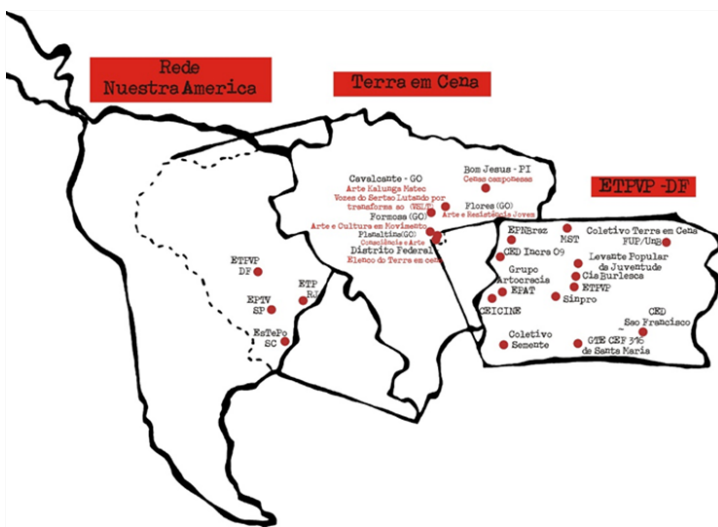
arte; como tática de contracomunicação; como método de formação; como poderoso lenguaje en el proceso de alfabetización; como arma de combate en acciones directas masivas o en brigadas compactas por medio de las diversas formas del teatro de la agitprop; como forma estética que permite una mirada distanciada y auto-evaluativa de los propios límites de la organización; por medio del teatro imagen como método de evaluación en los cursos de formación de militantes; como entretenimiento producido con criterios propios (Villas Bôas, 2014).

En la Brigada Sembradores participaban dos militantes de la Brigada Nacional de Teatro del MST Patativa do Assaré, Agostinho Reis e yo. Adriana Fernandes e Janderson Silva, integrantes de Sembradores, ingresaron al curso como estudiantes, lo que permitió que Tierra en Escena se organizara como una iniciativa

colectiva surgida de profesores e estudiantes, teniendo como punto de convergencia la militancia de todos en los movimientos sociales campesinos, porque además de dialogar con el MST, dialogamos con el Movimiento de Pequeños Agricultores (MPA), el Movimiento por la Soberanía Popular en la Minería (MAM) e con el Levante Popular da Juventude (LPJ).

Tierra en Escena tiene, por tanto, vinculación directa con la metodología de formación, multiplicación e organización social desarrollada en la experiencia de Boal e CTO con el MST. El método de formación en cinco etapas de Tiempo Escuela e largas etapas de Tiempo en las comunidades fue, en parte, responsable de la gran cantidad de grupos formados por los militantes de la Brigada Nacional en pocos años, cerca de cuarenta en las cinco regiones del país. Esa experiencia, a su vez, es tributaria de las experiencias que articularon la educación popular, cultura popular e comunicación popular durante los años 1960 por medio de organizaciones como el Movimiento de Cultura Popular (MCP) de Pernambuco, e los Centros Populares de Cultura (CPCs) de la Unión Nacional de Estudiantes (UNE). Por otro lado, nos interesan las experiencias de teatro político desarrolladas por Erwin Piscator, del teatro dialéctico de Bertold Brecht, e de los colectivos de agitprop soviéticos e latinoamericanos.

Mientras, más allá de la reivindicación de los legados e de las influencias, fuimos reconociendo las dificultades, a partir de la experiencia práctica de constituirnos como elencos



Autoria: Simone Rosa

Figura 1 – Mapa das articulações vigentes em 2020

² A Webserie da Cia Estudo de Cena: “A farsa, ensaio sobre a verdade” aborda em alguns dos 21 episódios o trabalho desenvolvido pela Brigada Nacional de Teatro do MST Patativa do Assaré. Disponível em <https://www.youtube.com/channel/UCQeXmLjce9U7H6o8igBWetQ>.

³ Villas Bôas, Rafael Litvin. MST conta Boal: do diálogo das Ligas Camponesas com o Teatro de Arena à parceria do Centro do Teatro do Oprimido com o MST. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros [online]. 2013, n. 57 [Acessado 15 Agosto 2022], pp. 277-298. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i57p277-298>>. Epub 25 Feb 2014. ISSN 2316-901X. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i57p277-298>.



Imagen del elenco de la puesta de mutirão con Nelson Xavier.
Crédito: archivo Tierra en Escena

con rutinas permanentes de ensayos y repertorios; de construir experiencias en el formato cerrado de “espectáculos”; de sobrevivir como grupos. Este breve texto pretende, más que identificar lo que se logró o faltó realizar, establecer la síntesis de una experiencia contradictoria y en movimiento, potente aunque intermitente; vigorosa al tiempo que frágil.

1. Deconstrucción: al transmitir las disciplinas de las artes escénicas en la educación del campo aprendimos que para establecer una conexión con los estudiantes campesinos y de las quilombolas, **es necesario deconstruir los paradigmas establecidos según los cuales el teatro es una institución constituida, cuya imagen está determinada por el espectáculo, por el culto al talento y a las celebridades, en una dinámica determinada por la industria cultural y muy vinculada al melodrama televisivo.** Ese teatro al que no acude la mayoría, y que impone, a partir de la idea del talento, un filtro selectivo que aleja a las personas.

2. Resignificación: a partir de la conexión del teatro con las manifestaciones de la cultura popular y de las formas de resistencia del pueblo.

Cuando preguntamos si en el conjunto de capoeira de la LedoC, había personas que bailaran a Sussa, que participaran y organizaran las festividades y las peregrinaciones, notamos que hay muchas personas con experiencias colectivas en el ámbito cultural, sujetos colectivos activos en la producción y el mantenimiento de las tradiciones. Esas tradiciones cíclicas y anuales se vuelven referencia importante cuando se las entiende como fenómenos asociados a las artes escénicas, o que pueden ser pensadas desde esa referencia, porque forman parte de la vida de los campesinos y de las quilombolas. El teatro popular y político, para nosotros, no es antagónico a esas formas vivas de resistencia y encuentro. Por el contrario, debe dialogar con ellas de forma orgánica.

3. Experimentos escénicos con la dramaturgia de otros períodos históricos: el colectivo Tierra en Escena acostumbra trabajar en materias de grado y de posgrado con piezas como *Mutirão em Novo Sol*⁴ (1961) escrita por Augusto Boal, Nelson Xavier, Modesto Carone y Dalton Trevisan; y *O Juiz de Paz na Roça* (1838), de

⁴Villas Bôas, Rafael Litvin. MST conta Boal: do diálogo das Ligas Camponesas com o Teatro de Arena à parceria do Centro do Teatro do Oprimido com o MST. Revista del Instituto de Estudios Brasileiros [online]. 2013, n. 57 [Acessado 15 Agosto 2022] , pp. 277-298. Disponible en: <<https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i57p277-298>>. Epub 25 Feb 2014. ISSN 2316-901X. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i57p277-298>.

Martins Pena; Mundo enterrado (2018) de Vianinha, por el CPC; y piezas del colectivo soviético Blusa Azul, inéditas en Brasil, como O trabalho doméstico e a operária y Os mais atuantes contra todas as doenças (2018)⁵, además de actuar en la construcción colectiva de piezas, como “Contra quê? Contra quem?” (2011). El desafío es **poner a los estudiantes en contacto con la dramaturgia sobre la cuestión agraria de los años 1960 para preparar la producción teatral de los grupos y elaborar estéticamente las claves formales de la interpretación de los momentos contemporáneos de la lucha de los movimientos sociales en defensa de la reforma agraria y de las comunidades quilombolas y campesinas, contra el avance destructivo del agronegocio, del racismo, del patriarcado y del fascismo.**

4. Más importante que un repertorio de obras enseñadas es la variación de las formas de actuar de los grupos: Hay grupos de actuación, vinculados con Tierra en Escena que tienen más de una década de actuación y que hasta hoy representan la misma obra, no modifican el repertorio. Sin embargo consiguen diversificar la forma de actuar en las comunidades y en las ciudades en las que actúan. Realizan intervenciones de agitprop en espacios como audiencias públicas, participan de iniciativas de formación en colaboración con los movimientos sociales y las universidades, presentan escenas de Teatro Fórum en actividades populares, organizan campamentos de la juventud y visitas a áreas naturales afectadas por las formas de extracción mineral predatoria, etc (Gomide et all, 2019).

5. Articulación en redes: intercambios y supervivencia: Como táctica de articulación de nuestro sistema de producción y circulación de los trabajos teatrales desarrollados por los



Imágenes de la puesta de “**O trabalho doméstico e a operária**” del colectivo Blusa Azul (URSS) por Tierra en Escena en el campamento Lula Livre en Brasilia (2018)
Archivo de Tierra en Escena

grupos con participación de los movimientos sociales y sus colectivos de teatro y audiovisual, organizamos cuatro ediciones de la muestra “Tierra en Escena y en la pantalla: producción teatral y audiovisual de educación del campo” entre 2013 y 2019. En el contexto de las muestras, además de intercambiar experiencias y metodologías de formación en cuestiones vinculadas al teatro y a la producción audiovisual, los grupos presentan sus trabajos, establecen vínculos con otros colectivos y dialogan con escuelas y movimientos que tienen al arte como parte de sus agendas programáticas de educación e incidencia social.

En 2017 inauguramos la Escuela de Teatro Político y Video Popular del distrito Federal como un proyecto de extensión dentro del programa Tierra en Escena, en colaboración con colectivos de teatro y video, y con movimientos sociales del campo y de la ciudad. Desde entonces hemos desarrollado una serie de formaciones y experimentaciones articuladas en una red local e internacional, la Red Latinoamericana de Escuelas de Teatro y Video Político Popular

⁵ Capítulo sobre Mutirão em Novo Sol em la Feira Virtual de Opinião (en la Pandemia) de 2020, del Instituto Augusto Boal: <https://www.youtube.com/watch?v=haxJldUCmuo>

⁶ El proceso de montaje de esas obras está disponible en el documental Terra em Cena conta Blusa Azul, disponible en: <https://youtu.be/MNevFvxX8L8>

Nuestra América, que cuenta con más de seis escuelas en Brasil, una en Argentina y otra en España. Con el elenco de la escuela montamos como lectura dramática las obras Scottboro del colectivo alemán Proletbuhne, y El líder de Lauro César Muniz, una de las obras de la 1° Feria Paulista de Opinión en 1968.

En 2016 Tierra en Escena pasa a constituirse también como un grupo de investigación, formalmente reconocido en el Cnpq, e intensifica la producción académica sobre las formas estéticas, la dinámica de la organización de los colectivos en el territorio y el significado político, pedagógico y cultural de los procesos en movimiento. El primer libro del colectivo "Teatro político, formación y organización social" fue publicado en 2015.

En 2022 publicamos el libro de ETPVP-DF "Cultura y política: narrativas de la Escuela de Teatro Político y Video Popular del Distrito Federal". Actualmente, en el segundo semestre de 2021, trabajamos en la producción del segundo libro de Tierra en Escena, y a la vez en la organización de la V Muestra Tierra en Escena y en la Pantalla, prevista para 2023.

La politización de la experiencia por medio de la incorporación de las formas y los métodos del Teatro del Oprimido, y el contacto con la dramaturgia brasileña que aborda cuestiones de interés para la población del campo, posibilitó el vínculo entre la formación estética y política, a la vez que colabora con el fortalecimiento del proceso de organización social de las comunidades y de los territorios. ●



Imagen de gravación de **"De pie para luchar, esclavos colonizados"** del proyecto Tierra en Escena contra Blusa Azul. **Crédito: archivo Tierra en Escena**

Bibliografía

GOMIDE, C. S.; VILLAS BÔAS, R. L.; GUDINHO, M. L. M.; GOUVEIA, L. R.; SANTOS, A. L. D. Educação do Campo e Pedagogia da Alternância: experiência da UnB no sítio histórico e patrimônio cultural Kalunga. *Rev. Bras. Educ. Camp., Tocantinópolis*, v. 4, e7187, 2019. DOI: <http://dx.doi.org/10.20873/uft.rbec.e7187>

PINTO, Viviane; VILLAS BÔAS, Rafael Litvin; ROSA, Simone Meneses da; SILVA, Adriana Gomes. *Cultura e Política: narrativas da Escola de Teatro Político e Vídeo Popular do Distrito Federal*. Brasília, DF: Simpoiese projetos culturais, 2022. Disponível pelo link https://drive.google.com/file/d/1Q5SCPkbkblJqe1wdADye_Ib1tYedhn6x/view

VILLAS BÔAS, Rafael Litvin. *Desafios do Teatro Político Contemporâneo*. Terceira Margem, Rio de Janeiro, v. 18, n. 30, p. 197-226, abr. 2014 [Acessado em 15 de agosto de 2022]. Disponível em <https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/article/view/9756/7573>

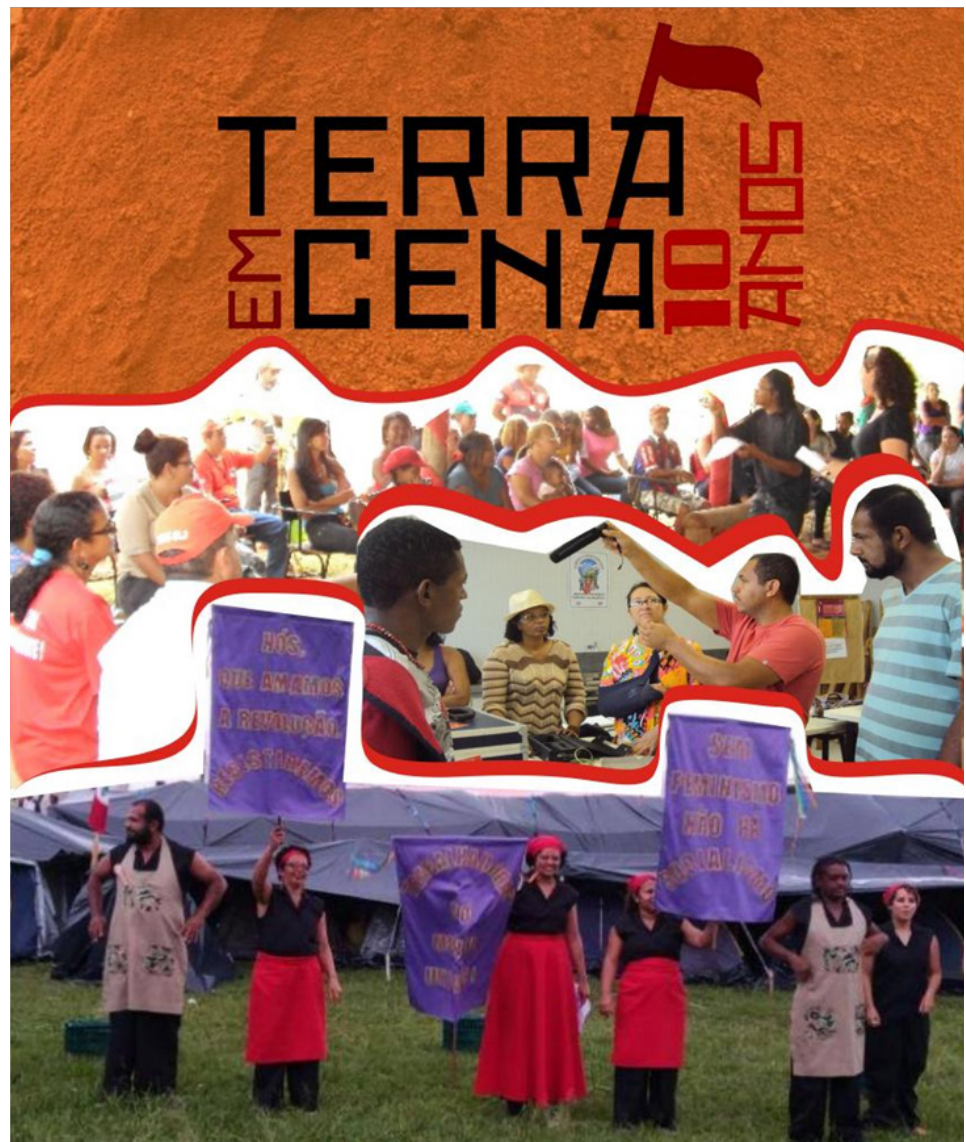
VILLAS BÔAS, Rafael Litvin; CANOVA, Felipe. Quando Camponeses Entram em Cena: trabalho teatral do MST e a interface com a linguagem audiovisual. *Revista Brasileira de Estudos da Presença* [online]. 2019, v. 9, n. 4 [Acessado 15 Agosto 2022], e91022. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/2237-266091022>>. Epub 31 Out 2019. ISSN 2237-2660. <https://doi.org/10.1590/2237-266091022>.

