

teatro situado

Revista de Artes Escénicas
con ojos Latinoamericanos

teatros Y MILITANCIAS II

PARTICIPAN EN ESTE NÚMERO:

CARLOS ALSINA | TANIA LIBERTAD QUIROZ MONTECINOS | PATRICIA FREITAS DOS SANTOS | ROSYANE TROTTA
PAOLA LOPES ZAMARIOLA | CLAUDIA AMANDA BETANCOURT TORRES | LUISA PARDO URÍAS | ANA CORREA | ALEJANDRA ROSA



MAREA ROJA. FOTOGRAFÍA DE CLAUDIA CORDOVA ZIGNAGO. NOVIEMBRE DE 2020

INSTITUTO
AUGUSTO **BOAL**


Ediciones Hasta Trilce

 Instituto Nacional
del Teatro

Editorial	4
<i>Editorial</i>	5
Entrevista: Lo artístico y político en el teatro de Carlos Alsina <i>por Teatro Situado</i>	6
<i>Entrevista: O artístico e o político no teatro de Carlos Alsina</i> <i>por Teatro Situado - Tradução de Mariana Mayor</i>	12
Militancia con memoria <i>por Tania Libertad Quiroz Montecinos</i>	18
<i>Militância com memória</i> <i>por Tania Libertad Quiroz Montecinos - Traducción de Mariana Mayor</i>	23
Atos em Construção: o Teatro de Augusto Boal em Perspectiva Histórica <i>por Patricia Freitas dos Santos</i>	28
<i>Actos en construcción: el teatro de Augusto Bola</i> <i>en perspectiva histórica</i> <i>por Patricia Freitas dos Santos - Tradução de Mariana Szretter</i>	34
Investigadoras da cena latino-americana <i>Entrevista com Rosyane Trotta</i>	40
<i>Investigadoras de la escena latinoamericana</i> <i>Entrevista con Rosyane Trotta - Traducción de Paola Lopes Zamariola</i>	49
Cuba y la joven creación escénica actual a favor de la transformación social, por una sociedad mejor <i>por Claudia Amanda Betancourt Torres</i>	58
<i>Cuba e a atual criação cênica jovem em favor da transformação</i> <i>social, por uma sociedade melhor</i> <i>por Claudia Amanda Betancourt Torres - Tradução de Sara Mello Neiva</i>	62

Convertir una certeza individual en pregunta colectiva <i>por Luisa Pardo Urías</i>	66
Converter uma certeza individual em uma questão coletiva <i>por Luisa Pardo Urías - Tradução de Beatriz Bittencourt</i>	71
Mujer - arte acción: Prácticas escénicas transeúntes que visibilizan a la mujer en la lucha libertaria <i>por Ana Correa</i>	76
Mulher - arte ação: Práticas cênicas transeuntes que visibilizam a mulher na luta libertária <i>por Ana Correa - Tradução Ana Julia Marco</i>	81
Situarse: El espacio teatral como escenario de liberación afro-cuir. <i>por Alejandra Rosa</i>	86
Situar-se: o espaço teatral como palco de liberação afro-queer <i>por Alejandra Rosa - radução Patricia Freitas</i>	91
Créditos	96

teatros Y MILITANCIAS II

Para este nuevo número de Teatro Situado reunimos artículos y reflexiones sobre el tema Teatros y Militancias en América Latina y el Caribe, ahora incluyendo textos de países como México, Perú, Puerto Rico, Cuba, Brasil, Bolivia y Argentina. Sabemos que los conceptos, ideas y prácticas que involucran las relaciones entre teatro y política no pueden agotarse. Vivimos en un territorio inmenso, lleno de conflictos, tensiones y disputas entre el pasado colonial y el presente de exploración y opresión bajo el yugo del capital especulativo, de la destrucción del medio ambiente, de la violencia de género, clase, raza, entre tantas injusticias sociales son nuestras batallas contemporáneas. Así mismo, seguimos mirando nuevos futuros y evocando lo colectivo para pensar sobre los desafíos políticos que nos cercan, de cómo podemos crear, construir, visibilizar un teatro interesado y actuante en nuestra sociedad.

Cada ejemplar de la revista, cada artículo, narra la mirada de cada artista, de sus experiencias. Sabemos también, que cada mirada, expresa una forma de decir, de traducir aquello que de práctica se desprende, formas de contar y de hacer teatros diversos, con intereses disímiles y que sin embargo se encuentran aunados en el presente, asombrosamente vinculados y posibles de entenderse y saberse cerca los unos a los otros.

Cada artículo en este número es un brazo extendido, es la posibilidad de conocer para luego adentrarnos mucho más en cada mundo particular, el de lxs artistas, el de sus mundos poéticos, estéticos y políticos. Es, claro, una manera de conocer y de viajar por lugares que al leerlos los vemos más cercanos. Cada teatro que se cuenta es, podemos decir, un espejo vuelto letra para reconocernos paso a paso, un espejo que camina, nunca quieto, que atraviesa trópicos y husos horarios y va recorriendo Latinoamérica, el Caribe y que jamás, soñamos, se suelta de las manos.



teatros E MILITÂNCIAS II

Para este novo número de Teatro Situado reunimos artigos e reflexões sobre o tema Teatros e Militâncias na América Latina e Caribe, agora incluindo textos de países como México, Peru, Porto Rico, Cuba, Brasil, Bolívia e Argentina. Sabemos que os conceitos, ideias e práticas que envolvem a relação entre teatro e política não podem se esgotar. Vivemos em um território imenso, repleto de conflitos, tensões e disputas entre o passado colonial e o presente da exploração e opressão sob o jugo do capital especulativo, da destruição ambiental, da violência de gênero, de classe, racial, entre tantas outras. São nossas batalhas contemporâneas. Da mesma forma, continuamos olhando para novos futuros e convocando o coletivo a pensar sobre os desafios políticos que nos cercam, sobre como podemos criar, construir e tornar visível um teatro interessado e ativo em nossa sociedade.

Cada edição da revista, cada artigo, narra a perspectiva de cada artista, suas experiências. Sabemos também que cada olhar expressa um modo de dizer, de traduzir o que emerge da prática, modos de contar e fazer teatros diversos, com interesses diversos e que, no entanto, se unem ao presente, surpreendentemente interligados e capazes de compreender e conhecer uns aos outros.

Cada artigo desta edição é um braço estendido, é a possibilidade de conhecer e depois mergulhar muito mais fundo em cada mundo particular, o dos artistas, o de seus mundos poéticos, estéticos e políticos. E claro, é uma forma de conhecer e viajar por lugares que quando os vemos os vemos cada vez mais próximos. Podemos dizer que cada teatro que se conta é um espelho transformado em carta para nos reconhecermos passo a passo, um espelho que caminha, nunca parado, que atravessa trópicos e fusos horários e percorre a América Latina, o Caribe e que nunca, sonhamos, soltamos nossas mãos.