Villas Bôas, R. L., & Pereira, K. A. (2019). Formação estética e organização social: teatro na Licenciatura em Educação do Campo. *Conhecer: Debate Entre O Público E O Privado*, 9(23), 63–93. <https://doi.org/10.32335/2238-0426.2019.9.23.1041>

VILLAS BÔAS, R. L.; ESTEVAM, D. Trabalho teatral latino-americano: pedagogias dissonantes em dois tempos históricos. *Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 2, n. 38, p. 1-24, 2020. <https://revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/18169>.

⁷ Video de presentación de la Escuela de Teatro Político y Video Popular del DF <https://www.youtube.com/watch?v=JXsoVhhBm-M>

Rafael Litvin Villas Bôas // es profesor asociado en la Universidad de Brasilia. Se desempeña en Educación del Campo y en los posgrados en Artes Escénicas y en la Maestría en Artes. Coordina el grupo de investigación y el programa de extensión “Tierra en Escena: teatro y audiovisual en la educación del campo” e integra la coordinación de la Escuela de Teatro Político y Vídeo Popular del Distrito Federal. Desde febrero de 2021 y director de la UnBTV.



Arte de los 10 años de Tierra en Escena.



Iná Camargo Costa

Brasil de Fato. Iná Camargo Costa é professora aposentada do Departamento de Teoria Literária FFLCH/USP, Brasil

BRASIL

ENTREVISTA

Na trincheira da retaguarda: teatro épico, militância e conjuntura política no Brasil

Por Mariana Mayor, Roberta Carbone e Sara Mello Neiva

Iná Camargo Costa é professora aposentada do Departamento de Teoria Literária da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, Brasil. Nesta entrevista, Iná conversa conosco compartilhando passagens de sua formação intelectual, suas referências artísticas e acadêmicas, além de debater aspectos de sua obra, as relações entre teatro e militância no Brasil e América Latina, e perspectivas de futuro.

1. Iná, para começar esta conversa, gostaríamos que nos contasse um pouco sobre sua trajetória como professora e militante. Como foram formados seu posicionamento político e interesse pelo teatro. Nesse sentido:

a) Sabemos que você vem do interior de São Paulo, de uma cidade bem pequena e religiosa chamada Chavantes. Poderia comentar um pouco sobre sua origem familiar e círculo social e de que maneira marcaram e influenciaram os caminhos que você veio a seguir?

Para se ter ideia, Chavantes deve ter uns 10 mil habitantes atualmente. No meu tempo (nasci em 1952), devia ter no máximo uns 3 mil. A impressão era de que todo mundo se conhecia. A padroeira de Chavantes é Nossa Senhora Aparecida, e acho que até hoje todos lá (os católicos, claro) são devotos dela. Socialmente falando, eu classificaria o meu círculo como classe média baixa porque, embora não passássemos por grandes dificuldades, nem ao menos tínhamos casa própria e todo mundo era trabalhador. A classe dominante era latifundiária do café; a classe média alta eram os pequenos comerciantes e o proletariado era basicamente constituído por assalariados rurais (intermitentes) e ferroviários, além de prestadores de serviços muito mal remunerados, aqui incluídos os poucos soldados que trabalhavam na delegacia de polícia, que era mínima. A família do meu pai (imigrantes portugueses que vieram para trabalhar na roça e conseguiram se viabilizar na cidade) era extremamente religiosa. Minha avó rezava um rosário (três terços) todos os dias. Uma das minhas tias era uma espécie de “dona” da Igreja. Ela e minha avó inclusive faziam as hóstias para as missas (eu adorava comer os retalhinhos). Meu pai era Irmão do Santíssimo! Usava nas missas solenes aquela opa vermelha super chique. Minha mãe era professora primária e eu convivi muito com as suas colegas tanto no ambiente do Grupo Escolar, quanto nas casas, por ocasião de festas de aniversário. Até hoje tenho amigos e amigas dessa época. Assim que aprendi a ler,

comecei a frequentar a biblioteca da escola e li todos os livros que havia por lá. Em casa tínhamos muitos livros: li toda a coleção do Monteiro Lobato e as antologias de contos de fadas, entre outros. Tanto meu pai quanto minha mãe eram grandes leitores de romances e assim que comecei a ler coisas mais sérias (Machado de Assis, José de Alencar, Aluísio Azevedo, Érico Veríssimo), já no ginásio, passei a conversar com minha mãe sobre suas obras. Por exemplo: lemos juntas *O tempo e o vento*, de Érico Veríssimo, e ficávamos conversando longamente sobre cenas, tiradas de personagens, etc. O preferido dela era *Rodrigo Terra Cambará*. Meu pai, por sua vez, que trabalhava na área da construção civil e rural, era o maior animador do TAC, Teatro Amador de Chavantes. Quando eles criaram a seção infantil, o Taquinho, eu fiz parte e me divertia muito, principalmente nos ensaios. Acho que estas informações são suficientes para vocês entenderem meu interesse por literatura e pelo magistério, assim como por teatro: herança materna e paterna!

b) Especificamente sobre o tempo de estudante na Faculdade de Letras e depois Filosofia, na Universidade de São Paulo, pode contar sobre o grupo de pesquisa da professora Otília Arantes da FFLCH-USP e o interesse nos estudos sobre teatro brasileiro?

Antes de falar da Faculdade de Letras, tenho que falar da minha mudança para Botucatu, onde terminei o curso normal de formação de professores primários (eu queria ser alfabetizadora) e cursei o clássico, pois queria estudar latim, francês e inglês. Ao terminar o Normal (1969), descobri que a ditadura tinha interrompido o processo de expansão do ensino fundamental (acho que até hoje o projeto não foi retomado, mas não acompanho mais o assunto, pois me faz mal). A consequência: não havia nem haveria tão cedo lugar onde eu pudesse trabalhar com alfabetização. (Dar aulas na rede privada desde sempre esteve fora das minhas cogitações!). Então fui fazer o

curso de Letras na faculdade (privada, aargh!) que havia em Botucatu. A ideia era me tornar professora de língua portuguesa, o que há de mais próximo da alfabetização. No curso de Letras, excluindo uma ou outra disciplina que tinha professoras realmente notáveis, a maior parte era da responsabilidade de gente muito medíocre e metida a besta (os intelectuais de província tão bem caracterizados por Gramsci). A maioria era medrosa ou apoiadora da ditadura (estamos no período 1970-1973). O professor de Literatura Brasileira não gostava de Machado de Assis, uma professora de língua inglesa (no quarto ano!) mal sabia o vocabulário básico, as aulas de latim eram de envergonhar seminarista e assim por diante. O plano de ensinar língua portuguesa, pelo menos, consegui realizar: fui professora efetiva de língua portuguesa na rede estadual por cerca de sete anos. E adorava trabalhar com o pessoalzinho da Vila Penteado, onde ficava a minha escola, na zona norte de São Paulo.

Mas voltando: **ao concluir o curso de Letras, me dei conta de que não estava preparada para ensinar português. Por isso resolvi estudar Filosofia e tinha que ser na USP, pois na PUC teria que encarar Teologia. Eu queria mesmo aprender Lógica, pois já sabia que a nossa gramática tem por base as categorias de Aristóteles e estudar as teorias que estavam por trás da crítica literária. Isto porque no Clássico descobri um crítico que se tornou a minha maior paixão intelectual para todo o sempre – Antonio Candido – e queria saber de onde vinha aquele modo de analisar e explicar obras literárias que me encantou à primeira leitura (do livro Presença da Literatura Brasileira, dele em parceria com Aderaldo Castello, que li em 1969).** Já sabia que precisava ler a sério Voltaire, Kant, Hegel, entre outros, mas também porque desconfiava muito das teorias que tive que encarar no curso de Letras: estruturalismo, existencialismo, Heidegger, o Foucault da “arqueologia do saber” etc. E também queria ver de onde vinha uma das minhas maiores desconfianças filosóficas desde os tempos do Clássico até

hoje: Nietzsche. Tudo isso só seria possível verificar no curso de Filosofia e acho que não me enganei.

Abreviando bastante, fui aluna da Otília Arantes na disciplina Estética, ainda na graduação. Quando seus orientandos resolveram criar um grupo de pesquisa, ela me convidou para integrá-lo. Foi nesse grupo, que depois se chamou Centro de Estudos de Arte Contemporânea, o CEAC, que comecei minha pesquisa sobre teatro e política e nunca mais parei. **Assim que entrei para o grupo, ficou definido que todos pesquisáramos as relações entre arte e política no Brasil dos anos 1950-1960. Nada podia corresponder mais aos meus interesses, porque eu mesma sempre estive envolvida com teatro (no período em que morei em Botucatu fizemos diversos espetáculos, sem falar nos que assisti, como Liberdade, liberdade) e tinha interesse especial em saber tudo o que tinha acontecido com o pessoal do Arena, Oficina e Opinião. Quando morava em Chavantes, eu sabia indiretamente do Show Opinião por causa do sucesso que fez a música Carcará interpretada por Maria Bethânia em 1965. Da mesma forma, tinha interesse pelo teatro de Arena, porque a música Upa, neguinho, que fazia parte do Arena conta Zumbi e foi gravada por Elis Regina, também fez muito sucesso e eu adoro até hoje. Por fim, foi durante essa pesquisa que conheci o trabalho de Roberto Schwarz, que também se tornou minha referência para sempre e conheci pessoalmente o Mário Pedrosa, também uma referência importante para mim tanto na área de estética quanto na de política (ele foi um dos fundadores da IV Internacional, a trotskista).**

c) De que forma o contexto político/social, marcado pela ditadura civil militar, afetou suas escolhas e militância?

Minhas primeiras experiências com a ditadura foram assustadoras e engraçadas ao mesmo tempo. No plano do susto, um primo da minha

mãe teve que sumir de Sorocaba, onde morava, e na fuga passou por Chavantes. Todas as crianças foram devidamente orientadas a não comentar nada sobre a “visita” relâmpago do tio... Na parte engraçada, uma colega de grupo escolar da minha mãe, em conversa sobre o “medo do comunismo”, em nome do qual se implantara a ditadura, saiu-se com esta: pois eu não tenho medo nem do comunismo nem da ditadura, porque no Brasil nada se faz a sério. Aqui nem comunismo pode dar muito certo, fica tudo pela metade!

No plano da liberdade de expressão, a coisa muda de figura. Minha primeira trombada com os controles ditatoriais aconteceu na segunda série ginasial (em 1964!). A ditadura lançou um concurso nacional de redação para fazer propaganda da receita federal no “combate” à sonegação de impostos. Nem preciso dizer que escrevi uma redação a favor da sonegação... Minha mãe foi chamada à escola (levou o maior susto!) para ser informada de que, embora minha redação fosse bem escrita, nota dez etc., eles não a encaminhariam para a próxima etapa do concurso “para não criar problemas...” Esta foi a primeira de uma série de concursos nacionais de redação em que fui barrada na primeira instância para “evitar problemas” para mim e para a família. Não preciso multiplicar episódios desta natureza para afirmar que rapidamente descobri que eu e a ditadura tínhamos uma certa incompatibilidade. Só fui entender mesmo a violência, inclusive física, da ditadura quando morava em Botucatu. O primeiro episódio (de outra longa série) foi uma manifestação política, da qual participei em 1968, dissolvida a cassetete e cavalos pela polícia militar. Por isso, posso dizer que minha luta propriamente dita contra a ditadura começou naquele ano. Mas ainda não tinha muita noção da diferença entre luta em geral e luta organizada, mesmo fazendo parte do Grêmio Estudantil e já tendo notícia de que havia grupos políticos, como o Partido Comunista Brasileiro (o partidão, ou PCB), Partido Comunista do Brasil (PC do B), além dos envolvidos com a luta armada, como o

MR-8. **Só em 1970, já no primeiro ano de Letras, tropecei com outra obra que marcou para sempre a minha vida mental e política: Minha vida, de Leon Trotsky. Desde então passei a me dedicar ao projeto de participar da luta pela revolução no Brasil, começando por ler tudo o que caía na minha mão em matéria de literatura subversiva. Mas só fui integrar uma organização política em 1975, quando entrei na graduação em Filosofia e comecei a participar das atividades do CAF – Centro Acadêmico de Filosofia – que era dirigido por integrantes da frente estudantil trotskista que veio a chamar-se Liberdade e Luta, à qual aderi sem pensar duas vezes, pois era a minha turma. E em 1976 ou 1977 passei a fazer parte da Organização Socialista Internacionalista (OSI), que impulsionava a Libelu.** Embora tenha me desligado da organização em 1980 (porque me recusava a entrar para o PT), nunca abandonei a perspectiva da revolução, de preferência pautada pela concepção trotskista, a do Programa de Transição. E sei que tenho milhares de companheiros no Brasil. Um livro publicado em 2017 deu notícia da existência entre nós de 28 organizações que se consideram trotskistas. Não é pouca gente!

2. Do que aprendemos com os seus livros, entrevistas, ensaios, há uma perspectiva marcante sobre os sentidos do teatro épico na Alemanha e Rússia revolucionária: só podemos pensar nessa forma/ prática se os meios de produção estiverem nas mãos dos trabalhadores. Houve ou há possibilidade do teatro épico no Brasil/América Latina?

Vocês estão sobrepondo várias questões. Vamos organizar os pontos. Aqui estamos falando diretamente de Brecht. Quando ele se refere aos meios de produção na mão dos trabalhadores (inclusive os do teatro), estava pensando em primeiro lugar no obstáculo aos experimentos teatrais que eram os donos do comércio teatral, os proprietários das casas

de espetáculo, seus diretores e mesmo os artistas profissionais viciados nas técnicas de interpretação de textos dramáticos. Seu contraexemplo era o Teatro Livre, organizado pelos próprios artistas, que tinham liberdade para fazer o que bem entendessem por terem nas mãos o meio de produção. A Alemanha tinha mais de uma versão do Teatro Livre além dos teatros mantidos pela social democracia. O segundo ponto é a experiência da Revolução de Outubro na Rússia, que deu aos artistas dispostos a participar do processo revolucionário na frente cultural todas as condições (meios de produção) para fazerem seus espetáculos políticos. Essa experiência foi exportada para a Alemanha e Brecht chegou a colaborar com mais de um grupo de teatro de agitprop na Alemanha. Para ele, tanto no teatro convencional ao estilo Teatro Livre, quanto no agitprop era possível fazer teatro épico, como ele mesmo fez no Schiffbauerdamm (uma espécie de teatro livre) desde a Ópera de três vinténs e com grupos de agitprop como o de Hanns Eisler.

A América Latina (do México à Argentina) teve no início do século XX um impressionante desenvolvimento das propostas do Teatro Livre sob a rubrica Teatro Independente. Claro que o Brasil, em seu atraso sistemático, ficou fora... De todos os movimentos, que parecem ter começado na Argentina, como é o caso do Teatro del Pueblo, conheço melhor o El Galpón de Montevideú. Eles fizeram e ainda fazem teatro épico, mesmo sem usar o conceito. No Brasil, o Teatro de Arena deu o pontapé inicial, mas a ditadura interrompeu o processo. O CPC da UNE faz parte da mesma tendência mas, como se sabe, foi a primeira vítima da truculência da ditadura, pois seu teatro, ainda nem inaugurado, foi incendiado no dia primeiro de abril de 1964.

A possibilidade do teatro épico, portanto, está em aberto assim como o futuro da humanidade. Pois, como disse Brecht, ele depende da existência de um movimento poderoso dos trabalhadores interessados em

ver os seus assuntos tratados em cena, ao mesmo tempo que o futuro da humanidade depende da revolução mundial. O teatro épico e o agitprop fazem parte desta luta.

3. O pressuposto ideológico do drama é a ideia de indivíduo autônomo, livre, pleno de desejo e vontade de ação. Desde meados do século XIX, com a luta dos trabalhadores europeus, tal ideologia do indivíduo burguês foi jogada por terra, mas, por outro lado, o drama ainda é modelo para a indústria cultural, influenciando diretamente nossas formas de pensar e agir. Se a ideia de indivíduo foi colocada em xeque, por que essa forma ainda tem força hegemônica?