ENTREVISTA



LO ARTISTICO Y POLITICO EN EL TEATRO de Carlos Alsina

Por **Teatro Situado**

Teatro Situado entrevistó a Carlos Alsina. Director, dramaturgo y docente de teatro. Carlos Alsina, con un gran recorrido de las Artes Escénicas, nacido en la Provincia de Tucumán, Argentina, vive una intensa actividad entre su ciudad natal e Italia. En la entrevista repasamos algunos hitos importantes de su carrera, su concepción del mundo y del teatro, donde entre muchas otras experiencias, se destaca su acercamiento al teatro del dramaturgo alemán Bertolt Brecht.

1- Actualmente desarrollas tu actividad en El Teatro Independiente "El Pulmón" de Tucumán. Nos interesa conocer la vida y obra del espacio, sus intereses y conflictos, y cómo juegan en relación a otras experiencias teatrales en la Provincia de Tucumán.

Mi forma de trabajo desde hace varios años se divide entre Italia y Argentina. El motivo de mi estadía en Italia, que fue desde del 90 al 2000, nació casualmente en el Berliner Ensemble en 1988 cuando fui con una beca de estudio sobre los puntos de contacto entre el Método de Acciones Físicas del último periodo de Stanislavski, que había aprendido de un

instructor que pertenecía a la escuela de Raul Serrano, Justo Gisbert; y el teatro Materialista Dialéctico de Bertolt Brecht. Me interesó mucho el trabajo sobre Brecht principalmente por mi modo de pensar. No sé si decirme marxista, porque el mismo Marx decía que era una estupidez definirse como tal, sino como una persona con un pensamiento dialéctico, materialista histórico.

En 1988 me presenté a un concurso del Fondo Nacional de las Artes que consistía en elegir un lugar del mundo para ir y hacer una tarea de investigación, y lo gané. Fue en ese viaje de casi 6 meses antes de que cayera el muro

que conocí a Darío Fo en una cena que se hizo después del estreno de una obra suya en el Berliner Ensemble. A Darío no lo conocía personalmente aunque conocía algo de su obra. Por afinidades de lenguaje, él hablando italiano y yo que entendía un poco alemán, nos pudimos comunicar y nos hicimos bastante amigos. Cuando terminó la beca yo volví a Tucumán, ahí tenía una sala llamada El Galpón que alquilábamos y puse en escena algunas obras de Darío Fo (Pareja abierta, Muerte accidental de un anarquista, No se paga, no se paga). Él me informó sobre sus obras y yo en ese viaje pasé por España, donde conseguí algunas traducciones que me gustaron mucho.

Cuando estallaron las hiperinflaciones en el fin del gobierno de Alfonsín y del comienzo del gobierno de Menem, con mi esposa de entonces y su hijo vendimos todo y nos insta-

lamos en Italia porque ellos podían conseguir la ciudadanía italiana. Para no desvincularme del teatro le escribí una carta a Darío pidiéndole solamente la posibilidad de asistir a sus ensayos, él muy gentilmente lo aceptó. En Italia asistí a los ensayos de Fo, fui conociendo gente y a los seis meses empecé a enseñar. Así fueron pasando los años, siempre estuve volviendo a Tucumán con la idea de comprarme una propiedad y poder hacerme allí un teatrillo aunque sea pequeño para desarrollar mi actividad con independencia. Luego de 10 años de ahorrar con mis clases y las puestas en escena que iba haciendo tanto en Italia como en Suiza pude comprar, en un momento oportuno y lamentable para la Argentina como fue el 2001, una propiedad antigua en Tucumán bastante grande en donde hice mi propia casa y adelante el teatro El Pulmón, que fue hecho totalmente con mi esfuerzo personal. Logré poner en pie un teatro de 70 lugares que ya cumplió el año pasado 20 años.

Por las hendiduras del viento

(Pachamama, kusiya... kusiya. Una historia nuestra).

Texto y Dirección Carlos Alsina. Con Rosita Àvila.

Estreno 2005. Teatro El Pulmón. Tucumán.



foto: Juan Paolini

En el año 99 volví a tucumán a montar una obra que tomaba como punto de partida La Resistible Ascensión de Arturo Ui, que se llamó La Guerra de la Basura y que contaba de forma paródica quiénes eran los responsables del operativo que proponía el retorno de Bussi como gobernador de la provincia. Fue un evento político cultural importante. En esas elecciones, el 7 de junio de 1999, Bussi perdió por pocos votos, aunque el fenómeno del "Bussismo" no terminó ahí.

A partir del año 99, 2000 me ofrecieron la Dirección Artística del Teatro Alberdi, un teatro universitario manejado por la Universidad Nacional de Tucumán. No conocía a nadie de la universidad pero creo que fue una propuesta que se debía al hecho de mi militancia. Al teatro llegaban las compañías de Buenos Aires y se les cobraba un alquiler; yo transformé eso en una especie de fábrica teatral porque en el lapso de tres años que fui director artístico, el teatro produjo 17 obras propias y coprodujo,

con otros grupos y con todos los grupos independientes de Tucumán, bastantes otras más.

Lamentablemente en octubre del año 2003 decidí renunciar porque la cuestión burocrática era tremenda, además que en la misma Universidad algunos dirigentes solían lucrar con traer espectáculos de afuera, y como yo programaba toda la actividad anual dándole prioridad a la actividad local obviamente era un obstáculo para eso. Siempre dejé un fin de semana libre para que el teatro se nutriera digamos de esas entradas económicas. Cuando me fui, quedó el equivalente a USD 2000 de superávit con lo cual se demostró que un teatro de 1000 personas con actividad local podía funcionar; además se inauguró una sala más pequeña y ya había otra con lo cual el teatro funcionaba de lunes a lunes con las tres salas en distintos horarios y con distintos ciclos.

Lo que te quiero decir es que mi compromiso con la Argentina, con Tucumán, siempre fue total, que yo en realidad me fui de la Argentina en el 88 siempre con la idea de volver, y a diferencia de otros argentinos que sacan la plata del país yo hice lo contrario, yo llevaba la poca platita que podía ahorrar a la Argentina para mi proyecto que se concretó el 29 de noviembre del 2002.

Por supuesto que el perfil del teatro El Pulmón es un perfil abierto, comprometido con la realidad social, sea que se trate de obras intimistas o de obras de denuncias más urgentes, siempre son obras que tienen que ver con un dolor que va más allá de mi ombligo personal. Creo ser una persona a la que no solamente le duelen las cuestiones personales sino también las cuestiones sociales, a mí me duele mucho la injusticia social, lo que le pase a la gente, no es una cuestión ideológica sino más bien una cuestión personal.

Esa es la característica que tienen las 34 obras que hasta el momento hemos producido en el teatro El Pulmón. El juego económico en el

cual yo venía la mitad del año a Italia y la otra mitad a Tucumán; trabajaba y juntaba dinero que luego invertía en la casa de Tucumán, lamentablemente no pude sostenerlo. En el teatro trabajamos en forma cooperativa, todos ganamos lo mismo, pero obviamente la propiedad es mía y necesita continuamente mantenimiento.

Es una casa antigua (va a cumplir 100 años) y mantener el teatro es un costo que con el dinero que se puede llegar a ganar en Argentina de la actividad teatral sería imposible mantener de manera independiente. No he pedido en todo este tiempo ningún tipo de subsidio al Instituto Nacional del Teatro, no porque esté en contra de ellos, todo lo contrario, sino porque los trámites burocráticos son tan largos que con mi vida tan móvil no puedo cumplir con los requisitos que el Instituto pide, o sea todo está hecho a pulmón.

Tengo otra teoría también al respecto que es que el modo de producción de un espectáculo depende mucho de cómo conseguir el dinero para producirlo, lo que a su vez condiciona una estética de dos centavos, quizás por eso el título del último libro que editó el Instituto Nacional del teatro el año 2021 "Teatro para hacer con dos centavos" que se encontrar en mi página web.

En relación con otras experiencia teatrales en la provincia de Tucumán, el teatro El Pulmón es un teatro bastante particular porque mientras yo no estoy permanece cerrado, por lo tanto creo que mi rol en el teatro tucumano es bastante particular, una porque no estoy durante toda la temporada y otra porque no recibo subsidios del Instituto Nacional del Teatro ni tampoco por Ley provincial del teatro. La pandemia vino a cortar ese circuito virtuoso porque no pude volver al país durante dos años y medio prácticamente. Estuve en el país en el 2019 y recién pude volver el año pasado algunas semanas en las que logré ponerlo en pie de nuevo al teatro y arreglar una parte del techo que se había caído, lo que me llevó todo el dinero que había logra-



De sueños, revelaciones y tres disparos (Lenin encuentra a Snowden).

Texto y Dirección Carlos Alsina. Estreno en Verona 2017 a 100 años de la Revolución de Octubre.

do ahorrar. Espero que este año pueda volver a quedarme 4 meses y estrenar una nueva obra para así recrear ese circuito virtuoso que consistía en reponer la obra del año anterior y estrenar una nueva obra.

2- ¿Cómo dialoga el teatro en Tucumán con el resto de las provincias de la República Argentina?

El teatro de Tucumán es muy vital y sus expresiones estéticas son múltiples. Desde 1984 existe la carrera universitaria de teatro, por lo que es un lugar con una gran producción, aunque esto ya sucedía desde antes de la fundación de la carrera.

Los grupos independientes tienen un gran lugar en la actividad teatral, junto con el teatro estable de la provincia y un teatro universitario.

En 1938, a semejanza al teatro del pueblo de 1930 fundado en Buenos Aires, se creó un grupo similar en Tucumán que estrenó obras de autores universales en un lugar deportivo y al aire libre.

Tucumán siempre fue un faro para el norte argentino y yo creo que es una plaza muy importante para el teatro nacional. La producción es muy heterogénea. Yo no tengo en este momento información más allá de

este mecanismo de las fiestas nacionales de teatro en donde se relaciona el teatro de Tucumán con el de otras regiones, más allá de eso, la relación no es continua sino eventual.

Existe una relación macrocefálica y legitimadora que tiene el teatro de Buenos Aires en relación al teatro de las otras provincias argentinas y la poca relación que hay entre las demás provincias, es decir que todo pasa por Buenos Aires. Quien logra legitimarse artísticamente en Buenos Aires después puede recorrer las provincias, entonces la relación no es muy fluida.

En Tucumán se produce mucho teatro, por año se estrenan aproximadamente 50 o 60 obras que cubren una gran cantidad de géneros teatrales. Yo creo que el teatro de Tucumán es un teatro muy vivo y que desde un punto de vista técnico se formó de un modo más riguroso a partir de la Asociación Argentina de Actores que al final de la dictadura en 1982 logró un acuerdo con la escuela de Raúl Serrano, que mandaba un instructor pagado por la Asociación.

Fue allí que comenzó la verdadera formación más técnica y allí fue que descubrí un procedimiento técnico que parte del método de las acciones físicas.

3- Teniendo en cuenta tus experiencias con el teatro de B. Brecht. ¿Cómo surge tu interés por el dramaturgo alemán y cómo has podido trabajarlo como artista?

Mi interés en el teatro de Bertolt Brecht surge primero por mi pasaje por el grupo independiente Nuestro Teatro, que tenía una salita propia y fue un foco de resistencia en los 60, 70 y principios de los 80. En ese grupo había un director y dramaturgo llamado Oscar Quiroga, que había leído a Bertolt Brecht aunque no había profundizado demasiado sobre su teatro, en el sentido que había leído lo que llegaba traducido, pero fue él de alguna manera la primera semilla que me llegó de Brecht.

A partir de mi formación en el Método de las Acciones Físicas, al comprender las características dialécticas, críticas, materialistas de construcción de una escena teatral de la manera más objetiva posible, empecé a estudiar por mi parte las teorías y los escritos de Brecht y no había una respuesta concreta, sistemática en relación al trabajo del actor. Había enunciados que tenían que ver más con las puestas en escena, donde bajaban carteles, la orquesta estaba a la vista del público, los actores cantaban canciones, hacían comentarios; y en el mejor de los casos había consejos sobre ensayar en tercera persona y cosas por el estilo.

Ahí surgió la inquietud de presentarme a esa beca y a partir de ese viaje y de mi estadía en el Berliner Ensemble, de los reportajes que hice, de los ensayos a los cuales asistí, de haber tomado contacto con gente que trabajó como actor, como técnico, como director, es que incorporé realmente a Brecht. Hablé mucho con Manfred Wekwerth, que era el intendente del Berliner Ensemble y que co dirigió con Brecht Los Días de la Comuna. Estudiaba en el Brecht Centrum, veía los manuscritos de Brecht. Como no se permitía sacar fotocopias tuve que ir llenando cuadernos con anotaciones, que quizás puedan leer algunas de ellas en el libro que publiqué llamado Las Acciones Físicas de Stanislavski a Brecht.

Fue allí que fui encontrando los puntos de contacto, el cambio absoluto desde su regreso y su instalación en Berlín al encontrar él en el coloquio de 1953 la diferencia entre el primer Stanislavski, introspectivo, de la memoria emotiva; el cambio copernicano que significó el Método de Acciones Físicas que no es otra cosa que la aplicación del materialismo dialéctico al trabajo del actor. Esto cambió su mirada sobre Stanislavski y comenzó a poner en discusión sus propias teorías con una gran honestidad intelectual como lo hizo Stanislavski al final de su vida.

Yo creo que Brecht encontró en el Método de Acciones Físicas respuestas a su trabajo como director, desde el año 47, 48 hasta su muerte privilegió su trabajo como director.

4 - Sobre la vigencia de B. Brecht y el contexto latinoamericano actual, ¿Qué herramientas habilita para pensar el mundo actual?

Las herramientas que Brecht ha aportado al mundo actual son absolutamente vigentes, yo creo que es bastante curioso considerar a Brecht como algo del pasado, como algo que ya no tiene vigencia, cuando tiene más vigencia que nunca porque el Capitalismo nunca tuvo un mayor declive, la pandemia y la guerra actual han profundizado la situación más allá de la crisis del 2008. Creo que el Capitalismo ha llegado a un momento cúlmine, y en este sentido, el aporte de Brecht es fundamental porque logra algo que el teatro aristotélico no había logrado, no era su función ni su pensamiento.