Começamos pela questão do indivíduo, o "indy", como diz uma figura cômica de uma peça do Engenho Teatral. Recomendo a leitura do verbete do livro Palavras-chave, do Raymond Williams, para começo de conversa. Ali ele explica que até o século XVIII a palavra não era usada como substantivo. Antes disso, no sentido próprio, a palavra era adjetivo, para designar aquilo que não se divide, ou a unidade separada de algum conjunto. Retenhamos esta informação. Como substantivo, os primeiros a usá-la foram John Locke (o traficante de escravos) e Adam Smith, os dois principais formuladores da ideologia liberal. Portanto, indivíduo e liberalismo são inseparáveis. E indivíduo substantivado já indica alguém que se separa do resto da sociedade. Na Filosofia do direito, Hegel dá um passo crítico e avisa que "indivíduo" é uma categoria que provém da Lógica mas, na sociedade capitalista, designa a pessoa que é proprietária e, por isso, capaz de realizar contratos de compra e venda. Portanto, podemos dizer sem risco de erro que indivíduo só designa uma parte separada, e minoritária, do conjunto da sociedade. Para dar um exemplo análogo ao de Hegel: nossa história oficial diz que Pedro Álvares Cabral descobriu o Brasil, como se ele tivesse feito tudo sozinho e não dependesse, entre

outras muitas pessoas, dos marinheiros que cuidavam das caravelas e as faziam navegar. No drama, a ideia de indivíduo, tal como formulada na pergunta, remete a um recorte da realidade e, sendo um recorte, nós marxistas dizemos que ela pelo menos correspondia às aparências. Ou então, para falar na língua do teatro: **o drama só ilumina um setor muito reduzido e recortado da sociedade, como se na realidade o indivíduo fosse autônomo, o que simplesmente não existe. Já é ideologia desde o começo, mas no século XIX algumas experiências demonstraram que nem na classe dominante há indivíduos autônomos, porque a realidade mostrou que todos são dependentes (dependente é o oposto de autônomo) uns dos outros nos mais diversos graus. E depois da Comuna de Paris, quando o proletariado mostrou, pelo menos para os franceses, como se organiza uma cidade com vistas ao coletivo, tornou-se uma evidência histórica que indivíduo não descreve mais nem mesmo a experiência burguesa.** Por isso Lukács disse que, deste momento em diante, individualismo é a ideologia do indivíduo sem qualquer apoio na realidade. Seria uma espécie de degradação daquela categoria que surgiu no campo da lógica e passou para a teoria e a economia política.

Mas não se pode dizer que ela foi jogada por terra, pois a burguesia continua como classe dominante e cultiva ferozmente a sua ideologia, que é liberal e inseparável de indivíduo. Ela apenas foi desmentida, ou revelada como ideologia pelos fatos já no século XIX. Como disse Hegel, as pessoas educadas tendem a se esquecer de que desde a mais tenra infância foram instruídas pelo senso comum, por doutrinas religiosas e teorias científicas. A família, a escola, as igrejas e os meios de comunicação nos ensinaram e continuam ensinando a valorizar o indivíduo, a disputar o primeiro lugar (pensem na função dos campeonatos esportivos, especialmente os olímpicos), a concorrer, a pensar cada um apenas em si mesmo, ou ser egoísta.

Ser egoísta é uma recomendação expressa de Adam Smith, o mesmo que avisa que a burguesia está sempre conspirando contra o resto da sociedade! **O drama continua dando régua e compasso para as artes cênicas e para a indústria cultural justamente por isso: é a burguesia que as patrocina, direta ou indiretamente. Como nos ensinou Marx, a ideologia de uma sociedade é a da sua classe dominante que, além de produzir ideias, dispõe dos meios materiais para disseminá-las e assegurar sua hegemonia.** Vários marxistas avisam que a frente cultural é uma área em disputa na luta de classes como qualquer outra. Por enquanto é a burguesia que está dando régua e compasso, mas nada nos impede de um dia virarmos o jogo.

Quem entendeu que o individualismo faz parte do pacote ideológico da dominação foram principalmente os socialistas, comunistas e marxistas. É por isto que, também desde o século XIX, os artistas simpatizantes da causa do socialismo trataram de desenvolver os meios de denunciar a dominação, os valores ideológicos e até mesmo as técnicas que servem ao cultivo da ideologia individualista em suas obras e na produção crítica. Brecht é um dos mais consequentes, pois além das peças, romances e poemas que escreveu, produziu inúmeros textos de caráter ensaístico para tratar de todos esses assuntos.

Por outro lado, a burguesia, sempre na ofensiva, continua patrocinando todo tipo de teorias, a começar pelas econômicas e culminando nas filosóficas, que afirmam energeticamente a primazia do indivíduo. Sem falar nas políticas que valorizam o chamado “empreendedorismo” (tenho horror a esta palavra!). Isto significa na prática “demonstrar” que o que vale mesmo é o “cada um por si”.

4. Além das produções massificadas da indústria cultural, a arte revolucionária tem hoje de se haver com as manifestações ditas contemporâneas, que se autodefinem “políticas”.

Esta gente, pelo menos, joga limpo, ainda que invertendo o sinal, pois toda manifestação cultural é política, seja ela conservadora, progressista ou revolucionária. **Ao contrário do que a crítica conservadora tentou rotular desde o século XIX, secundando a censura, não é só a arte revolucionária que é política. As peças aprovadas pela censura também eram, ainda que se limitassem a tratar dos costumes da gente “bem”.**

a) No caso do teatro, uma parte procura fugir do drama e aproxima-se, de alguma maneira, das práticas das vanguardas revolucionárias (como o agitprop), a exemplo das estéticas do real e outras vertentes voltadas para a autobiografia. Mas, diferente do contexto das primeiras vanguardas artísticas, tais vertentes estão totalmente inseridas no circuito cultural. Como você vê essas tendências?

Todas elas são exemplos de como os adeptos da ideologia dominante se apropriam das descobertas do campo inimigo. Não se enganem: **a burguesia sabe perfeitamente quem são e o que fazem os seus inimigos de classe. A cada confronto vitorioso, seus representantes no campo cultural se apropriam de qualquer coisa que considerem útil no repertório do inimigo derrotado. Hoje até a publicidade e o jornalismo fazem uso de métodos e técnicas desenvolvidas pelo agitprop e pelo teatro épico.**

Quanto à apropriação vanguardista dos feitos nas artes cênicas, vale a pena lembrar o caso de Lugué-Poe. Depois de trabalhar alguns anos no teatro livre de Antoine, ele criou um teatro para combater a cena naturalista com os mesmos recursos técnicos aprendidos nos experimentos naturalistas de seu mestre. Qualquer livro francês de história do teatro moderno trata do teatro dele, o L'Oeuvre, como um dos primeiros capítulos da vanguarda teatral, enquanto o Teatro Livre quando muito entra nessa história como nota de rodapé. Até hoje os franceses não reconhecem a importância de Émile Zola para a modernização da cena entre eles.

No plano político, a expropriação do repertório do adversário teve a sua expressão mais extrema com Hitler e os nazistas, que usavam inclusive cores, técnicas e palavras de ordem parecidas com as dos socialistas e comunistas. Na campanha eleitoral de 2018, aqui no Brasil, nossos fascistas usaram até a melodia da música Bella Ciao, que fazia parte do repertório da luta antifascista na Itália, para fazer propaganda a favor da Lava Jato. Eles cantavam “Oh Lula tchau, Lula tchau, Lula tchau tchau tchau”...

Mas voltando aos nossos vanguardistas mais recentes: eles apenas querem ganhar a vida através das artes cênicas. Prefiro não perder tempo com essa gente e com o que fazem. Há muito tempo não vejo nada dessas coisas.

b) Os espaços hoje ocupados por essas formas devem ser disputados pela cultura/arte revolucionária?

A cultura e a arte revolucionárias devem disputar todos os espaços possíveis. Quando nada, para desmentir a tese de que são espaços democráticos e pautados pelo liberalismo, nos casos de censura ou rejeição por meio de argumentos “técnicos”. A democracia deles não chega nem até a esquina. O que temos nesses espaços são o arbítrio e o “gosto” de burocratas simpáticos porém comprometidos até a medula com a ideologia dominante. E tem mais: os administradores mais progressistas e avançados esteticamente tendem a durar pouco nos cargos, porque desagradam a alta administração...

5. Há, no momento, motivos para otimismo? Parafraseando uma frase sua, da entrevista de uma edição de 2018 da Revista Aspas, onde é que estão acontecendo as coisas de verdade, os sinais de transformação?

Esta é uma pergunta impossível de responder. Primeiro, porque estou em regime de “prisão domiciliar voluntária” desde que começou a pandemia e não pretendo sair antes que ela acabe de verdade (já estamos na quarta onda!). Em segundo lugar, vocês se esquecem

de que não frequento redes sociais, não participo mais da vida pública há dez anos e só apoio algumas atividades na condição de “militante” da trincheira de retaguarda. Isto quer dizer que não sei nada do que se passa, nem tenho como ver os “sinais de transformação”. Por outro lado, como não abandonei o marxismo nem o trotskismo, devo lembrar que o futuro está na suprassunção das contradições do capitalismo e por isso sou otimista. **Assim sendo, recomendo a vocês que procurem se**

informar sobre as lutas que estão em andamento, na política como na cultura, no Brasil e no mundo. São elas que apontam para as transformações. Trotsky recomendava estudar a revolução de Outubro de 1917, não porque acreditasse que ela se repetiria, mas porque achava que poderíamos aprender alguma coisa com aquela experiência. Por exemplo: reconhecer os sinais de “virada” das conjunturas. ●



Capa de Marcos Cartum para Expressão Popular. Capa da última edição da obra paradigmática de Iná Camargo Costa, A hora do teatro épico no Brasil, publicada em 2016 pela Editora Expressão Popular.



Capa por Mariana Fix e Pedro Fiori Arantes para a Editora Vozes. Foto de capa da última edição, publicada em 1998, de Sinta o Drama, uma compilação de ensaios de Iná Camargo Costa.



Iná Camargo Costa

Brasil de Fato Iná Camargo Costa es profesora jubilada del Departamento de Teoría Literaria FFLCH/USP, Brasil

BRASIL

ENTREVISTA

En la trinchera de la retaguardia: teatro épico, militancia y coyuntura política en Brasil

Por Mariana Mayor, Roberta Carbone y Sara Mello Neiva

Traducción de Mariana Szretter

Iná Camargo Costa es profesora jubilada del Departamento de Teoría Literaria de la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias Humanas de la Universidad de San Pablo, Brasil. En esta entrevista, Iná conversa con nosotras compartiendo momentos de su formación intelectual, sus referencias artísticas y académicas, además de reflexionar sobre aspectos de su obra, las relaciones entre teatro y militancia en Brasil y América Latina, y las perspectivas de futuro.

1. Iná, para comenzar esta charla, nos gustaría que nos contara un poco sobre su trayectoria como profesora y como militante. Cómo se fue formando su posicionamiento político y su interés por el teatro. En ese sentido:

a) Sabemos que viene del interior de San Pablo, de una ciudad pequeña y religiosa llamada Chavantes. ¿Podría contarnos un poco sobre su origen familiar y social, y de qué manera esto influyó en los caminos que siguió luego?

Para que se hagan una idea, Chavantes debe tener unos 10 mil habitantes actualmente. En mi época (nacé en 1952), debía tener como máximo unos 3 mil. La sensación era que todo el mundo se conocía. La patrona de Chavantes es Nuestra Señora Aparecida, motivo por el cual todos allá (los católicos, claro) son devotos de ella. Socialmente hablando, clasificaría a mi círculo como de clase media baja porque, aún cuando no pasábamos grandes dificultades, no teníamos casa propia y todo el mundo era trabajador. La clase dominante era latifundista del café; la clase media alta eran los pequeños comerciantes; y el proletariado estaba básicamente constituido por asalariados rurales (intermitentes) y ferroviarios, además de prestadores de servicios mal remunerados, incluidos los pocos soldados que trabajaban en la delegación de policía, que era mínima. La familia de mi padre (inmigrantes portugueses que vinieron para trabajar en las plantaciones y consiguieron llegar a las ciudades) era extremadamente religiosa. Mi abuela rezaba un rosario todos los días. Una de mis tías era una especie de “dueña” de la Iglesia. Ella y mi abuela inclusive hacían las hostias para las misas (yo adoraba comer los recortes). ¡Mi padre era Irmão do Santíssimo! Usaba en las misas importantes aquella capa roja súper elegante. Mi madre era profesora primaria y yo conviví mucho con sus colegas tanto en el ambiente del Grupo Escolar, como en sus casas, en fiestas de cumpleaños. Aun hoy conservo amigas y amigos de esa época. Cuando aprendí a leer,

comencé a frecuentar la biblioteca de la escuela y leí todos los libros que había por allí. En casa teníamos muchos libros: leí toda la colección de Monteiro Lobato y las antologías de cuentos de hadas, entre otros. Tanto mi papá como mi mamá eran grandes lectores de novelas, así que comencé a leer cosas más serias (Machado de Assis, José de Alencar, Aluísio Azevedo, Érico Veríssimo). Ya en la secundaria empecé a conversar con mi mamá sobre sus obras. Por ejemplo: leímos juntas *O tempo e o vento*, de Érico Veríssimo, y nos quedábamos conversando largamente sobre escenas, personajes, etc. El preferido de ella era *Rodrigo Terra Cambará*. Mi papá, que trabajaba en el área de la construcción civil y rural, era un gran militante del TAC, Teatro Amador de Chavantes. Cuando crearon la sección infantil, el *Taquinho*, yo fui parte y me divertía mucho, principalmente en los ensayos. Creo que estos datos son suficientes para que entiendan mi interés por la literatura y por el magisterio y por el teatro: ¡herencia materna y paterna!

b) Específicamente sobre el tiempo en el que estudió en la Facultad de Letras y después Filosofía, en la Universidad de San Pablo, ¿nos puede contar sobre el grupo de investigación de la profesora Otília Arantes de la FFLCH-USP y sobre su interés en los estudios de teatro brasileño? b) Específicamente sobre el tiempo en el que estudió en la Facultad de Letras y después Filosofía, en la Universidad de San Pablo, ¿nos puede contar sobre el grupo de investigación de la profesora Otília Arantes de la FFLCH-USP y sobre su interés en los estudios de teatro brasileño?

Antes de hablar de la Facultad de Letras, tengo que hablar de mi mudanza a Botucatu, donde terminé el curso normal de formación de profesores primarios (quería ser alfabetizadora) y continué estudiando, pues quería estudiar latín, francés e inglés. Al terminar el Normal (1969), descubrí que la dictadura había interrumpido el proceso de expansión

de la enseñanza primaria (un proyecto que hasta hoy no ha sido retomado, pero no sigo con este tema porque me hace mal pensarlo). La consecuencia fue que no había ni habría lugar para que yo pudieses trabajar con la alfabetización (dar clases en escuelas privadas siempre estuvo fuera de mis intereses). Entonces tomé un curso de Letras en la facultad (privada, ¡arghhh!) que había en Botucatu. La idea era convertirme en profesora de lengua portuguesa, que es lo más cercano a la alfabetización. En el curso, quitando una o dos materias que tenían docentes notables, la mayor parte estaba a cargo de gente muy mediocre e incluso bastante bruta (los intelectuales de provincia fueron muy bien caracterizados por Gramsci). La mayoría era muy temerosa o apoyaba directamente la dictadura (todo esto que cuento transcurre entre 1970 y 1973). Al profesor de Literatura Brasileña no le gustaba Machado de Assis; una profesora de lengua inglesa (¡en cuarto año!) no manejaba el vocabulario básico; las clases de latín eran una vergüenza, y así. Al menos logré mi objetivo de enseñar lengua portuguesa: fui profesora de lengua portuguesa en el circuito estatal de escuelas por siete años. Me encantaba trabajar con los grupos de Vila Penteado, donde estaba la escuela, en la zona norte de San Pablo. Pero volvamos. **Al terminar mi curso de Letras, me di cuenta de que no estaba preparada para enseñar portugués. Por eso decidí estudiar filosofía, y debía ser en la USP, puesto que en la PUC hubiera tenido que estudiar teología. Yo quería aprender Lógica, porque sabía que nuestra gramática tiene como base las categorías de Aristóteles, y quería también estudiar las teorías que estaban detrás de la crítica literaria. Esto se debía a que había encontrado a un crítico que se convirtió en mi mayor pasión intelectual- Antonio Candido - y quería saber de dónde venía ese modo de analizar y explicar las obras literarias que me enamoró en la primera lectura (del libro *Presença da Literatura Brasileira*, escrito por él en colaboración con Aderaldo Castello, que leí en 1969).**

Ya sabía que necesitaba leer seriamente a Voltaire, Kant, Hegel, entre otros, pero también porque desconfiaba de las teorías que tuve que ver en las materias: el estructuralismo, el existencialismo, Heidegger, el Foucault de la "arqueología del saber"; etc. Y también quería ver de dónde venía una de mis mayores desconfianzas filosóficas hasta el día de hoy: Nietzsche. Y todo eso solo iba a ser posible estudiando Filosofía, y pienso que no me equivoqué.