En el caso de Brecht pasa por saldar la fractura que el Capitalismo hizo entre el productor y el producto. El Capitalismo produce esta fractura y el teatro la acompaña cuando trata de que no se vean cuáles son las causas y los efectos, y se crea la ilusión teatral de que lo que está pasando en ese lugar es verdadero. Yo creo que Brecht revela esa

ilusión y nos muestra la relación que hay entre quien produce, el actor, y el producto, el personaje, como una concepción de una no fragmentación del hombre en el proceso productivo que es la fortaleza que tiene el arte frente a la fragmentación del Capitalismo decadente.

Las redes antisociales acentúan este proceso y las contradicciones mismas del sistema, desde la sobreproducción hasta la quiebra de la cadena de producción que se había logrado después de la caída de la Unión Soviética, y ahora con el conflicto China - Estados Unidos que se ha quebrado.

Creo que el pensamiento de Bertolt Brecht no son otras que las ideas de un pensamiento abierto desde el punto de vista del materialismo histórico que no es el Stalinismo. Brecht tuvo muchos roces con el partido stalinista de Alemania oriental, y se refugió en sus poemas finales cuando censuraron el proceso de Lúculo y hasta tuvo que cambiarle el nombre por La Condena de Lúculo y otros roces que tuvo con el congreso de los intelectuales.

Creo yo que es un pensamiento no solamente actual porque se reclama el marxismo, sino también a un pensamiento materialista dialéctico, que es abierto, crítico, que no es dogmático.



La Papisa, opereta de Mario Moretti, sobre la obra de Jarry.
Dirección Carlos Alsina. Estrenada en el Teatro Alberdi, Tucumán, 2002.

ENTREVISTA



O ARTISTICO E O POLITICO NO TEATRO de Carlos Alsina

Por **Teatro Situado** // Tradução de Mariana Mayor

Teatro Situado entrevistou Carlos Alsina. Diretor, dramaturgo e professor de teatro. Carlos Alsina, com vasta experiência no campo das Artes Cênicas, nascido na Província de Tucumán, Argentina, vive entre sua cidade natal e a Itália. Na entrevista repassamos alguns marcos importantes de sua carreira, sua concepção de mundo e do teatro, onde entre tantas outras experiências, destaca-se sua aproximação com o teatro do dramaturgo alemão Bertolt Brecht.

1. Atualmente você trabalha no Teatro Independente “El Pulmón”, de Tucumán. Interessa-nos conhecer a trajetória do espaço, seus interesses e conflitos, e como eles se relacionam com outras experiências teatrais da Província de Tucumán, na Argentina.

Minha forma de trabalho há muitos se divide entre a Itália e a Argentina. Por coincidência, o motivo da minha estada na Itália, que foi de 1990 a 2000, nasceu no Berliner Ensemble, em 1988, quando fui estudar através de uma bolsa os pontos de contato entre o Método das Ações Físicas do último período de Stanislavski, que

aprendi por meio de um instrutor que pertenceu à escola de Raul Serrano, Justo Gisbert, e o Teatro Materialista Dialético de Bertolt Brecht. Eu me interessei muito pelo trabalho de Brecht principalmente pela minha forma de pensar. Não sei se devo me intitular marxista, porque o próprio Marx disse que era estúpido definir-se como tal, mas como uma pessoa com um pensamento dialético, materialista histórico. Em 1988, participei de um concurso do “Fondo Nacional de las Artes” (Fundo Nacional das Artes), que consistia em escolher um lugar no mundo para ir e realizar uma pesquisa, e ganhar. Foi nessa viagem, quase 6 meses antes da queda do muro [de Berlim], que conheci

Dario Fo em um jantar que aconteceu após a estreia de uma de suas obras no Berliner Ensemble. Não conhecia Darío pessoalmente, embora conhecesse algo de seu trabalho. Devido às afinidades linguísticas, ele falando italiano e eu entendendo um pouco de alemão, conseguimos nos comunicar e nos tornamos bons amigos. Quando a bolsa terminou voltei para Tucumán. Lá tinha uma sala chamada “El Galpón” (O Galpão) que alugamos e encenei algumas obras de Dario Fo (Casal aberto, Morte acidental de um anarquista, Não se paga, não se paga). Ele me informou sobre suas obras e nessa viagem passei pela Espanha, onde consegui algumas traduções que gostei muito.

Quando estourou a hiperinflação no final do governo Alfonsín e início do governo Menem, com minha esposa na época e o filho dela,

vendemos tudo e nos instalamos na Itália porque eles podiam obter a cidadania italiana. Para não me distanciar do teatro, escrevi uma carta ao Dario pedindo-lhe apenas a possibilidade de assistir aos seus ensaios, e ele aceitou muito gentilmente. Na Itália assisti aos ensaios de Fo, fui conhecendo pessoas e depois de seis meses comecei a dar aulas. Foi assim que os anos foram passando, e eu sempre voltava para Tucumán com a ideia de comprar um imóvel e poder construir um teatro, mesmo que pequeno, para desenvolver minha atividade de forma independente. Depois de 10 anos fazendo economias a partir de minhas aulas e das encenações que fazia tanto na Itália quanto na Suíça, pude comprar, em um momento oportuno e infeliz para a Argentina como foi em 2001, uma velha propriedade em Tucumán bastante grande onde fiz minha própria casa e o teatro El Pulmón à frente, que foi feito inteiramente com meu esforço pessoal. Consegui montar um teatro de 70 lugares que completou 20 anos no ano passado.

Através das rachaduras do vento.

(Pachamama, kusiya... kusiya. Uma história nossa).

Texto e Direção Carlos Alsina. Com Rosita Ávila.

Estreia 2005. Teatro El Pulmón. Tucumán.

Em 1999 voltei a Tucumán para realizar uma obra que teve como ponto de partida “A Resistível Ascensão de Arturo Ui”, que se chamava “La Guerra de la Basura” (A Guerra do Lixo) e que narrava de forma paródica os responsáveis pela operação que propunha a volta de Bussi como governador da província. Foi um importante evento político-cultural. Nessas eleições, em 7 de junho de 1999, Bussi perdeu por poucos votos, embora o fenômeno do “Bussismo” não tenha parado por aí.

A partir de 1999, 2000, me ofereceram a Direção Artística do Teatro Alberdi, um teatro universitário administrado pela Universidade Nacional de Tucumán. Não conhecia ninguém da universidade, mas acredito que foi uma proposta que se devia à minha militância. Chegavam ao teatro companhias de Buenos Aires e cobrávamos aluguel. Transformei isso em uma espécie de fábrica de teatro porque nos três anos em que fui diretor artístico, o teatro



produziu 17 peças próprias e coproduziu, com outros grupos e com todos os grupos independentes de Tucumán, mais algumas.

Lamentavelmente, em outubro de 2003 resolvi renunciar ao cargo porque a questão burocrática era terrível, além do fato de que na mesma Universidade algumas lideranças lucravam trazendo shows do exterior, e como eu agendava todas as atividades anuais priorizando as atividades locais, obviamente era um empecilho para isso. Sempre deixei um fim de semana livre para que o teatro pudesse se alimentar de ingressos baratos. Quando saí, havia o equivalente a US\$ 2.000 de superávit - o que mostrava que poderia funcionar um teatro de 1.000 pessoas com atividade local. Além disso, foi inaugurada uma sala menor e já existia outra com a qual o teatro funcionava de segunda a segunda com as três salas em horários diferentes e com turnos diferentes.

O que quero dizer é que meu compromisso com a Argentina, com Tucumán, sempre foi total, que na verdade saí da Argentina em 1988 sempre com a ideia de voltar, e diferente de outros argentinos que tiram dinheiro do país eu fiz o contrário, levei o pouco dinheiro que pude economizar para a Argentina para meu projeto que se concretizou em 29 de novembro de 2002.

Claro, o perfil do teatro “El Pulmón” é um perfil aberto, comprometido com a realidade social, sejam trabalhos íntimos ou trabalhos de denúncias mais urgentes, são sempre trabalhos que têm a ver com uma dor que vai além do meu umbigo pessoal. Acho que sou uma pessoa que não é só afetada por questões pessoais, mas também por questões sociais, a injustiça social me machuca muito, o que acontece com as pessoas não é uma questão ideológica, mas sim uma questão pessoal.

Essa é a característica das 34 peças que produzimos até o momento no teatro “El Pulmón”.

O jogo econômico no qual eu vinha a metade do ano para a Itália e a outra metade para Tucumán; trabalhava e juntava dinheiro que logo investia na casa de Tucumán, infelizmente não pude sustentar. No teatro trabalhamos de forma cooperativa, todos ganhamos igual, mas obviamente o imóvel é meu e precisa de manutenção constante.

É uma casa velha (vai fazer 100 anos) e manter o teatro é um custo que com o dinheiro que se ganha na Argentina com a atividade teatral seria impossível manter de forma independente. Em todo este tempo não solicitei nenhum tipo de subsídio ao Instituto Nacional de Teatro, não porque seja contra eles, muito pelo contrário, mas porque os trâmites burocráticos são tão grandes que com a minha vida tão móvel não consigo cumprir os requisitos que o Instituto pede, ou seja, tudo é feito para o “Pulmón”.

Também tenho outra teoria a esse respeito, que é que a forma como um espetáculo é produzido depende muito de como conseguir o dinheiro para produzi-lo, o que por sua vez determina uma estética de dois centavos, talvez por isso o título do último livro editado pelo Instituto Nacional de Teatro no ano 2021 “Teatro para hacer con dos centavos” (Teatro a fazer com dois centavos) que se encontra no meu site.

Em relação a outras experiências teatrais na província de Tucumán, o teatro “El Pulmón” é um teatro bastante particular porque enquanto não estou lá permanece fechado, por isso acho que meu papel no teatro tucumano é bastante particular, uma porque não estou durante toda a temporada e outra porque não recebo subsídios do Instituto Nacional de Teatro nem da Lei Provincial do Teatro. A pandemia veio cortar esse circuito virtuoso porque praticamente não pude regressar ao país durante dois anos e meio. Estive no país em 2019 e só pude voltar no ano passado algumas semanas em que consegui colocar o teatro de pé e consertar uma parte do teto que havia caído, o que



De sueños, revelaciones y tres disparos (Lenin encuentra a Snowden).

De sonhos, revelações e três tiros (Lenin encontra Snowden).

Texto e Direção Carlos Alsina. Estreia em Verona 2017 aos 100 anos da Revolução de Outubro.

me levou todo o dinheiro que havia conseguido economizar. Espero que este ano possa ficar novamente durante 4 meses e estreiar uma nova obra de forma a recriar aquele circuito virtuoso que consistiu em substituir a obra do ano anterior e estreiar uma nova obra.

2- Como dialoga o teatro em Tucumán com o resto das províncias da República Argentina?

O teatro de Tucumán é muito vital e suas expressões estéticas são múltiplas. O programa de teatro universitário existe desde 1984, então é um local com uma grande produção, embora isso já acontecesse antes da fundação do programa.

Os grupos independentes têm um grande lugar na atividade teatral, junto com o teatro estável da província e um teatro universitário. Em 1938, à semelhança do "Teatro del Pueblo" de 1930, fundado em Buenos Aires, criou-se em Tucumán um grupo semelhante que estreou obras de autores universais em um local de esportes ao ar livre.

Tucumán sempre foi um farol para o norte argentino e acho que é um lugar muito importante para o teatro nacional. A produção é muito heterogênea. Neste momento não tenho infor-

mações além desse mecanismo dos festivais nacionais de teatro onde o teatro de Tucumán se relaciona com o de outras regiões, além disso, a relação não é contínua, mas eventual.

Há uma relação macrocefálica e legitimadora que o teatro de Buenos Aires tem em relação ao teatro das outras províncias argentinas e a pouca relação que existe entre as outras províncias, ou seja, tudo passa por Buenos Aires. Quem consegue se legitimar artisticamente em Buenos Aires pode depois percorrer as províncias, então a relação não é muito fluida.

Muito teatro é produzido em Tucumán, cerca de 50 ou 60 obras estreiam por ano, cobrindo um grande número de gêneros teatrais. Acredito que o teatro de Tucumán seja um teatro muito vivo e que do ponto de vista técnico foi formado de forma mais rigorosa a partir da Associação Argentina de Atores, que no final da ditadura em 1982 realizou um acordo com a escola de Raúl Serrano, que enviava um instrutor pago pela Associação.

Foi aí que começou a verdadeira formação mais técnica e foi aí que descobri um procedimento técnico que parte do método das ações físicas.

3- Levando em consideração suas experiências com o teatro de B. Brecht. Como surgiu seu interesse pelo dramaturgo alemão e como você conseguiu trabalhar Brecht como artista?

Meu interesse pelo teatro de Bertolt Brecht surgiu desde a passagem pelo grupo independente “Nuestro Teatro”, que tinha sala própria e foi foco de resistência nas décadas de 1960, 1970 e início dos anos 1980. Nesse grupo havia um diretor e dramaturgo chamado Oscar Quiroga, que tinha lido Bertolt Brecht embora não tivesse se aprofundado muito no seu teatro, no sentido de ter lido o que vinha traduzido, mas foi de alguma forma a primeira semente que me veio de Brecht.

A partir da minha formação no Método das Ações Físicas, ao compreender as características dialéticas, críticas, materialistas da construção de uma cena teatral da forma mais objetiva possível, comecei a estudar as teorias e escritos de Brecht e não havia uma resposta concreta, sistemática em relação ao trabalho do ator. Havia enunciados que tinham mais a ver com a encenação, onde se baixavam cartazes, a orquestra ficava à vista do público, os atores cantavam canções, faziam comentários; e, na melhor das hipóteses, havia conselhos sobre como ensaiar na terceira pessoa e coisas do gênero.

Daí surgiu a preocupação de concorrer àquela bolsa e daquela viagem e da minha passagem pelo Berliner Ensemble, das reportagens que fiz, dos ensaios que assisti, de ter feito contato com pessoas que trabalhavam como ator, como técnico, como diretor. Aí foi que realmente incorporei Brecht. Conversei muito com Manfred Wekwerth, que foi diretor do Berliner Ensemble e codirigiu “Os dias da comuna” com Brecht. Estudei no Brecht Centrum, vi os manuscritos de Brecht. Como as fotocópias não eram permitidas, tive que encher cadernos de anotações, talvez você possa ler algumas delas no livro que publiquei cha-

mado “Las Acciones Físicas de Stanislavski a Brecht” (Argus-A Artes y Humanidades, 2017) (Ações físicas de Stanislavski a Brecht).