Resumiendo, fui alumna de Otília Arantes en Estética, aun estando graduada. Cuando sus estudiantes decidieron formar un grupo de investigación, ella me invitó a participar. Fue en ese grupo, que luego tuvo el nombre de Centro de Estudios de Arte Contemporáneo (CEAC), que comencé mi investigación sobre teatro y política. Y nunca más paré. Ni bien ingresé en el grupo quedó definido que todos estudiaríamos la relación entre arte y política en el Brasil de los años 1950-60. **Nada podía ajustarse mejor a mis intereses, porque yo siempre había estado vinculada al teatro (durante el tiempo en el que viví en Botucatu hicimos diversos espectáculos, además de aquellos a los que asistí, como *Libertad, libertad*) y tenía particular interés en conocer todo lo que había sucedido con Arena, Oficina e Opinião. Cuando vivía en Chavantes, conocía indirectamente el Show Opinião a raíz del éxito de la canción *Carcará* interpretada por María Bethânia en 1965. De la misma forma, me interesaba por el teatro de Arena, porque el tema *Upa, neguinho*, que formaba parte de Arena conta Zumbi, grabada por Elis Regina, tuvo mucho éxito y es una canción que me encanta aun hoy. Finalmente, fue durante esa investigación que conocí el trabajo de Roberto Schwarz, que se volvió mi referencia para siempre, y conocí personalmente a Mário Pedrosa, otra referencia importante para mi, tanto en el área de estética como en el de la política (él fue uno de los fundadores de la IV Internacional, la trotskista).**

c) ¿De qué manera el contexto político y social de la dictadura cívico militar afectó sus elecciones y su militancia?

Mis primeras experiencias con la dictadura fueron aterradoras y al mismo tiempo divertidas. En el plano del susto, un primo de mi madre tuvo que escapar de Sorocaba, donde vivía, y en la huida pasó por Chavantes. Todos los niños y niñas fuimos advertidos en ese momento de la necesidad de no comentar nada sobre la “visita” relámpago del tío... La parte graciosa fue que una compañera de la escuela de mi madre, en una conversación sobre el “miedo al comunismo” en nombre del cual fue implantada la dictadura, salió con una afirmación como esta: yo no tengo miedo ni al comunismo ni a la dictadura, porque en Brasil nada se hace en serio. Aquí ni el comunismo puede ser muy cierto, ¡dejan todo por la mitad!

En el plano de la libertad de expresión, la cosa cambia un poco. Mi primer encuentro con los controles dictatoriales fue durante el segundo año de la secundaria (en 1964). La dictadura había organizado un concurso de escritura para hacer propaganda sobre la receta federal del “combate” a la evasión impositiva. No hace falta decir que escribí un texto en defensa de la evasión... Mi madre fue llamada a la escuela (y se llevó un susto enorme) y fue informada de que, a pesar de que mi redacción era buena, y tenía un diez, etc, no iban a mandarlo a la etapa siguiente del concurso, para evitar inconvenientes. Este fue el primero de una serie de concursos nacionales de escritura en los que fui descartada en la primera instancia, para “evitar problemas” para mí y para mi familia.. No es necesario seguir buscando ejemplos de este tipo para entender que rápidamente descubrí que la dictadura y yo teníamos un grado alto de incompatibilidad.

También, mientras vivía en Botucatu, pude entender la violencia incluso física. El primer episodio (de una serie también larga) fue una manifestación política en 1968, disuelta a garrotazos y embestida con caballos por la policía militar. Por eso puedo decir que mi lucha

propiamente dicha contra la dictadura, comenzó ese año. No tenía, sin embargo, mucha idea de la diferencia entre la lucha en general y la lucha organizada, aún siendo miembro del centro de estudiantes y sabiendo de la existencia de grupos políticos organizados, como el Partido Comunista Brasileiro (el partido, o PCB), Partido Comunista de Brasil (PC do B), además de aquellos implicados en la lucha armada, como el MR-8. En 1970, ya en los primeros años de Letras, tropecé con otra obra que marcó para siempre mi vida intelectual y política: Mi vida, de Leon Trotsky. **Desde entonces me dediqué al proyecto de participar en la lucha por la revolución en Brasil, empecé a leer todo lo que caía en mis manos y tuviera que ver con literatura subversiva. Recién integré una organización política en 1975, cuando entré en Filosofía y empecé a participar de las actividades del Centro Académico de Filosofía (CAF), que estaba dirigido por integrantes del frente estudiantil trotskista llamado Liberdade e Luta (Libertad y Lucha), al que adherí sin pensar dos veces, porque esa era mi banda. En 1976 o 1977 pasé a formar parte de la Organización Socialista Internacionalista (OSI), que impulsaba a Libelu.** A pesar de que me desligué de la organización en 1980 (porque me negaba a entrar en el PT), nunca abandoné la perspectiva de la revolución, de orientación trotskista, y al Programa de Transición. Y sé que tengo millares de compañeros en Brasil. Un libro publicado en 2017 presenta evidencia de la existencia de 28 organizaciones que se consideran trotskistas. ¡No es poca gente!

2. Por lo que podemos ver en sus libros, entrevistas, ensayos, hay en ellos una perspectiva definida sobre los sentidos del teatro épico en Alemania y la Rusia revolucionaria: sólo podemos pensar en esa forma/práctica si los medios de producción estuvieran en manos de los trabajadores. ¿Hubo o hay alguna posibilidad para el teatro épico en Brasil o en América Latina?

Creo que están confundiendo algunas cuestiones. Organicemos las ideas. Aquí estamos hablando directamente de Brecht. Cuando él se refiere a los medios de producción en manos de los trabajadores (incluidos los del teatro), estaba pensando en primer lugar en el obstáculo a los experimentos teatrales que eran los dueños del comercio teatral, los propietarios de las casas de espectáculo, sus directores y también los artistas profesionales viciados en las técnicas de interpretación de textos dramáticos. Su contraejemplo era el Teatro Libre, organizado por los propios artistas, que tenían la libertad de hacer lo que les pareciera bien porque tenían los medios de producción en sus propias manos. En Alemania había más de una versión de Teatro Libre, más allá de los teatros sostenidos por la socialdemocracia. El segundo punto es la experiencia de la Revolución de Octubre en Rusia, que dio a los artistas dispuestos a participar del proceso revolucionario en el frente cultural, todas las condiciones (los medios de producción) para que llevaran a cabo sus espectáculos políticos. Esa experiencia fue exportada hacia Alemania, y Brecht llegó a colaborar con más de un grupo de teatro de agitprop en Alemania. Para él, tanto en el teatro convencional al estilo del Teatro Libre, como en las acciones de agitprop era posible hacer teatro épico, como él mismo hizo en Schiffbauerdamm (una especie de teatro libre) desde la Ópera de tres centavos y con grupos de agitprop como el de Hanns Eisler.

En América Latina (de México a Argentina) hubo desde el inicio del siglo XX un desarrollo impresionante de las propuestas del Teatro Libre, bajo el nombre de Teatro Independiente. Claro que Brasil, con su atraso sistemático, quedó fuera... De todos los movimientos, que parecen haber comenzado en Argentina, como es el caso del Teatro del Pueblo, conozco mejor El Galpón de Montevideo. Ellos hicieron, y aún hacen, teatro épico, incluso cuando no usaran el término. En Brasil, el Teatro de Arena dio el puntapié inicial, pero la dictadura interrumpió el proceso. El CPC forma parte de la misma tendencia pero, como se sabe,

fue la primera víctima de la agresividad de la dictadura, luego de que su teatro fuera incendiado antes de su inauguración el primero de abril de 1964.

Las posibilidades del teatro épico, por lo tanto, están abiertas del mismo modo que está abierto el futuro de la humanidad. Esto es así porque, como dice Brecht, depende de la existencia de un movimiento poderoso de los trabajadores, interesados en ver sus problemas tratados en el escenario, de la misma manera que el futuro de la humanidad depende de la revolución mundial. El teatro épico y la agitprop son parte de esta lucha.

3. El presupuesto ideológico del drama es la idea del individuo autónomo, libre, pleno de deseo y voluntad de acción. Desde mediados del siglo XIX, con la lucha de los trabajadores europeos, esa ideología del individuo burgués fue puesta en discusión; sin embargo, el drama sigue siendo el modelo para la industria cultural, influenciando directamente nuestras formas de pensar y de actuar. Si la idea del individuo fue puesta en jaque, ¿por qué esa forma aún tiene fuerza hegemónica?

Empecemos por el tema del individuo, el "indy", como dice un personaje cómico en una obra de Engenho Teatral. Recomiendo la lectura del prólogo del libro Palabras Clave, de Raymond Williams, para comenzar a conversar. Ahí él explica que hasta el siglo XVIII la palabra no era usada como sustantivo. Por el contrario, era un adjetivo, usado para designar aquello que no se divide, o la unidad separada de algún conjunto. Retengamos esta información. Como sustantivo, los primeros en usarlo fueron John Locke (el traficante de esclavos) y Adam Smith, los dos principales formuladores de la ideología liberal. Por lo tanto, individuo y liberalismo son inseparables. El individuo sustantivado habla de alguien que se separa del resto de la sociedad. En la Filosofía

del derecho, Hegel da un paso importante al indicar que la de "individuo" es una categoría que proviene de la Lógica, pero en la sociedad capitalista, designa a la persona que es propietaria y, por eso, capaz de realizar contratos de compra y venta. Por todo esto, podemos decir sin temor a equivocarnos, que individuo sólo designa a una parte separada, y minoritaria, del conjunto de la sociedad. Para dar un ejemplo análogo al de Hegel: nuestra historia oficial dice que Pedro Álvares Cabral descubrió Brasil, como si hubiera estado solo y no hubiera dependido, entre otras muchas personas, de los marineros que trabajaban en sus carabelas y las hacían navegar.

Los marxistas sostenemos que la idea del individuo en el drama, volviendo a la pregunta, remite a un recorte de la realidad, y siendo un recorte, se ocupa de cuidar las apariencias. Entonces, para decirlo en términos del lenguaje teatral; **el drama sólo ilumina un sector reducido y recortado de la sociedad, como si en la realidad el individuo fuese autónomo, algo que simplemente no existe. Es un concepto ideológico desde el comienzo, pero en el siglo XIX algunas experiencias demostraron que ni en las clases dominantes hay individuos autónomos, porque la realidad demostró que todos son dependientes (dependiente es lo opuesto a autónomo) unos de otros en diversos grados. La Comuna de París, cuando el proletariado mostró al menos a los franceses cómo se organiza una ciudad con vistas al colectivo, se convirtió en una evidencia histórica de que el individuo no describe ni siquiera a la experiencia burguesa.** Por esto Luckács dice que, de ese momento en adelante, el individualismo es la ideología del individuo sin ningún sustento en la realidad. Se trata de una especie de degradación de aquella categoría que surgió en el campo de la lógica y pasó a la teoría de la economía política.

Claro que no podemos decir que sea una categoría echada por tierra, porque la burguesía continúa como clase dominante y cultiva fuertemente su ideología liberal, inseparable

de la idea del individuo. Esta categoría fue desmentida, o al menos puesta en evidencia como ideología por los hechos en el siglo XIX. Como dice Hegel, las personas educadas tienden a olvidar que desde su más tierna infancia fueron instruidas por el sentido común, por doctrinas religiosas y por teorías científicas. La familia, la escuela, las iglesias y los medios de comunicación nos enseñaron y continúan haciéndolo, a valorar al individuo, a pelear por el primer lugar (piensen en la función de los campeonatos deportivos, especialmente los olímpicos), a competir, a que cada quien piense en sí mismo, a ser egoísta. Ser egoísta es una recomendación expresa de Adam Smith, del mismo modo que sostiene que la burguesía está siempre conspirando contra el resto de la sociedad. **El drama continúa dirigiendo y marcando el ritmo de las artes escénicas y de la industria cultural justamente por eso: es la burguesía la que las patrocina, directa o indirectamente. Como nos enseñó Marx, la ideología de una sociedad es la de su clase dominante que, además de producir ideas, dispone de los medios materiales para propagarlas y asegurar su hegemonía.** Muchos marxistas advierten que el frente cultural es un área en disputa en la lucha de clases como cualquier otra. Es cierto, la burguesía dirige y marca el ritmo, pero nada indica que un día no podamos dar vuelta el juego.

Quienes comprendieron que el individualismo es parte del paquete ideológico de la dominación, fueron principalmente los socialistas, comunistas y marxistas. Por este motivo, también desde el siglo XIX, los artistas simpatizantes de la causa del socialismo trataron de desplegar los medios para denunciar la dominación, los valores ideológicos e incluso las mismas técnicas que abonan la ideología del individualismo en sus obras y en la producción crítica. Brecht es uno de los más consecuentes, ya que además de las obras y poemas que escribió, produjo una gran cantidad de ensayos en los que trata todos estos asuntos.

Por otro lado, la burguesía, siempre a la ofensiva, continúa patrocinando todo tipo de teorías, empezando por las económicas y terminando con las filosóficas, que afirman enérgicamente la primacía del individuo. Sin hablar de las políticas que valoran el llamado "emprendedurismo" (me da horror esta palabra). Lo que equivale en la práctica a demostrar que el valor de cada uno depende exclusivamente del esfuerzo propio.

4. Además de las producciones masificadas de la industria cultural, el arte revolucionario debe vérselas con las manifestaciones contemporáneas que se autodefinen "políticas"

Esta gente, al menos, juega limpio, aún invirtiendo el signo, dado que toda manifestación cultural es política, sea conservadora, progresista o revolucionaria. **En contra de lo que la crítica conservadora trató de condenar desde el siglo XIX acompañada por la censura, no es sólo el arte revolucionario el que es político. Las obras aprobadas por la censura también lo eran, aún cuando se limitaban a tratar las costumbres de la gente "bien".**

a) En el caso del teatro, una parte intenta alejarse del drama y se acerca a las prácticas de las vanguardias revolucionarias (como la agitprop), por ejemplo las estéticas de lo real y otras vertientes orientadas a la autobiografía. Pero, a diferencia del contexto de las primeras vanguardias artísticas, esas vertientes están totalmente insertas en el circuito cultural. ¿Cómo ve esas tendencias?

Todas ellas son ejemplos de cómo los adeptos a la ideología dominante se apropian de los descubrimientos del campo enemigo. No se engañen: **la burguesía sabe perfectamente quiénes son y qué hacen sus enemigos de clase. Ante cada enfrentamiento**

del que sale victoriosa, sus representantes en el campo cultural se apropian de cualquier cosa que les parezca útil del repertorio del enemigo que han derrotado. Hoy incluso la publicidad y el periodismo usan los métodos y los recursos de agitprop y del teatro épico.

Para hablar de la apropiación vanguardista en las artes escénicas, vale la pena recordar el caso de Lugné Poe. Después de trabajar algunos años en el teatro libre de Antoine, creó un teatro para combatir la escena naturalista con los mismos recursos técnicos aprendidos en los experimentos naturalistas de su maestro. Cualquier libro francés de historia del teatro moderno habla sobre su teatro, L'Oeuvre, como uno de los primeros capítulos de la vanguardia teatral, mientras que el Teatro Libre a lo sumo ingresa en esa historia como una nota al pie. Aún hoy los franceses siguen sin reconocer la importancia de Émile Zola en la modernización de la escena.

En el plano político, la expropiación del repertorio del adversario tuvo su máxima expresión con Hitler y los nazis, que usaban colores, técnicas y palabras parecidas a las utilizadas por los socialistas y los comunistas. En la campaña electoral de 2018, aquí en Brasil, nuestros fascistas llegaron a usar la melodía de la música Bella ciao, que era parte del repertorio de la lucha antifascista en Italia, como propaganda a favor del Lava Jato. Ellos cantaban "Oh Lula chau, Lula chau, Lula chau chau chau"...

Volviendo a nuestros vanguardistas más cercanos, creo que solo buscan ganarse la vida con las artes escénicas. Prefiero no perder el tiempo con esa gente ni con lo que hacen. Hace mucho tiempo que no veo ese tipo de cosas.

b) Los espacios ocupados por esas formas, ¿deben ser disputados por la cultura/arte revolucionario?

La cultura y el arte revolucionarios deben disputar todos los espacios posibles. Por lo menos, para desmentir aquello de que son espacios democráticos en los casos en los

que hay censura sostenida con argumentos “técnicos”. La democracia de ellos no llega ni a la esquina. Lo que rige en esos espacios es la decisión y el “gusto” de los burócratas comprometidos hasta la médula con la ideología dominante. Más aún, los administradores más progresistas y avanzados estéticamente tienden a durar poco en los cargos, porque desagradan a la alta administración...

5. ¿Existen en este momento motivos para el optimismo? Parafraseando una frase suya, de una entrevista de 2018 en la Revista *Aspas*, ¿dónde están sucediendo las cosas de verdad, las señales de transformación?