Foi aí que encontrei os pontos de contato, a mudança absoluta desde seu retorno e sua instalação em Berlim quando encontrou, no colóquio de 1953, a diferença entre o primeiro Stanislavski, introspectivo, de memória afetiva; a mudança copernicana que significou o Método das Ações Físicas, que nada mais é do que a aplicação do materialismo dialético ao trabalho do ator. Isso mudou sua visão sobre Stanislavski e ele começou a discutir suas próprias teorias com grande honestidade intelectual, como Stanislavski fez no final de sua vida.

Acredito que Brecht encontrou respostas para seu trabalho como diretor no Método das Ações Físicas. Desde o ano de 1947, 1948 até sua morte privilegiou seu trabalho como diretor.

4 - Sobre a vigência de B. Brecht e o atual contexto latino-americano, quais ferramentas ele disponibiliza para pensar o mundo atual?

As ferramentas que Brecht trouxe ao mundo hoje são absolutamente atuais, acho bastante curioso considerar Brecht como algo do passado, como algo que não é mais válido, quando é mais válido do que nunca porque o Capitalismo nunca esteve em maior declínio, a pandemia e a guerra atual aprofundaram a situação para além da crise de 2008. Acredito que o capitalismo chegou a um momento culminante e, nesse sentido, a contribuição de Brecht é fundamental porque consegue algo que o teatro aristotélico não havia conseguido, que não era sua função ou seu pensamento.

No caso de Brecht, trata-se de resolver a fratura que o capitalismo criou entre o produtor e o produto. O capitalismo produz essa fratura e o teatro a acompanha quando tenta esconder as causas e os efeitos, e cria a ilusão tea-

tral de que o que está acontecendo naquele lugar é verdadeiro. Acredito que Brecht revela essa ilusão e nos mostra a relação entre o produtor, o ator, e o produto, o personagem, como uma concepção de uma não fragmentação do homem no processo produtivo, que é a força que a arte tem contra a fragmentação do capitalismo decadente.

As redes antissociais acentuam esse processo e as próprias contradições do sistema, desde a superprodução até a falência da cadeia produtiva que havia sido alcançada após a queda da União Soviética, e agora com o conflito China-Estados Unidos que se rompeu.

Acredito que o pensamento de Bertolt Brecht nada mais é do que as ideias de um pensamento aberto do ponto de vista do materialismo histórico que não é stalinismo. Brecht teve muitos atritos com o partido stalinista da Alemanha Oriental e refugiou-se em seus poemas finais quando censuraram “O julgamento de Luculus” e até tiveram que mudar seu nome para “A condenação de Luculus”, além de outros atritos que teve com o congresso de intelectuais.

Acredito que é um pensamento que não só é atual porque o marxismo é reivindicado, mas também um pensamento materialista dialético, que é aberto, crítico, que não é dogmático.



La Papisa, opereta de Mario Moretti, baseada na obra de Alfred Jarry.
Direção de Carlos Alsina. Estreou no Teatro Alberdi, Tucumán, 2002.

MILITANCIA CON MEMORIA

“Miré hacia atrás y lo que vi es memoria pero no memoria depósito de pasado memoria proyección de futuro.”

Antonio Peredo

Por **Tania Libertad Quiroz Montecinos**

Hablar de militancias y teatro como actriz y como gestora cultural en derechos humanos me lleva inevitablemente a analizar a la “Memoria” como tema de reflexión desde mi propia experiencia militante pero a la vez viendo los productos escénicos realizados en Bolivia sobre la temática.

Partiendo del año 2019 donde El Bunker, Casa de Creación estrenó la obra **“Con las Botas bien puestas”** en la cual tuve la oportunidad de participar como actriz; la obra escrita por Antonio Peredo está basada en la historia de su madre, que vivió los tiempos de la dictadura en Bolivia. Mujer anónima que rememora su historia desde que incursiona en los movimientos revolucionarios y cómo se enfrenta a la represión, hasta su salida al exilio. La obra en clave coral, es la composición de una narración que es la de muchas mujeres, sus voces se encuentran para contar una historia colectiva de aquellos tiempos. La visión desde la mujer detenida, torturada, desterrada, separada de sus hijos y de los suyos, se contrapone a la permanente tensión de continuar una lucha; como

indica la sinopsis escrita por el dramaturgo y director de la obra basándose en las memorias orales quien fue presa, su madre o cualquier otra, durante la Dictadura de Hugo Banzer Suarez como parte del Plan Cóndor.

Fotografía: Archivo El Bunker Casa de Creación



La obra me enfrentó desde la escena con aquellas memorias con las que conviví como miembro de la Asociación de Familiares de Detenidos Desaparecidos y Mártires por la Liberación Nacional (ASOFAMD), ver en mi propio cuerpo las luchas y memorias de aquellas mujeres que habían sido víctimas de la dictadura y que además eran compañeras mías en este tiempo, estrenamos la obra de la mano de ellas, como también del Movimiento de Mujeres Libertad, colectivo de mujeres presas durante las dictaduras en Bolivia.

Este trabajo en cercanía y colaboración con las sobrevivientes y los familiares de las víctimas nos empujó a cuestionar la importancia, que luego entendimos como urgencia, de hablar de memoria histórica desde el arte, de dialogar con el público sobre qué es dictadura; como una medida social para establecer principios para la garantía de no repetición, presintiendo que en hablar de memoria nos enfrentaríamos con el uso la palabra dictadura, la que fuera de la escena resonaba en nuestro país pero totalmente volcada en voces de quienes develarían sus intenciones meses después.

La obra nacida en democracia intuía o aprendía en cada función que la memoria había sido guardada por tanto tiempo que el público más

Fotografía: Alberto Schwartzberg



joven veía como ficción lo sucedido durante las dictaduras, muchos adultos de los que eran propios sus recuerdos peleaban contra dejar a la memoria en la nostalgia y el resto incluidas nosotras seguíamos esa intuición de que era un tema cada función más urgente.

En noviembre del mismo año Bolivia sufre un nuevo golpe de Estado después de casi 40 años de democracia, con un saldo de 25 asesinados, 184 heridos y 224 personas detenidas arbitrariamente aproximadamente.

El golpe de Estado de 2019 me empujó a observar ¿Qué hemos retratado desde el teatro cuando hablamos de dictadura, de tortura, de violencia política, exilio y memoria? ¿Cuáles son las lecturas de la memoria y cómo son traídas al espacio presente en la escena? ¿Con quién es el compromiso/militancia con la memoria histórica? Y como nos invita la revista a preguntarnos ¿Qué roles puede jugar el teatro en la sociedad?