Esta es una pregunta imposible de responder. Primero, porque estoy cumpliendo un régimen de “prisión domiciliaria voluntaria” desde que empezó la pandemia y no pienso salir antes de

que acabe de verdad (¡ya estamos en la cuarta ola!). En segundo lugar, se olvidan de que no uso redes sociales, no participo de la vida pública hace diez años y solo apoyo algunas actividades en mi condición de “militante” de trincherera de retaguardia. Esto quiere decir que no sé nada de lo que sucede, ni tengo cómo ver las “señales de transformación”. Por otro lado, como no abandoné el marxismo ni el trotskismo, debo recordar que el futuro está en la superación de las contradicciones del capitalismo y por eso mismo soy optimista. **Es por esto que les recomiendo que se informen sobre las luchas que son llevadas a cabo en este momento, en la política y en la cultura, en Brasil y en el mundo. Son ellas las que apuntan a la transformación. Trotsky recomendaba estudiar la revolución de Octubre de 1917, no porque creyera que podía repetirse, sino porque consideraba que podíamos aprender algunas cosas de esa experiencia. Por ejemplo, a reconocer las señales de “cambio” de las coyunturas.** ●



Tapa de Marcos Cartum para *Expressão Popular*. Tapa de la última edición de la obra paradigmática de Iná Camargo Costa, *A hora do teatro épico no Brasil*, publicada en 2016 por la Editora *Expressão Popular*.



Tapa por Mariana Fix y Pedro Fiori Arantes para la Editora Vozes. Foto de Tapa de la última edición, publicada en 1998, de *Sinta o Drama*, una compilación de ensayos de Iná Camargo Costa.

RELEMBRANDO O PRIMER FESTIVAL de Teatro Latinoamericano de Quito

Por Mariana Sapienza

Em julho deste ano, completou-se 50 anos da primeira e única edição do I Festival Latinoamericano de Quito - e, no entanto, não houve nenhuma comemoração ou ao menos uma menção por parte da Casa da Cultura Equatoriana ou de outros agentes culturais do país. O festival, impulsionado pela diretora equatoriana Ilonka Vargas, movimentou toda a capital do país e trouxe à cidade mais de uma centena de artistas de teatro, entre os dias 18 e 31 de julho de 1972.

O objetivo, segundo a própria organizadora, era “[...] **que se abrissem janelas, para que entrasse ar fresco e que se ventilasse um pouco o ambiente. Para vir gente de teatro da América Latina para contar o que estava acontecendo em seus países**” (ILONKA, 2013). A cidade recebeu ao todo oito grupos de teatro, cada um de um país latinoamericano diferente: Argentina, Brasil, Chile, Colômbia, México, Peru, Uruguai e Venezuela. O evento foi patrocinado e impulsionado pela Casa da Cultura Equatoriana e contou com a colaboração da Associação Nacional de Jornalistas e da Universidad Central del Ecuador.

A produção desse festival vincula-se à intensa movimentação teatral que, àquela época, se realizava pela América Latina: havia encontros regulares entre diferentes grupos e trabalhadores do teatro, principalmente durante os anos de 1960 e 1970, nos diversos países latinoamericanos. Além do fato de todos trabalharem com as artes cênicas, havia outro fator indiscutível em comum: o posicionamento político

- ainda que nem todos tivessem uma postura radicalmente revolucionária, todas e todos estavam interessados na compreensão da vida coletiva em Nuestra América e na crítica à situação social latinoamericano.

Segundo o pesquisador equatoriano Franklin Rodríguez Abad (1994), nos anos 1960, principalmente com o impulso gerado pela Revolução Cubana, o papel político do teatro se intensifica e se expande, com o objetivo de contribuir com processos revolucionários por todo o continente, e então não apenas novos temas surgem para as peças teatrais, mas também são desenvolvidas pesquisas formais e busca-se novas possibilidades para um trabalho coletivo:

Aparece o conceito de Nuevo Teatro, que rompe com as estruturas do teatro burguês: o conceito de Companhia se substitui pelo de grupo e a forma de criação dominante é o denominado “método da criação coletiva” [...] Os grupos assumem os meios de produção e distribuição do trabalho teatral. [...] O teatro surge e se realiza vinculado a organizações de massas. Assim aparece o Teatro Universitário, o Teatro Proletário, Camponês, de Bairro etc.” (ABAD, 1994, p. 21)

No entanto, esse processo de questionamento de modelos teatrais estabelecidos e da experimentação orientada no sentido de colocar em cena temas latinoamericanos urgentes, desde o ponto de vista da luta de classes, começa a ser brusca e violentamente interrompido, com os golpes civis-militares que, de pouco em pouco, começaram a tomar o continente. Paralelamente à repressão e ao massacre da classe trabalhadora organizada e revolucionária, trabalhadoras e trabalhadores do teatro começaram a tecer redes de solidariedade, de intercâmbio de saberes e de (auto)conhecimento das diferentes realidades latinoamericanas, para além das fronteiras nacionais. Buscava-se entender a própria realidade dos diferentes povos e culturas que habitavam o continente, desde uma perspectiva crítica - ao mesmo tempo, histórica e de superação do estado de coisas:

A crescente convicção por parte da intelectualidade dos países latinoamericanos da necessidade de criação de uma nova ordem de coisas promoveu a construção de espaços de circulação e difusão de discursos e práticas revolucionários, tanto de formas artísticas como políticas. Assim, em relação à área teatral, os encontros e festivais nacionais e internacionais que tinham começado a surgir nos sessenta se multiplicaram (VERZERO, 2009, p. 3).

Se em Nuestra América, até cerca de 1968, havia mais festivais regionais e nacionais, é a partir desse período do final dos anos 1960 que começam a ser organizados festivais maiores, internacionais e as redes latinoamericanas de trabalho teatral se fortalecem. Além dos festivais, a instituição Casa das Américas de Cuba, junto com a revista de mesmo nome, passou a cumprir papel fundamental para o diálogo entre os grupos e os trabalhadores de teatro, assim como outras publicações, como a argentina “Pasado y Presente”, a uruguaia “Marcha”, a mexicana “Siempre!”, a equatoriana “La Bufanda del Sol” e a peruana “Amaru”. Em 1968, ocorrem os dois primeiros grandes festivais internacionais, o Primeiro Festival Internacional de Teatro de La Habana (Cuba) e o Primeiro Festival Latino-americano de Teatro de Manizales (Colômbia) - este último logo passaria a ser um ponto de encontro central para as e os trabalhadores de teatro latinoamericanos.

Ilonka Vargas, que viria a fazer parte da organização do Primeiro Festival de Teatro Latinoamericano de Quito de 1972, participou do Festival de Manizales e, segundo a diretora equatoriana, esse foi o disparador que a animou a organizar o festival no Equador, pois antes de ir à Colômbia, ela não tinha dimensão do que estava acontecendo naquele país (ILONKA, 2013). **Para Vargas, ter assistido aos espetáculos e às atividades de formação foi surpreendente, já que ela pôde testemunhar “as polêmicas tão acaloradas, tão intensas, mas tão profundas, porque ali se estava realmente discutindo o sentido do teatro na Colômbia” (ILONKA, 2013).**

Nesse meio tempo, o teatro em Quito já havia vivenciado a chegada do diretor italiano Fabio Pacchioni, que chegou ao Equador em 1964 através de um convênio com a UNESCO, a pedido de Benjamín Carrión e da Casa da Cultura Equatoriana, para conduzir um seminário sobre atuação teatral. Junto ao grupo literário-cultural-político Tzánzicos, Pacchioni organiza o Primeiro Seminário de Atuação

Teatral e, depois, funda o Teatro Ensayo da Casa da Cultura. O grupo Teatro Ensayo da Casa da Cultura, antes dirigido por Pacchioni e, a seguir, por Antonio Ordóñez, e o Teatro Popular da Casa da Cultura, dirigido por Pacchioni, começam a colocar em cena obras nacionais, algumas adaptadas de novelas, com temas de crítica e denúncia social. Além disso, os grupos passam a buscar outros públicos, a fim de popularizar o teatro e dialogar com setores populares e, então, passam a buscar, além das salas de teatro, outros espaços onde se apresentar, viajando por todo o país. Em 1966, o país ainda não contava com uma escola oficial de atuação e naquele ano foi fundada a Escola de Arte Dramática da Casa da Cultura, coordenada também por Pacchioni. Era um período de experimentação formal, de ênfase em questões nacionais, de busca por uma formação teatral mais aprofundada. Os trabalhos coletivos de pesquisa e criação foram incentivados, assim como o contato com um público mais popular. Foi em 1972, então, após outros festivais latinoamericanos terem sido realizados no continente, que o festival equatoriano pôde ser realizado. Os seguintes grupos foram convidados para o evento internacional:

- *Centro de Investigaciones Escénicas de la Universidad de Veracruz, do México, com a obra "Delirium Tremens";*
- *Teatro Experimental de Cali, da Colômbia, com três obras: "El fantoche de la Lusitania", "Los papeles del infierno" e "Los soldados", todas com direção de Enrique Buenaventura;*
- *Rajatabla, da Venezuela, com a obra "Venezuela Tuya";*
- *Taller de Teatro y Música Cuatrotablas, do Peru, com a peça "Oye";*
- *Los Cuatro de Chile, com a montagem de "Veinte y cinco años después";*
- *Grupo "Trotea" de cidade de Córdoba, Argentina, com a obra "El carretón de Juan de la Cruz";*
- *Club de Teatro de Montevideo, Uruguai, com a peça "Pepe el oriental";*

• *Grupo Opinião, do Brasil, com a apresentação de "Jornada de un idiota hasta el entendimiento".*

Além dos grupos internacionais, participou o grupo quiteño Teatro Ensayo, com a já conhecida peça "Huasipungo", baseada num romance do autor equatoriano Jorge Icaza, e com a estreia de "Introducción al elefante y otras zologías", do escritor chileno Jorge Díaz, ambas com direção de Antonio Ordóñez. Também do Equador participaram os grupos Teatro de Ensayo da Universidad Católica, com a obra "Los unos versus los otros", de José Martínez Queirolo e direção de José Ignacio Donoso; e o Teatro Experimental Ecuatoriano com a montagem de "El viejo líder", uma criação coletiva, com textos de Jorge Icaza, César Dávila Andrade e Eduardo Almeida e direção de Eduardo Almeida.

Ilonka Vargas (2013) relembra que, quando veio de Guayaquil a Quito entre o final dos anos 1960 e começo dos 1970, a impressão que tinha era a de que havia muita gente trabalhando sem unir-se, sem uma rede coletiva de trabalho teatral e esse havia sido um dos motivos pelos quais também decidira impulsionar o festival. E, para contribuir com essa tarefa, Vargas a três diretores que poderiam "ajudar nessa atividade de aglutinar-se" (VARGAS, 2013): Atahualpa del Cioppo (Uruguai), Enrique Buenaventura (Colômbia) e Augusto Boal (Brasil).

Para a edição do festival de 1972, Boal, Buenaventura e del Cioppo foram convidados como "jurados", porém o caráter de avaliação e de competição fora abolido, a partir das experiências dos festivais anteriores, e os três diretores formaram uma equipe de "jurados orientadores", cuja função seria "fazer as críticas nos fóruns, reuniões e promover a organização de seminários" (VILLAS-BOAS; ESTEVAM, 2020, p. 15). O diretor uruguaio do grupo El Galpón, Atahualpa del Cioppo, por exemplo, ofereceu um seminário sobre as práticas e metodologias do Teatro Épico de Bertolt Brecht.

Sobre os efeitos do festival no país, Ilonka

Vargas (2013) relembra: “O festival deixou Quito chocada. Ninguém podia acreditar que se ia fazer um festival no Teatro Sucre, durante 13 dias, só teatro, e ainda mais com duas apresentações diárias, uma especial e outra de noite” (VARGAS, 2013). Ainda, a diretora equatoriana destaca a função dos debates realizados nos contextos das apresentações teatrais: “Todas as apresentações abarrotadas. E de noite, se faziam os debates, os foros. [...] Todo mundo queria ir de noite, porque era uma coisa realmente incrível o que acontecia nesse teatro [nos debates] de noite” (VARGAS, 2013). Antonio Ordóñez, diretor do Teatro Ensayo, quando perguntado sobre o que mais lhe havia parecido vivo, interessante desse Festival de 1972, responde prontamente:

Os fóruns! Era ali que a gente mais aprendia. Você começava a ter mais noção sobre o que estava fazendo. E, claro, você também podia aprender sobre o que os outros estavam fazendo, usar uma ou outra coisa que você tinha visto e achado interessante e, talvez, acho que a gente ensinava um pouco também (ORDÓÑEZ, 2022).

Além disso, o diretor equatoriano afirma que o festival fez com que vários grupos se reativassem e que outros novos surgissem, a maioria no caminho da criação coletiva, da pesquisa e da experimentação. Como resultado do festival, foi criada a Corporação Equatoriana de Teatro, formada logo após o fim do evento, com a intenção de manter os e as trabalhadoras teatrais unidas e de dar continuidade às atividades coletivas e aos planejamentos de outras atividades. Em 1974, após o fechamento da Escola de Arte Dramática e a expulsão do Teatro Ensayo da Casa da Cultura pela Ditadura Militar em 1972, é criada a Escola de Teatro da Universidade Central do Equador, contexto também em que o Equador estava recebendo exilados de outros países e muitos deles começaram a dar aulas no curso de Atuação. Em 1977,

Ilonka Vargas criou o “Taller de Teatro Latinoamericano” e, ainda nesse período, grupos como os Mojiganga (Quito), o El Juglar (Guayaquil) e o Ollantay foram criados. E estes seriam só apenas alguns dos frutos gerados pelo festival.

É inegável o efeito positivo que tais encontros geraram no teatro latinoamericano e no teatro equatoriano, em particular. O intercâmbio de ideias, os debates intensos e a possibilidade de conhecer outras práticas teatrais e outras realidades, tão diferentes e ao mesmo tempo tão próximas, contribuem para a formação não apenas estética, cultural dos trabalhadores do teatro e do público interessado, mas principalmente para a formação política das e dos participantes. É o que afirma também a pesquisadora argentina Lorena Verzero (2009):

Nos festivais eram encenadas peças, as políticas teatrais implementadas pelos diversos grupos e agentes teatrais eram debatidas e questionadas, e depois tudo era transmitido pelos artistas de teatro aos seus locais de origem. As reflexões sobre a realidade e a história, sobre o vínculo entre o teatro e o povo, sobre os objetivos e as possibilidades da arte foram favorecidas pela existência desses encontros (VERZERO, 2009, p. 5).

Hoje, sem nenhuma menção aos 50 anos do festival, quando poderia ter sido reunidos os participantes e organizadores do evento, quando se poderia ter tentado construir um espaço coletivo de debate e de intercâmbio de saberes e práticas, num momento em que o teatro equatoriano tenta não esmorecer no governo neoliberal de Guillermo Lasso, trabalhadores e trabalhadoras de teatro e público interessado só teriam a ganhar. Cabe a nós manter a memória firme e o horizonte crítico no campo do olhar e da ação. ●



Peça "El viejo líder", do grupo Teatro Experimental Ecuatoriano, dirigida por Eduardo Almeida.
Referência: jornal El Comercio - Quito.
Sexta-feira, 25 de julho de 1972, página 5.



Peça "El viejo líder", do grupo Teatro Experimental Ecuatoriano, dirigida por Eduardo Almeida.
Referência: jornal El Comercio - Quito.
Sexta-feira, 14 de julho de 1972, s.p.



Peça "Los unos versus los otros", do Grupo de Teatro de Ensayo de la Universidad Católica, Equador.
Com direção de José Ignacio Donoso.
Referência: jornal El Comercio - Quito.
Sexta-feira, 22 de julho de 1972, p. 5.

Mariana Sapienza // brasileira e vive em Quito. É professora e diretora de teatro. No tempo livre, pesquisa sobre a história do teatro equatoriano, para tentar entender melhor o contexto em que está inserida. Estudou Jornalismo na Faculdade Cásper Líbero e fez Licenciatura em Arte-Teatro pela UNESP. É Mestra em Artes Cênicas pelo Instituto de Artes da UNESP, com pesquisa sobre o teatro épico-dialético de Bertolt Brecht.

Referências

ABAD, Franklin Rodríguez. Poética del teatro latinoamericano y del Caribe. Quito: Abrapalabra: Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamin Carrion, 1994.

ORDÓÑEZ, Antonio. Entrevista concedida a Mariana Sapienza. Arquivo pessoal. Quito, Equador: Julho de 2022.

VARGAS, Ilonka. Escuela del Espectador: Entrevista a Ilonka Vargas. Radio de la FLACSO, ESCUELA DEL ESPECTADOR, 18 de outubro de 2013. Disponível em <https://www.flacso.edu.ec/flacso-radio/ilonka-vargas>.

VERZERO, Lorena. El corredor de teatro “militante” (1968-1974): América Latina, “la Patria Grande”, y las especificidades nacionales. XII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia, Facultad de Humanidades y Centro Regional Universitario Bariloche. Universidad Nacional del Comahue, San Carlos de Bariloche, 2009.

VILLAS BÔAS, Rafael Litvin; ESTEVAM, Douglas. Trabalho teatral latino-americano: pedagogias dissonantes em dois tempos históricos. Urdimento, Florianópolis, v. 2, n. 38, ago./set. 2020.

RECORDANDO EL PRIMER FESTIVAL de Teatro Latinoamericano de Quito

Por Mariana Sapienza

Traducción de Mariana Sapienza

En julio de este año se cumplió el 50 aniversario de la primera y única edición del I Festival Latinoamericano de Quito - y, sin embargo, no hubo conmemoración ni al menos mención por parte de la Casa de la Cultura Ecuatoriana u otros agentes culturales en el país. El festival, impulsado por la directora ecuatoriana Ilonka Vargas, conmovió a toda la capital del país y trajo a la ciudad a más de un centenar de artistas teatrales, entre el 18 y el 31 de julio de 1972.

El objetivo, según la misma organizadora, era “[...] **que se abrieran ventanas, para que entrara aire fresco y se ventilara un poco el ambiente. Que venga gente de teatro de América Latina a contar lo que pasa en sus países**” (ILONKA, 2013). La ciudad recibió un total de ocho grupos de teatro, cada uno de un país latinoamericano diferente: Argentina, Brasil, Chile, Colombia, México, Perú, Uruguay y Venezuela. El evento fue patrocinado y promovido por la Casa de la Cultura Ecuatoriana y contó con la colaboración de la Asociación Nacional de Periodistas y la Universidad Central del Ecuador.

La producción de este festival está ligada al intenso movimiento teatral que, en esa época, se vivía en toda América Latina: había encuentros periódicos entre diferentes agrupaciones y trabajadores del teatro, principalmente durante las décadas de 1960 y 1970, en distintos países latinoamericanos. Además de que todos trabajaban con las artes escénicas, había otro factor indiscutible en común: el posicionamiento político - aunque no todos tenían una postura radicalmente revolucionaria, todos estaban interesados en entender la vida colectiva en Nuestra América y en la crítica a la situación social latinoamericana.

Según el investigador ecuatoriano Franklin Rodríguez Abad (1994), en la década de 1960, principalmente con el impulso generado por la Revolución Cubana, se intensifica y amplía el papel político del teatro, con el objetivo de contribuir a los procesos revolucionarios en todo el continente, por lo que no sólo surgen nuevos temas para las obras de teatro, sino que también se realizan investigaciones formales y se buscan nuevas posibilidades de trabajo colectivo:

Aparece el concepto de Nuevo Teatro, que rompe con las estructuras del teatro burgués: se sustituye el concepto de Compañía por el de grupo y la forma de creación dominante es el llamado "método de creación colectiva" [...] medios de producción y distribución de obras teatrales. [...] El teatro surge y se desarrolla ligado a las organizaciones de masas. Luego está el Teatro Universitario, el Teatro Obrero, Campesino, Barrial, etc." (ABAD, 1994, pág. 21).

Sin embargo, este proceso de cuestionamiento de modelos teatrales establecidos y de experimentación orientada a poner en escena temas latinoamericanos urgentes, desde el punto de vista de la lucha de clases, comienza a interrumpirse abrupta y violentamente, con los golpes cívico-militares que, poco a poco, comenzaron a apoderarse del continente. Paralelamente a la represión y masacre de la clase obrera organizada y revolucionaria, los trabajadores del teatro comenzaron a tejer redes de solidaridad, de intercambio de saberes y de (auto)conocimiento de las distintas realidades latinoamericanas, más allá de las fronteras nacionales. El objetivo fue comprender la realidad de los diferentes pueblos y culturas que habitaban el continente, desde una perspectiva crítica - a la vez histórica y de superación del estado de cosas:

La creciente convicción por parte de la intelectualidad de los países latinoamericanos de la necesidad de creación de un nuevo orden de cosas promovió la construcción de espacios de circulación y difusión de los discursos y prácticas revolucionarios, tanto de formas artísticas como políticas. Así, en lo que hace al ámbito teatral, los encuentros y festivales nacionales e internacionales que habían empezado a surgir en los sesenta se multiplicaron (VERZERO, 2009, p. 3).

Si en Nuestra América, hasta alrededor de 1968, hubo más festivales regionales y nacionales, es

a partir de este período a fines de la década de 1960 cuando comienzan a organizarse festivales internacionales más grandes y se fortalecen las redes latinoamericanas de trabajo teatral. Además de los festivales, la institución Casa de las Américas de Cuba, junto a la revista de mismo nombre, comenzaron a jugar un papel fundamental en el diálogo entre los grupos y los trabajadores de teatro, así como otras publicaciones, como la argentina "Pasado y Presente", la uruguaya "Marcha", la mexicana "Siempre!", la ecuatoriana "La Bufanda del Sol" y la peruana "Amaru".

En 1968 se llevaron a cabo los dos primeros grandes festivales internacionales, el Primer Festival Internacional de Teatro en La Habana (Cuba) y el Primer Festival Latinoamericano de Teatro en Manizales (Colombia) - este último pronto se convertiría en un punto de encuentro central para los trabajadores de teatro latinoamericanos.

Ilonka Vargas, quien luego sería parte de la organización del Primer Festival Latinoamericano de Teatro en Quito en 1972, participó en el Festival de Manizales y, según la directora ecuatoriana, ese fue el detonante que la animó a organizar el festival en Ecuador, porque antes de ir a Colombia no tenía idea de lo que pasaba en ese país (ILONKA, 2013). Para Vargas, **haber asistido a los espectáculos y a las actividades de formación fue una sorpresa, ya que pudo presenciar "las polémicas que eran tan candentes, tan intensas, pero tan profundas, porque realmente allí se discutía el sentido del teatro en Colombia"** (ILONKA, 2013).

Mientras tanto, el teatro quiteño ya había vivido la llegada del director italiano Fabio Pacchioni, quien llegó al Ecuador en 1964 a través de un convenio con la UNESCO, a pedido de Benjamín Carrión y la Casa de la Cultura Ecuatoriana, para realizar un seminario sobre actuación teatral. Junto con el grupo literario-cultural-político Tzánzicos, Pacchioni organiza el Primer Seminario de Actuación Teatral y luego funda el Teatro Ensayo de la Casa de la Cultura. El grupo Teatro Ensayo de la Casa da Cultura, antes

dirigido por Pacchioni y, luego, por Antonio Ordóñez, y el Teatro Popular de la Casa da Cultura, dirigido por Pacchioni, comenzaron a montar obras nacionales, algunas adaptadas de novelas literarias, con temas de crítica y denuncia social. Además, las agrupaciones comienzan a buscar otros públicos, para popularizar el teatro y dialogar con los sectores populares y, entonces, comienzan a buscar, además de las salas de teatro, otros espacios para actuar, recorriendo todo el país. En 1966, el país aún no contaba con una escuela oficial de actuación y en ese año se fundó la Escuela de Arte Dramático de la Casa de la Cultura, también coordinada por Pacchioni.

Fue un período de experimentación formal, de énfasis en lo nacional, de búsqueda de una formación teatral más profunda. Se fomentó el trabajo colectivo de investigación y creación, así como el contacto con un público más popular. Fue en 1972, entonces, luego de que se hubieran realizado otros festivales latinoamericanos en el continente, que se pudo realizar el festival ecuatoriano. Los siguientes grupos fueron invitados al evento internacional:

- *Centro de Investigaciones Escénicas de la Universidad de Veracruz, do México, con la obra "Delirium Tremens";*
- *Teatro Experimental de Cali, de Colombia, con tres obras: "El fantoche de la Lusitania", "Los papeles del infierno" y "Los soldados", todas con dirección de Enrique Buenaventura;*
- *Rajatabla, de Venezuela, con la obra "Venezuela Tuya";*
- *Taller de Teatro y Música Cuatrotablas, de Perú, con el montaje "Oye";*
- *Los Cuatro de Chile, con la obra "Veinte y cinco años después";*
- *Grupo "Trotea" de la ciudad de Córdoba, Argentina, con la obra "El carrerón de Juan de la Cruz";*
- *Club de Teatro de Montevideo, Uruguay, con la obra "Pepe el oriental";*
- *Grupo Opinião, de Brasil, con la obra "Jornada de un idiota hasta el entendimiento".*

Además de los grupos internacionales, participó el grupo quiteño Teatro Ensayo, con la conocida obra "Huasipungo", basada en una novela del autor ecuatoriano Jorge Icaza, y con el estreno de "Introducción al elefante y otras zoologías", del escritor chileno Jorge Díaz, ambas dirigidas por Antonio Ordóñez. También de Ecuador participaron los grupos de Teatro de Ensayo de la Universidad Católica, con la obra "Los unos versus los otros", de José Martínez Queirolo y dirigida por José Ignacio Donoso; y el Teatro Experimental Ecuatoriano con la producción de "El viejo Líder", una creación colectiva, con textos de Jorge Icaza, César Dávila Andrade y Eduardo Almeida y dirigida por Eduardo Almeida.

Ilonka Vargas (2013) recuerda que cuando vino de Guayaquil a Quito entre fines de los 60 y principios de los 70, la impresión que tuvo fue que había mucha gente trabajando sin agruparse, sin una red colectiva de trabajo teatral y esta había sido una de las razones por las que también había decidido impulsar el festival. Y, para contribuir a esta tarea, Vargas nombró a tres directores que podrían "ayudar en esta actividad de unión" (VARGAS, 2013): Atahualpa del Cioppo (Uruguay), Enrique Buenaventura (Colombia) y Augusto Boal (Brasil).

Para la edición de 1972 del festival, Boal, Buenaventura y del Cioppo fueron invitados como "jurados", pero se había suprimido el carácter de evaluación y competencia, en base a las experiencias de los festivales anteriores, y los tres directores formaron un equipo de "jurados asesores", cuya función sería "hacer las críticas en los foros, reuniones y promover la organización de seminarios" (VILLAS-BOAS; ESTEVAM, 2020, p. 15). El director uruguayo del grupo El Galpón, Atahualpa del Cioppo, por ejemplo, ofreció un seminario sobre las prácticas y metodologías del Teatro Épico de Bertolt Brecht.

Sobre los efectos del festival en el país, Ilonka Vargas (2013) recuerda: "El festival conmocionó Quito. Nadie podía creer que se va a hacer un festival en el Teatro Sucre, durante 13 días, solo teatro, y además con dos funciones diarias, especial y noche" (VARGAS, 2013).

Asimismo, la directora ecuatoriana destaca el protagonismo de los debates que se realizan en el contexto de las presentaciones teatrales: "Todas las funciones estaban abarrotadas. Y en la noche, se hacían los debates, los foros. [...] Todo el mundo quería ir en la noche, porque era una cosa realmente increíble lo que pasaba en ese teatro en [los debates a] la noche" (VARGAS, 2013).

Antonio Ordóñez, director del Teatro Ensayo, cuando se le preguntó qué le parecía más interesante del Festival de 1972, respondió rápidamente:

Los foros! Ahí era donde nosotros más aprendíamos. Ahí empezabas a tener más noción de lo que era que estabas haciendo. Y, claro, tú también podías aprender sobre lo que estaban haciendo los otros, usar una u otra cosa que habías visto ahí y te parecía interesante y, tal vez, creo que nosotros también enseñábamos un poco (ORDÓÑEZ, 2022).

Además, el director ecuatoriano asegura que el festival ha provocado que se reactiven varios grupos y que surjan nuevos, y la mayoría de ellos iban por el camino de la creación, investigación y experimentación colectiva.

A raíz del festival se creó la Corporación Ecuatoriana de Teatro, conformada luego del evento, con la intención de mantener unidos a los trabajadores del teatro y dar continuidad a las actividades colectivas y a la planificación de otras actividades. En 1974, luego del cierre de la Escuela de Arte Dramático y de la expulsión del Ensayo Teatral de la Casa de la Cultura por parte de la Dictadura Militar en 1972, se crea en la Escuela de Teatro de la Universidad Central del Ecuador, contexto también en el que Ecuador estaba recibiendo exiliados de otros países y muchos de ellos pasaron a dictar clases en la carrera de Actuación de la Universidad Central del Ecuador. En 1977, Ilonka Vargas creó el Taller de Teatro Latino-Americano y, durante este período, fueron creados grupos como Mojiganga (Quito), El Juglar (Guayaquil)

y Ollantay. Y estos serían solo algunos de los frutos que generará el festival.

Es innegable el efecto positivo que esos encuentros han generado para el teatro latinoamericano y el teatro ecuatoriano en particular. El intercambio de ideas, los intensos debates y la posibilidad de conocer otras prácticas teatrales y otras realidades, tan diferentes y a la vez tan cercanas, contribuyen a la formación no sólo estética y cultural para los trabajadores de teatro y del público interesado, sino principalmente a la formación política de las y los participantes. Así lo dice también la investigadora argentina Lorena Verzero (2009):

En los festivales se montaban obras, se debatía, se cuestionaban las políticas teatrales implementadas por los diversos grupos y agentes teatrales, y luego, todo era transmitido por los teatristas a sus lugares de origen. Las reflexiones sobre la realidad y la historia, sobre el vínculo del teatro con el pueblo, sobre los fines y las posibilidades del arte, se vieron favorecidas por la existencia de estos encuentros (VERZERO, 2009, p. 5).

Hoy, sin ninguna mención a los 50 años del festival, cuando se podría haber reunido a los participantes y organizadores del evento, cuando se podría haber intentado construir un espacio colectivo de debate e intercambio de saberes y prácticas, en un momento en que el teatro ecuatoriano está tratando de no rendirse en el gobierno neoliberal de Guillermo Lasso, los trabajadores del teatro y el público interesado solo saldrían ganando. Nos corresponde a nosotros mantener firme la memoria y el horizonte crítico en el campo de la mirada y la acción. ●



Obra "El viejo líder", del grupo Teatro Experimental Ecuatoriano, dirigida por Eduardo Almeida.
Referencia: Periódico El Comercio - Quito.
Viernes, 25 de julio de 1972, página 5.



Obra "El viejo líder", del grupo Teatro Experimental Ecuatoriano, dirigida por Eduardo Almeida.
Referencia: Periódico El Comercio - Quito.
Viernes, 14 de julio de 1972, s.p.



Obra "Los unos versus los otros", del Grupo de Teatro de Ensayo de la Universidad Católica, Ecuador, con dirección de José Ignacio Donoso.
Referencia: periódico El Comercio - Quito. Viernes, 22 de julio de 1972, p. 5.

Mariana Sapienza // brasileña y vive en Quito. Es profesora y directora de teatro. En su tiempo libre investiga la historia del teatro ecuatoriano, para tratar de comprender mejor el contexto en el que está ubicada. Estudió Periodismo en la Faculdade Cásper Líbero y se graduó en Pedagogía Teatral en la UNESP. Tiene una Maestría en Artes Escénicas en el Instituto de Artes de la UNESP, con investigaciones sobre el teatro épico-dialéctico de Bertolt Brecht.

BIBLIOGRAFÍA

ABAD, Franklin Rodríguez. Poética del teatro latinoamericano y del Caribe. Quito : Abrapalabra: Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamin Carrion, 1994.

ORDÓÑEZ, Antonio. Entrevista concedida a Mariana Sapienza. Arquivo pessoal. Quito, Ecuador: Julho de 2022.

VARGAS, Ilonka. Escuela del Espectador: Entrevista a Ilonka Vargas. Radio de la FLACSO, ESCUELA DEL ESPECTADOR, 18 de outubro de 2013. Disponível em <https://www.flacso.edu.ec/flacso-radio/ilonka-vargas>.

VERZERO, Lorena. El corredor de teatro “militante” (1968-1974): América Latina, “la Patria Grande”, y las especificidades nacionales. XII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia, Facultad de Humanidades y Centro Regional Universitario Bariloche. Universidad Nacional del Comahue, San Carlos de Bariloche, 2009.