Que en el caso de Bolivia y lamentablemente de Latinoamérica está nuevamente golpeada por procesos dictatoriales a través de otros mecanismos como el caso de Brasil a la ex presidenta Dilma Rousseff o la que se vive en este momento en el Perú, que a la fecha de escribir este artículo tienen un saldo de 49 muertos, 531 heridos y 329 detenidos como resultado del golpe de estado encabezado por Dina Boluarte. Lo que para responder me llevó a recordar y revisar otras puestas en escena que abordan la memoria histórica, sus lecturas políticas y escénicas de la memoria en escena.

Iniciando con la obra **“Ratas, Historias de Alcantarilla”** de Altoteatro, monólogo interpretado y dirigido por Freddy Chipana quien cuenta a través de una analogía de gatos y ratones la historia de un preso político quien dentro del “agujero” lidia con el miedo a su muerte y el deseo de muerte de otros provocados por las secuelas de una dictadura sin fecha y sin nombres, poniendo a la memoria en las heridas del cuerpo.

“Las marcas de la tortura forman parte de mí.
Yo soy eso”¹

Otras de sus obras **“Suspiros de Ausencia”** coproducción boliviana – argentina, cuenta la historia de dos hermanos que huyeron de la dictadura en la Argentina siendo niños y que ahora siendo adultos mayores juegan a la memoria con la esperanza de volver a su tierra de origen 50 años después del exilio. La obra llega cuestionándonos los miedos y la valentía que se requiere para recordar a los ausentes aun sin fechas y sin nombres.

Es que solo se puede militar con la memoria desde la escena siempre que no lleven nombre y apellido, para alejarnos del acto panfle-tario y el compromiso.

Como nos cuenta el Altoteatro, es con los sucesos, aquellos dolorosamente indiscutibles como la tortura o el exilio, donde la escena es el lugar para hablar de ellos sin temer provocar miedo al espectador, usando el anonimato de la víctima para sentirlo cerca, para que ese nombre sea llenado por el público.

Por otro lado, nos encontramos con la obra del grupo Teatro Animal **“Si nos permiten hablar”** cuyo nombre de la obra parafrasea el libro de memorias “Si me permiten hablar” de Domitila Barrios de Chungara, líder minera durante las dictaduras de Alfredo Ovando Candia y Hugo Banzer Suarez en Bolivia, en la cual como en el libro es un rescate de memorias, obra construida desde la búsqueda de responder quien fue Domitila.

Fotografía: Archivo Teatro Animal

Afiche del Festival



“En la época estaba con mi wawita pequeña y había ido a la policía porque nos habían robado la bici, la radio y otras cositas más. Entonces la vi. Estaba encerrada con su wawita pequeña como la mía. No podía imaginar que había una mujer encerrada allí. No le vi la cara. Me rogó que lleve una carta, en verdad era un papelito doblado. Vi a una mujer encerrada en la cárcel, como tantas mujeres encerradas. encerradas en los quehaceres, en la rutina, en el silencio, en sí mismas. encerradas y calladas a la fuerza”.²



¹ Dilma Rousseff presa política en desde 1965 a 1968.

² Fragmento: Si nos permiten hablar. Teatro Animal. Sucre Bolivia

Con las que pudimos hablar en el Conversatorio “Creación Teatral y Memoria Histórica” actividad programada por ASOFAMD en el marco de la Larga Noche de Museos, donde ellas nos contaban la importancia de nombrar a las víctimas, la necesidad de traerlas a la escena con urgencia en esta lucha contra el olvido. Que nos lleve a preguntarnos desde la escena quienes son las Domitilas y nombrarlas hasta que el público pueda reconocerlas.

En el mismo conversatorio el colectivo Compa Trono nos explicaron la decisión de dialogar de memoria en colectivo y bajo una mirada comunitaria, **“Hoy se sirve”** es una obra contada desde una circularidad histórica, nombrando diferentes hechos políticos como la guerrilla de Teoponte, no como un hecho aislado sino como una convicción permanente de un nuevo mundo, tan enraizada en ellos como con su director Ivan Nogales fallecido en 2019, quien en palabras de ellos está reunido con su padre desaparecido.

Estas lecturas frontales de Compa Trono o Teatro Animal ponen a la memoria en un lugar de resistencia, de rescate, poniendo al arte como un arma cargada de ideología de aquellos que estuvieron antes de nosotros. Como dice Walter Benjamín *“al esteticismo de la política que el fascismo propugna, el comunismo le contesta con la politización del arte”*⁴

Vuelvo entonces a recordar las preguntas que nos plantea la Revista Teatro Situado ¿Qué significa teatro militante? ¿Y el teatro político? En un ejercicio de memoria se atraviesa la obra **“En la Memoria”** de grupo Aywiña, conformado por actrices y actores bolivianos, chilenos, y colombianos, quienes deciden contar la historia del abuelo de una de sus integrantes, quien fue asesinado en la guerrilla de Ñancahuasi junto a Ernesto Guevara, donde



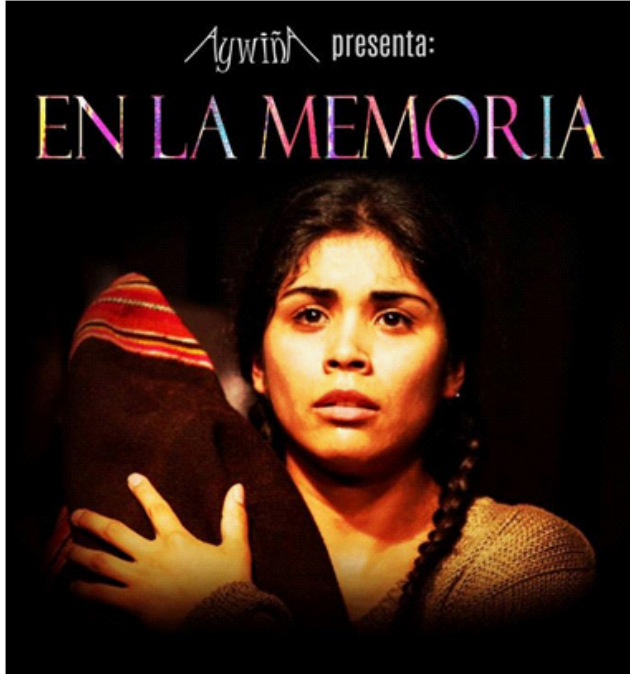
“Voy a cambiar mi guitarra por un fusil”³

las relaciones familiares, las ausencias y el recuerdo de la familia, es trastocando no solo por el hecho histórico, o el suceso a través del cuerpo, sino reflejando las historias detrás de la historia, donde lo político es expresión de lo personal, viendo a la familia de la actriz aceptar ver su historia contada a los otros, donde la militancia no es solo de quien lo ha vivido sino de aquel que sabe que contando su historia podrá acercarse a la verdad aunque esto signifique un dolor latente.

Ahí es donde encontré el riesgo de trabajar un teatro político/militante, porque en mi caso a través de la obra **“Con las botas bien puestas”** me fue inevitable preguntarme como mirar después a aquellas compañeras que fueron presas políticas, como pedirles ver la obra a las y los hijos de aquellos que no sobrevivieron a los centros de tortura, o a mi propia familia quien comparte esta historia.