VILLAS BÔAS, Rafael Litvin; ESTEVAM, Douglas. Trabalho teatral latino-americano: pedagogias dissonantes em dois tempos históricos. Urdimento, Florianópolis, v. 2, n. 38, ago./set. 2020.

venezuela

ENTREVISTA 



Venezuela. JOAQUINA

de César Rengifo. Festival Internacional de Teatro Progresista Venezuela 2022

PRIMER FESTIVAL INTERNACIONAL de Teatro Progresista en Venezuela

Por Teatro Situado

Se realizó la primera edición del Festival Internacional de Teatro Progresista en Venezuela. Teatro Situado entrevistó al Director del Festival Carlos Arroyo sobre las motivaciones, expectativas y posicionamientos de la iniciativa.

El teatro fue el epicentro, la fiesta, el encuentro para que expresáramos nuestras genuinas formas de ser, profundamente humanas. La autodeterminación de los pueblos; el pensamiento crítico, liberador; libertad de pensamiento; protección del planeta y sus recursos naturales; la violencia en todas sus expresiones y la identidad de género.



Argentina. Ensayo sobre el miedo.

Grupo La Rosa de cobre. Festival Internacional de Teatro Progresista Venezuela 2022

No hay que negar que el marco político venezolano en los últimos veintidós años ha generado una mirada sobre una estructura social progresista, sobre una mirada para el hombre, la mujer que permita de alguna manera romper viejos paradigmas donde el dinero y el capital son las únicas formas de felicidad. **Nosotros hemos vivido en los últimos años un viraje en el paradigma donde las cosmogonías religiosas desaparecieron y apareció un billete verde que produce falsas garantías, felicidad, seguridad, tranquilidad, salud, bienestar. Toda una serie de conceptos detrás de ese billete verde que pareciera engañosamente es como abrir una puerta y entrar directamente al paraíso.** Uno entiende que detrás de ese billete verde está la explotación del hombre sobre el hombre, la miseria, la pobreza, la esclavitud moderna en este momento en el mundo para alcanzar ese famoso billete verde. Esa dicotomía, esa forma de mirar las cosas ha generado en el país una situación por un lado profundamente hermosa y por otro lado también con mucho dolor. El dolor sucede porque la autodeterminación

de los pueblos sigue siendo para el poder, para los imperios, una especie de rebeldía adolescente que no entiende qué es lo que tiene que hacer y que por lo tanto patalea como cualquier niño, sin entender que papá imperio, tiene la posibilidad de garantizarte toda la tranquilidad para el futuro. Eso es lo que han vivido nuestros pueblos, no solamente Venezuela. Podemos nombrar ejemplos como Ecuador, Cuba, Nicaragua, como Haití. Vemos como ha tenido que pagar facturas muy altas dentro de su salud, de su bienestar, de su desarrollo. Es una gran contradicción sentir que lo que hemos elegido, lo que hemos votado, parece que significa menos bienestar, menos comunicación con el mundo. Entonces, en esa visión de país, un Festival Internacional de Teatro Progresista está totalmente en consonancia con lo que decimos, con lo que pensamos, con lo que hacemos. Muchas veces nos preguntamos **¿por qué se alteran? ¿Por qué el énfasis en el progresismo produce tanto escozor o tanta incompreensión? ¿Por qué produce tanta ironía como para decir que tal o cual teatro no es progresista? La idea en términos concretos no es negar, sino**

hacer un énfasis sobre lo que queremos construir. Es importante comprender que nosotros hemos pregonado para Venezuela, para América Latina y para el mundo que hay una nueva posibilidad de construir espacios distintos de relaciones multipolares donde los imperios no sean los que marcan nuestros destinos. En ese marco está el Festival Internacional de Teatro Progresista. En ese marco está el Presidente Nicolás Maduro que firma un Punto de Cuenta¹ en 30 de diciembre de 2021 para conmemorar los 30 años del 4 de febrero² y los 20 años del 13 abril³, porque son dos fechas muy significativas en Venezuela en nuestro hacer cotidiano y político. Se realiza allí el Festival de Teatro Escolar, para que los niños tengan la posibilidad de construir un tejido dentro de estas realidades que estamos confrontando. Se reactiva el Festival de Teatro Universitario como una ventana para que los jóvenes expresen la cercanía al concepto de lo que es nuestra revolución. Fidel lo resolvió hace muchos años, en 1963, en ese famoso encuentro con los intelectuales cuando dijo “dentro de la revolución todo, fuera de la revolución nada”. **Entonces no es que no exista un pensamiento crítico, no es que no exista la dialéctica, es que dentro de la revolución podemos construir todo es tipo de relaciones. Eso es el Festival Universitario. Y este festival, con el que vamos muy de la mano con Vivian Martínez Tabares, Director de la Revista Conjunto de Casa de las Américas, con**

Nicky García, Director Fundador de la Fundación Circo Nacional de Venezuela, con otros compañeros y compañeras de América Latina que nos permitieron la curaduría de este festival, hizo hincapié en encontrar compañeros y compañeras de América Latina y del mundo que desearan abrazar una posibilidad, como bien lo decía el CHE, “seamos realistas, exijamos lo imposible” entonces, ¿por qué no encontrarnos para construir una realidad distinta? Esto es el Festival Internacional de Teatro Progresista.

Cuando abrimos la convocatoria y recibimos 180 propuestas solo de Venezuela, nos dijimos, hay un teatro que está vivo, activo, que lo que no tiene en este momento es un reconocimiento, una cohesión y una mirada en conjunto sobre diversos asuntos.

Entonces, para mí ese es uno de los incentivos más importantes que tiene este festival: poder reconocer las fuerzas vivas del teatro venezolano, de mujeres y hombres del teatro venezolano, que quieren no solamente participar de un festival, sino que están anunciando a través de una postulación: yo sigo aquí. Yo estoy aquí. Sigo vivo y trabajando. Eso es muy alentador. ●

¹ Punto de Cuenta: Es un documento administrativo para tomar una decisión, del acto que generó la creación del punto de cuenta.

² La República Bolivariana de Venezuela conmemora el aniversario de la Rebelión Militar del 4 de febrero de 1992, cuando un grupo de patriotas, encabezados por el entonces el Teniente Coronel Hugo Chávez Frías, se alzó contra el control imperialista de Estados Unidos en el país y las políticas neoliberales aplicadas por el gobierno de Carlos Andrés Pérez.

³ El 13 de abril el Pueblo en unión Cívico-Militar derrotó el golpismo fascista, rescató el orden Constitucional y fruto de una resistencia heroica y una determinación democrática inquebrantable, retornó junto al Comandante Hugo Chávez al Palacio del Pueblo, el palacio de Miraflores, derrotando en menos de 48 horas el golpe de Estado fascista de factura imperial, ejecutado el 11 de abril del año 2002.



Perú. Yerbateros.

Festival Internacional de Teatro Progresista Venezuela 2022



Carlos Arroyo // director y productor de teatro. Estudió en Caracas en la Escuela de Teatro Porfirio Rodríguez. Con más de 35 años de carrera artística ha dirigido unas 70 obras de teatro que han recorrido países como Italia, Grecia, España, Chipre, México, República Dominicana, Cuba, Colombia, Argentina, Perú y Ecuador. Fundador del Teatro Estable de Portuguesa en 1987 que promueve año tras año el Festival de Teatro de Occidente (FTO). Fundador, director general y productor de la Compañía Regional de Teatro de Portuguesa creada en 1992 en Guanare. A partir del 10 de enero de 2018, figura como director general de la Compañía Nacional de Teatro.

fesitpven.com.ve

venezuela

ENTREVISTA 



Venezuela. JOAQUINA

de César Rengifo. Festival Internacional de Teatro Progressista Venezuela 2022

PRIMEIRA EDIÇÃO DO FESTIVAL INTERNACIONAL de Teatro Progressista na Venezuela

Por Teatro Situado

Tradução de Patricia Freitas

Realizou-se a primeira edição do Festival Internacional de Teatro Progressista na Venezuela. Teatro Situado entrevistou o diretor do Festival, Carlos Arroyo, e perguntou sobre as motivações, expectativas e posicionamentos da iniciativa.

O teatro foi o epicentro, a festa, o encontro para que expressássemos nossas genuínas formas de ser, profundamente humanas. A autodeterminação dos povos; o pensamento crítico, libertador; a liberdade de pensamento; proteção do planeta e de seus recursos naturais; a violências em todas as suas expressões e a identidade de gênero.



Argentina. Ensayo sobre el miedo.

Grupo La Rosa de cobre. Festival Internacional de Teatro Progresista Venezuela 2022

Não há como negar que o panorama político venezuelano nos últimos vinte e dois anos gerou maior atenção para uma estrutura social progressista, para um olhar sobre o homem e a mulher, que permitisse romper, de alguma forma, velhos paradigmas em que o dinheiro e o capital são as únicas formas de felicidade. **Nos últimos anos, temos vivido uma virada de paradigma, em que as cosmogonias religiosas desapareceram, dando espaço para um bilhete verde que produz falsas garantias, felicidade, segurança, tranquilidade, saúde, bem-estar. Toda uma série de conceitos por trás desse bilhete verde que parecia ilusoriamente oferecer uma porta de entrada direta ao paraíso.** Entende-se que por trás desse bilhete verde está a exploração do homem pelo homem, a miséria, a pobreza, a escravidão moderna neste momento histórico em que todo o mundo luta para ter acesso a esse famoso bilhete. Tal dicotomia, essa forma de olhar as coisas, gerou no país uma situação que, se por um lado, é extremamente bonita, também produz muita dor. A dor se instala porque a autodeterminação dos povos segue no

sentido do poder, dos impérios, configurando uma espécie de rebeldia adolescente que não compreende o que é necessário fazer e, por isso, bate os pés como uma criança, sem entender que o papai império poderia garantir um futuro plenamente tranquilo. Isso é o que nossos povos têm vivido, não somente a Venezuela. Podemos citar exemplos como Equador, Cuba, Nicarágua, Haiti. Vimos como precisamos acertar contas muito altas no campo da saúde, do bem-estar e do desenvolvimento desses países. É uma grande contradição sentir que elegemos e votamos em algo que significa a redução do bem-estar, a redução da comunicação com o mundo. Então, a partir dessa visão do país, um Festival Internacional de Teatro Progresista está completamente em consonância com o que dizemos, com o que pensamos, com o que fazemos. Muitas vezes, nós nos perguntamos: **por que eles se modificam? Por que a ênfase no progressismo produz tanto incômodo ou tanta incompreensão? Por que se gera tanta ironia quando dissemos que um teatro é ou não progressista? A ideia, na verdade, não é negar, mas enfatizar o que queremos construir.**

É importante compreender que temos proclamado para a Venezuela, para a América Latina e para o mundo que há uma nova possibilidade de construir espaços diferentes de relações multipolares, em que os impérios não marquem nossos destinos. Nesse panorama insere-se o Festival Internacional de Teatro Progressista. Nesse panorama insere-se o Presidente Nicolás Maduro, que assina um Punto de Cuenta¹ no dia 30 de dezembro de 2021 para comemorar os 30 anos do 4 de fevereiro² e os 20 anos do 13 de abril³, porque são duas datas muito significativas na Venezuela, em nossa vida cotidiana e política. Realiza-se aqui o Festival de Teatro Escolar, para que as crianças tenham a possibilidade de construir relações dentro dessas realidades que estamos combatendo. Retoma-se o Festival de Teatro Universitário como uma brecha para que os jovens expressem a materialidade cotidiana do conceito de nossa revolução. Fidel chegou a uma solução há muitos anos, em 1963, num famoso encontro de intelectuais, ao dizer “dentro da revolução, tudo; fora da revolução, nada”. **Portanto, não significa que não há um pensamento crítico, que não há dialética, mas que dentro da revolução podemos construir todas as formas de relações. Tal é o Festival Universitário. Assim como este festival, em que caminhamos de mãos dadas com Vivian Martínez Tabares, diretora da Revista Conjunto da Casa de las Américas; com Nicky García, diretor e fundador da Fundação Circo Nacional da Venezuela; e com outros companheiros e companheiras**

da América Latina que permitiram a nossa curadoria neste festival, esforçaram-se para encontrar companheiros e companheiras da América Latina e do mundo que desejassem abraçar uma possibilidade, como dizia o CHE, “precisamos ser realistas e exigir o impossível”. Então, por que não nos encontrarmos para construir uma realidade diferente? Isso é o Festival Internacional de Teatro Progressista.

Quando abrimos a convocatória e recebemos 180 propostas somente da Venezuela, dissemos a nós mesmos, há um teatro que está vivo, ativo. O que não há neste momento é reconhecimento, coesão, um olhar coletivo sobre assuntos diversos.

Portanto, para mim esse é um dos estímulos mais importantes do festival: poder reconhecer as forças vivas do teatro venezuelano, de mulheres e homens do teatro venezuelano que querem não só participar de um festival, mas que afirmam o seguinte: eu continuo aqui. Eu estou aqui. Continuo vivo e continuo trabalhando. Isso é muito encorajador. ●

¹ Punto de Cuenta: é um documento administrativo a fim de tomar uma decisão sobre um determinado ato.

² A República Bolivariana da Venezuela comemora o aniversário da Rebelião Militar de 4 de fevereiro de 1992, quando um grupo de nacionalistas, encabeçados pelo então tenente Coronel Hugo Chávez Frias, lançou-se contra o controle imperialista dos Estados Unidos no país, bem como contra as políticas neoliberais praticadas pelo governo de Carlos Andrés Pérez.

³ No dia 13 de abril, uma união civil-militar derrotou o regime fascista, reestabeleceu a ordem constitucional e, com uma resistência heroica e uma incansável determinação democrática, levou Hugo Chávez de volta ao Palácio do Povo, o palácio de Miraflores, derrotando em menos de 48 horas o golpe fascista, de caráter imperial, instaurado em 11 de abril de 2002.



Perú. Yerbateros.

Festival Internacional de Teatro Progresista Venezuela 2022



Carlos Arroyo // é diretor e produtor de teatro. Estudou em Caracas, na Escola de Teatro Porfírio Rodríguez. Com mais de 35 anos de carreira artística, dirigiu cerca de 70 obras de teatro que percorreram países como Itália, Grécia, Espanha, Chipre, México, República Dominicana, Cuba, Colômbia, Argentina, Peru e Equador. É fundador do Teatro Estable de Portuguesa, em 1987, que promove anualmente o Festival de Teatro de Occidente (FTO). Fundador, diretor geral e produtor da Compañía Regional de Teatro de Portuguesa, criada em 1992, em Guanare. Em 10 de fevereiro de 2018, torna-se diretor geral da Compañía Nacional de Teatro.

fesitpven.com.ve

SITUAR PARA (R)EXISTIR: uma mirada sobre Teatro situado: revista de artes cênicas com olhos latino-americanos¹

Por Patricia Freitas dos Santos

Em língua portuguesa, o vocábulo mirar é definido por “fixar os olhos em”, “encarar”, “espreitar”, “tomar como alvo”. Tal verbo de ação-processo tanto em espanhol quanto em português demanda que nos situemos num espaço definido, que saibamos as diferenças e similaridades entre os lugares habitados, seja dentro do que convencionalmente chamamos de estado-nação, das estruturas sociais de uma sociedade erigida pela economia e lógica capitalistas, de uma parcela continental tão múltipla quanto o Cone Sul ou, até mesmo, dentro da categoria problemática de América Latina.

A Teatro Situado: Revista de Artes Escénicas con Ojos Latinoamericanos, com uma ampla equipe de colaboradores residentes na Argentina e Brasil, tem como intuito publicar entrevistas, artigos e trechos de obras dramáticas, ressaltando a costura histórico-geográfica entre elas, bem como as possibilidades ense-

jadas pelos bens culturais de construir ética e coletivamente espaços de intersecção entre os povos e de debate crítico.

Movidos por uma ação-pensamento-ação dialéticos, numa dinâmica que afirma, nega e conserva argumentos e práticas, as publicações reiteram o quanto a contradição entre o específico e o estrutural pode ser produtiva para promover novos caminhos epistemológicos e, conseqüentemente, políticos sobre a Latinoamérica e a latinoamericanidade.

A perspectiva dos editores e colaboradores da Teatro Situado, pautada pela mirada atenciosa, com o perdão do pleonismo, dá-se pela verificação de que as experiências sociais, históricas e políticas devem ser primeiro compreendidas através das relações internas que constituem cada espaço social. O objetivo de ampliar o escopo e lidar com a questões concernentes à América

¹ Texto originalmente apresentado por ocasião da XIII Jornadas Nacionales y VII Jornadas Latinoamericanas de Investigación y Crítica Teatral de la Asociación Argentina de Investigación y Crítica Teatral (AINCRIT), realizada entre os dias 11 e 14 de maio de 2022.

Latina como um todo não cai, portanto, na armadilha da homogeneização dos povos ou do apagamento das especificidades locais, mas trabalha a contrapelo de um certo Cone Sul imaginado, exótico, produto de exportação para o Norte global. **Se a categoria de América Latina é hegemonicamente usada a partir de uma determinada visão eurocêntrica, progressiva e evolutiva da história, sublinhando os feitos de pretensos vencedores e heróis da Civilização Ocidental, o termo também pode ser lido pelo ângulo da solidariedade latino-americana, da resistência às forças capitalistas e da potencialização da luta de classes num espaço onde os efeitos desastrosos da desigualdade social são nada menos do que obscenos.**

Tendo como base de reflexão a crítica materialista dialética, o trabalho da Teatro Situado desvela como as camadas históricas latino-americanas, embebidas em situações de opressão social, guerras geopolíticas, lutas por pertencimento e insurgências populares podem servir de estímulo para tomarmos a própria categoria de “América Latina” como um campo progressista, no qual sublinham-se processos ainda ativos a favor da emancipação daqueles povos usurpados de seus direitos mais fundamentais.

Nessa esteira, o olhar atento à porosidade dos bens culturais e artísticos em relação aos contextos de produção é basilar, pois é ele que dá ensejo à reflexão crítica da nossa realidade e das ideologias dominantes. Se a arte, de acordo com Terry Eagleton, é capaz de “tornar concretas as forças histórico-universais de uma época, que formam a base para a mudança e o crescimento, revelando seu potencial de desenvolvimento em seu mais alto grau de complexidade” (2011, p. 58), podemos considerá-la um potente instrumento para tanto para o diagnóstico dos problemas que assolam a América Latina quanto para pensarmos caminhos em direção a um futuro mais justo e equitativo.

As dificuldades e as limitações de tamanho empreendimento impõem uma prática processual, ensaística, consciente de que cada passo representa um significativo avanço e movida pelo desejo e persistência coletivos:

Teatro Situado. Revista de Artes Cênicas com olhos latino-americanos, é um espaço para compartilhar experiências. Um espaço para debater ideias, para fazer propostas, para nos encontrar. Um espaço para tornar visível a realidade (os modos, os momentos, as intenções) de nossa atividade artística: uma revista. Uma revista? Sim, uma revista. Um dispositivo que contenha a diversidade de práticas, enfoques e experiências que habitam nosso continente. Que permita explorá-los, aprender com eles. Porque nossas realidades são diferentes, assim como são distintos nossos objetivos imediatos e, seguramente, os caminhos para alcançá-los. Mas há uma identidade que nos convoca, que nos define. Que nos multiplica. Uma identidade que surge da prática artística. Que coincide em um modo de ver o mundo. (GRINSPAN et al., 2020, p. 8)

Pode-se arriscar dizer que a Revista almeja ser dispositivo que pensa e faz pensar a cultura como uma prática democrática, ao alcance de todos e a serviço da reflexão. A cena é destituída de seu pretense caráter sagrado, hierárquico e coercitivo reivindicado pelos defensores do panteão artístico. Também se destitui das obras certa aura aristocrática, desinteressada e metafísica, cultuada por uma parcela da crítica mais conservadora. **Para a equipe da Teatro Situado, o teatro existe porque cumpre uma importante função social e aí se dá seu desenvolvimento na história.** Em vista disso, cumpre a nós, colaboradores e editores da revista, refletirmos sobre os modos pelos quais os bens simbólicos são produzidos, em quais espaços eles circulam e quem detém os meios de produção.

Não à toa, a revista possui periodicidade semestral e distribuição gratuita pelas plataformas online da argentina Hasta Trilce e do Instituto Augusto Boal, sem qualquer objetivo lucrativo. Seu conteúdo é disponibilizado integralmente nos idiomas português e espanhol, com vistas a garantir o amplo acesso a múltiplas formas de manifestação crítica, sejam entrevistas, recortes dramatúrgicos e ensaios assinados por pensadores e artistas do meio teatral.

Os números publicados – até agora foram quatro – destinam-se a preencher uma lacuna dos estudos sobre teatro na América Latina através de uma perspectiva bastante clara: de que a cultura pode servir como um dos eixos norteadores para a crítica social. É nesse caminho que a revista trabalha, apoiada pelo Instituto Augusto Boal e pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), e encabeçada por um comitê editorial transnacional que encampa três organizadoras incansáveis, a saber: a brasileira Mariana Mayor e as argentinas Julieta Grinspan e Mariana Szretter. **Ao funcionar como uma espécie de motor analítico, a publicação possui como principal alicerce o ato de situar histórica e geograficamente o trabalho cultural, reconhecendo-se como um espaço aberto para fomentar questionamentos, inquietações e debates sobre as diferentes e injustas realidades sociais latino-americanas no contexto atual. Sua proposta, a um só tempo, nos situa e nos faz mirar o mundo e a nós mesmos como latino-americanos, isto é, como parte de uma identidade complexa, em construção e que ainda peleja em busca de solidariedade e irmandade. ●**

Patricia Freitas dos Santos //

é descendente dos Xocós, população originária situada em Sergipe, Brasil. É mestra em Artes Cênicas e doutoranda da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da Universidade de São Paulo.

Foto: Acervo pessoal



SITUAR PARA (R)EXISTIR: una mirada sobre Teatro situado: revista de artes escénicas con ojos latinoamericanos¹

Por Patricia Freitas dos Santos

Traducción de Mariana Szretter

En lengua portuguesa, la palabra mirar es definida como “fijar los ojos en”, “espíar”, “enfrentar”, “poner algo como objetivo”. Un verbo como este, de acción y proceso a la vez tanto en español como en portugués, nos obliga a ubicarnos en un espacio definido, a reconocer las diferencias y similitudes entre los lugares que habitamos: dentro de lo que convencionalmente llamamos estado-nación; de las estructuras sociales de una sociedad regulada por la economía y la lógica capitalistas; de un territorio continental tan múltiple como el Cono Sur, o incluso dentro de la categoría compleja de América Latina.

Teatro Situado: Revista de Artes Escénicas con Ojos Latinoamericanos, con un amplio equipo de colaboradores residentes en Argentina y Brasil, se propone publicar entrevistas, artículos y fragmentos de obras, resaltando las características histórico-geográfica de cada una de las experiencias, así como las potencialidad

que encierran los bienes culturales para construir ética y colectivamente espacios de intersección entre los pueblos, y para constituirse en herramientas del debate crítico.

Movidos por una acción-pensamiento-acción dialécticos, en una dinámica que afirma, niega y construye argumentos y prácticas, los distintos artículos reafirman la potencia de la contradicción entre lo específico y lo estructural para promover nuevos caminos epistemológicos, y por ende políticos sobre Latinoamérica y la latinoamericanidad.

La perspectiva de las editoras y colaboradores de Teatro Situado, definida por una mirada atenta, si me disculpan el pleonasma, que surge de la constatación de que las experiencias sociales, históricas y políticas deben ser entendidas en primer lugar a partir de comprender las relaciones internas que constituyen cada espacio

¹ Texto originalmente presentado en las XIII Jornadas Nacionales y VII Jornadas Latinoamericanas de Investigación y Crítica Teatral de la Asociación Argentina de Investigación y Crítica Teatral (AINCRIT), realizadas entre los días 11 y 14 de mayo de 2022.

social. Por este motivo, el intento de ampliar el alcance y de lidiar con asuntos que conciernen a América Latina como un todo, no cae en la trampa de imaginar la homogeneización de los pueblos, ni la invisibilización de las particularidades locales. Por el contrario, obliga a pensar a contrapelo de un cierto Cono Sur imaginado, exótico, producto de exportación para el norte global.

Si la categoría América Latina es hegemónicamente usada a partir de una visión eurocéntrica, con una mirada evolutiva de la historia, que aplaude los sucesos de los pretendidos vencedores y héroes de la Civilización Occidental, el término también puede leerse desde la perspectiva de la solidaridad latinoamericana, de la resistencia a las fuerzas capitalistas, y del fortalecimiento de la lucha de clases en un espacio en el que los efectos desastrosos de la desigualdad social son por lo menos obscenos.

Teniendo como base de reflexión la crítica materialista dialéctica, el trabajo de Teatro Situado muestra cómo las diferentes experiencias históricas en el continente, inmersas en situaciones de opresión social, guerras geopolíticas, luchas por la identidad e insurgencias populares, sirven de estímulo para recuperar la categoría "América Latina", y para entenderla como un campo progresista, en el que se destacan procesos aún activos en favor de la emancipación de los pueblos despojados de sus derechos fundamentales.

Este movimiento, de mirar atentamente las porosidades de los bienes culturales y artísticos en relación con sus contextos de producción es fundamental, dado que permite la reflexión crítica de nuestra realidad y de las ideologías dominantes. Si el arte, de acuerdo con Terry Eagleton, es capaz de "volver concretas las fuerzas histórico-universales de una época, que forman la base para el cambio y para el crecimiento, revelando su potencial de desarrollo en su grado más alto de complejidad"

(2011, p. 58), podemos considerarlo un potente instrumento tanto para el diagnóstico de los problemas que asolan a América Latina, como para pensar los caminos hacia un futuro más justo y equitativo.

Las dificultades y las limitaciones de semejante emprendimiento exigen una práctica procesual, ensayística, consciente de que cada paso representa un avance significativo, que surge del deseo y la persistencia de los colectivos:

Teatro Situado. Revista de Artes Escénicas con ojos latinoamericanos, es un espacio para compartir experiencias. Un espacio para debatir ideas, para hacer propuestas. Para encontrarnos. Un espacio para volver visible las realidades (los modos, los momentos, las intenciones) de nuestra actividad artística: Una revista. ¿Una revista? Sí, una revista. Un dispositivo que contenga la diversidad de prácticas, enfoques y experiencias que habitan nuestro continente. Que permite recorrerlos, aprender de ellos. Porque nuestras realidades son diferentes. Serán distintos nuestros objetivos inmediatos, y seguramente los caminos que cada quien tome para alcanzarlos. Pero hay una identidad que nos convoca, que nos define. Que nos multiplica. Una identidad que surge de la práctica artística. Que coincide en un modo de ver el mundo. (GRINSPAN et al., 2020, p. 8)

Es posible decir que la revista aspira a convertirse en un dispositivo que piensa y a la vez hace pensar la cultura como una práctica democrática, al alcance de todos y al servicio de la reflexión. El escenario se ve despojado así de su supuesto carácter sagrado, jerárquico y coercitivo, muchas veces pregonado por los defensores del panteón artístico. Se despojan también las obras de la pretendida aura aristocrática, desinteresada y metafísica, protegida por una parte de la crítica más conservadora.

Para el equipo de Teatro Situado, el teatro existe porque cumple una función social importante y de allí su desarrollo en la historia. En este sentido, nos toca a nosotrxs, colabradorxs y editorxs de la revista, reflexionar sobre los modos en los que los bienes simbólicos son producidos, sobre los espacios por los que circulan, y sobre quién detenta los medios de producción.

No en vano, la revista tiene periodicidad semestral y distribución gratuita en la plataforma online de Argentina Hasta Trilce, y en la plataforma online del Instituto Augusto Boal, sin fines lucrativos. Su contenido está disponible íntegramente en idioma español y en idioma portugués, con el fin de garantizar el acceso a las múltiples formas de manifestación crítica, sean estas entrevistas, fragmentos de obras, o ensayos de pensadores y artistas del medio teatral.

Los números publicados – hasta ahora fueron cuatro – se ocupan de cubrir un espacio vacante en los estudios sobre el teatro en América Latina con una perspectiva bastante clara: que la cultura puede servir como uno de los ejes que orienten a la crítica social. En ese camino es que la revista trabaja, apoyada por el Instituto Augusto Boal y por la Universidad Federal de Rio de Janeiro (UFRJ), y encabezada por un comité editorial transnacional que se apoya en tres organizadoras incansables: la brasileña Mariana Mayor y las argentinas Julieta Grinspan y Mariana Szretter. **Al funcionar como una especie de motor analítico, la publicación posee como principal fundamento el hecho de situar histórica y geográficamente al trabajo cultural, reconociéndose como un espacio abierto para fomentar cuestionamientos, inquietudes y debates sobre las diversas e injustas realidades sociales latino-americanas en el contexto actual. Su propuesta, al mismo tiempo, nos sitúa y nos obliga a mirar el mundo y a nosotros mismos como latino-americanos, es decir, como parte de una identidad compleja, en construcción y que aun pelea en busca de la solidaridad y la hermandad. ●**

Patricia Freitas dos Santos //

es descendiente de los Xocós, población originaria situada en Sergipe, Brasil.

Es docente en Artes Escénicas y doctoranda de la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias Humanas (FFLCH) de la Universidad de São Paulo.

Foto: Archivo personal



Teatro Situado

Revista de Artes Escénicas con ojos Latinoamericanos

Teatros y militancias

Nº 5. Octubre, 2022

Coordinadoras *Coordenadoras*

Julieta Grinspan

Actriz. Dramaturga. Profesora de teatro.

Mariana Mayor

Dra. em Artes. Atriz. Professora de teatro.

Mariana Szretter

Lic. en Letras. Docente.

Consejo Editorial *Conselho Editorial*

Ana Julia Marko

Beatriz Bittencourt

Gustavo Assano

Mariana Sapienza

Paola Lopes Zamariola

Patricia Freitas

Roberta Carbone

Sara Mello Neiva

Participan en este número *Participe deste número*

Sergio Rower

Rafael Litvin Villas Bôas

Iná Camargo Costa

Sara Mello Neiva

Roberta Carbone

Mariana Sapienza

Carlos Arroyo

Patricia Freitas

Imagem de capa *Foto de capa*

Cleiton Oliveira da Silva

Diseño gráfico *Designer gráfico*

Lorena Divano y Lucas Arias

Equipo de traductores y colaboradores *Equipe de tradutores e colaboradores*

Mariana Mayor - Teatro Situado
Mariana Szretter - Teatro Situado

Ana Julia Marko é doutora pelo Programa de Artes Cênicas da USP onde investiga ações pedagógicas do Grupo Cultural Yuyachkani (Peru), dentro do campo que relaciona Teatro, Educação e Memória, especialmente em contextos latino-americanos.

Contato: anajuliamarko21@gmail.com

Beatriz Bittencourt é atriz e professora. Formada em Licenciatura em Artes Cênicas (USP)

Contacto: Email: soparabeatriz@gmail.com - Facebook: Beatriz Bittencourt - Instagram: bea_bittencourt

Mariana Sapienza é diretora e professora de teatro. Mestranda em Artes: Estética e Poéticas Cênicas (UNESP) *Contato: mbsapienza@gmail.com - Facebook: @mbsapienza - Instagram: @mbsapienza*

Patricia Freitas é tradutora literária, co-editora da Pedagogy and Theatre of the Oppressed Journal e doutoranda na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP.

Roberta Carbone é graduada em Licenciatura em Artes Cênicas (2009), Mestra em História do Teatro (2014) e doutora pelo PPGAC da Universidade de São Paulo. *Contacto: roberta.carbone@usp.br - Facebook: Roberta Carbone - Instagram: @beta.carbone*

Sara Mello Neiva é atriz, professora e pesquisadora. Doutoranda em História do Teatro (USP) *Contacto: sara.neiva@gmail.com*

Teatro Situado es una revista en muchas lenguas. Muchas voces acuden a ella. Las realidades que relata se cuentan en español, se cuentan en portugués. No es una revista en español. Ni en portugués. Habla el lenguaje del teatro, en cualquiera de las lenguas. Algunos criterios editoriales definen los modos de organizarla. Pero no hay fronteras en ella. Cómo no las hay en el teatro. Como no debería haberlas en el mundo.

Teatro Situado é uma revista em muitas línguas. Muitas vozes participam dela. As realidades aqui registradas são contadas em espanhol, são contadas em português. Não é uma revista em espanhol. Nem em português. Fala a linguagem do teatro, em qualquer uma das línguas. Alguns critérios editoriais definem seus modos de organização. Mas não há fronteiras em suas linhas. Como não há fronteiras no teatro. Como não deveriam existir no mundo.

Teatro Situado Revista de Artes Escénicas con ojos Latinoamericanos cuenta con el apoyo de:



Instituto Nacional
del Teatro



Ediciones
Hasta Trilce

INSTITUTO
AUGUSTO BOAL



Laboratório Drama em Cena/Programa de Pós-graduação
em Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro

Cátedra Música y Arte latinoamericano del CCC en Licenciatura en Historia,
y de la cátedra Periodismo y Literatura, de la Universidad Nacional de Avellaneda.
Vicente Zito Lema - Prof. Titular.

www.edicionesht.com - www.augustoboal.br/blog

teatrosituado@gmail.com - IG: @teatrosituado - FB: TeatroSituado

Teatro Situado. Revista de Artes Escénicas con ojos Latinoamericanos.
Carlos Calvo 1357. CABA. Argentina. - ISSN 2718- 7861