³ Frase pronunciada por el cantautor Benjo Cruz, desaparecido durante la guerrilla de Teoponte. Bolivia

⁴ Frase el libro “La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica. Walter Benjamín



Siendo que después de ese convivio con el público y la obra, no era el dolor del que se hablaba sino de la reafirmación y la necesidad de contar; la misma obra me demostró ahora a 4 años de su creación, que esta necesidad irá cambiando en medida que avancemos a través de diferentes procesos sociales. Hoy la obra es mi trinchera para hablar de la memoria y los hechos sucedidos durante las dictaduras en Bolivia, pero también mi propia historia de quienes la vivimos en 2019.

Todavía me pregunto que contaron aquellas obras de las que supe de su creación pero con las cuales no pude compartir como "Hasta mañana compañero" de Proyecto Henna de Santa Cruz, "Volveremos" de Tabla Roja o el muy recordado "Otra vez Marcelo" del Teatro de Los Andes, para poder hacer este recorrido y permitirme ver más memorias y responder con certeza a cuáles son las lecturas de la memoria y como son traídas al espacio presente en la escena, sabiendo algo más que el hecho de que son tan diversas como el teatro mismo, pero con un fondo en común, manteniendo la necesidad de contar, de pelear contra el olvido, contra el negacionismo que en Bolivia se ha impregnado, que intentan alejar a las artes de estas historias, contadas desde la alteridad, abiertas al público, pero de alguna manera desde la clandestinidad, de quienes sabemos que estas historias todavía no son la historia oficial en nuestro país, historia que es herida abierta por la falta de políticas de Verdad, Memoria y Justicia.

¿Cuál y con quien es el compromiso/militancia con la memoria histórica? Ahí encuentro que la coincidencia es mayor, encuentro que el compromiso es con las víctimas, con las familias con nuestras historias familiares escondidas, asumiendo que la verdad es su derecho suyo pero también de la colectividad en la que estamos inmersos como artistas, y sobre la militancia con la memoria histórica la tenemos presente, mirando hacia atrás... y lo que vi es memoria, pero no memoria depósito de pasado, memoria proyección de futuro.

Tania Libertad Quiroz Montecinos //

es actriz y gestora cultural, formada en el Taller de Teatro de la Universidad Católica Boliviana UCB, con cursos en Pedagogía del Arte y Dirección Escénica en la Escuela Municipal de Artes. Tiene 13 años de experiencia como actriz siendo parte del elenco de la UCB, La Musa del Trasgo, Mondacca Teatro y actualmente parte de "El Bunker, Casa de Creación" como actriz y encargada del área de comunicación. Gestora Cultural, trabajó en proyectos de memoria histórica parte de la Red de Artistas por la Memoria. Actualmente trabaja como gestora cultural en DDHH en la Defensoría del Pueblo del Estado de Bolivia.

MILITÂNCIA COM MEMÓRIA

Olhei para trás e o que vi é memória
Mas não memória depósito do passado
Memória projeção do futuro.”

Antonio Peredo

Por **Tania Libertad Quiroz Montecinos**

Tradução de Mariana Mayor

Falar de militância e teatro como atriz e como gestora cultural em direitos humanos inevitavelmente me leva a analisar a “Memória” como objeto de reflexão tanto a partir de minha própria experiência militante quanto como espectadora das produções teatrais feitas na Bolívia sobre o tema.

Em 2019, El Bunker, Casa de Creación (Casa de Criação) estreou a peça **“Con las Botas bien puestas”** (Com as botas bem colocadas) na qual tive a oportunidade de participar como atriz. A obra de Antonio Peredo é baseada na história de sua mãe, que viveu os tempos da ditadura na Bolívia. Uma mulher anônima que relembra sua história desde o momento em que ingressou nos movimentos revolucionários e como enfrentou a repressão, até o exílio. A obra em chave coral é a composição de uma narrativa de muitas mulheres, onde suas vozes se encontram para contar uma história coletiva sobre aqueles tempos. A visão da mulher presa, torturada, exilada, separada dos filhos e dos seus, opõe-se à tensão permanente de continuar uma luta; como indica a sinopse

escrita pelo dramaturgo e diretor da peça a partir das memórias orais de mulheres presas políticas, entre as quais a sua mãe, durante a ditadura de Hugo Banzer Suarez, como parte do Plano Condor.

Fotografía: Arquivo El Bunker Casa de Criação



A peça me confrontou por estar em cena com aquelas memórias que convivi como membro da Associação de Familiares de Detidos, Desaparecidos e Mártires pela Libertação Nacional (ASOFAMD), vindo em meu próprio corpo as lutas e memórias daquelas mulheres que tinham sido vítimas da ditadura e que também eram minhas colegas na época. Estreamos o trabalho de mãos dadas com elas, assim como com o Movimiento de Mujeres Libertad (Movimento de Mulheres Liberdade), um grupo de mulheres presas durante as ditaduras na Bolívia.

Esse trabalho feito de forma próxima e colaborativa com os sobreviventes e os familiares das vítimas, nos levou a questionar a importância, que logo entendemos como urgência, de falar da memória histórica através da arte, de dialogar com o público sobre o que é a ditadura - como medida social para estabelecer princípios para a garantia de que não haja repetição. Pressentindo que ao falar de memória estaríamos confrontados com o uso da palavra ditadura, aquela que ressoou fora da cena no nosso país mas totalmente voltada para as vozes daqueles que revelariam suas intenções meses depois.

A obra nascida na democracia intuía ou aprendia a cada apresentação que a memória tinha sido

Fotografia: Alberto Schwartzberg



guardada há tanto tempo que o público mais jovem via como ficção o que aconteceu durante as ditaduras, enquanto muitos adultos lutavam contra deixar a memória na nostalgia. Os demais, inclusive nós, seguíamos a intuição de que era um tema mais urgente a cada sessão.

Em novembro do mesmo ano, a Bolívia sofreu um novo golpe de Estado após quase 40 anos de democracia, com saldo de 25 assassinados, 184 feridos e aproximadamente 224 pessoas detidas arbitrariamente. O golpe de 2019 me levou a observar: o que temos retratado através do teatro quando falamos de ditadura, tortura, violência política, exílio e memória? Quais são as leituras sobre a memória e como são trazidas para o espaço presente na cena? Com quem se estabelece o compromisso/militância com a memória histórica? E como a revista nos convida a nos interrogar: quais papéis pode o teatro desempenhar na sociedade?

Que no caso da Bolívia e, infelizmente, da América Latina, é novamente atingida por processos ditatoriais através de outros mecanismos - como no caso do Brasil contra a ex-presidente Dilma Rousseff ou o que está acontecendo atualmente no Peru, que até a data de redação deste artigo tem saldo de 49 mortos, 531 feridos e 329 presos em decorrência do golpe de estado liderado por Dina Boluarte. Para responder a essas questões, fui levada a relembrar e a rever outras encenações que abordam a memória histórica e suas leituras políticas e cênicas da memória no palco.

Começando com a peça **“Ratas, Historias de Alcantarilla”** (Ratos, Histórias de Alcantarilla) do Altoteatro, um monólogo encenado e dirigido por Freddy Chipana, que conta através de uma analogia entre gatos e ratos a história de um preso político que dentro do “buraco” lida com o medo de sua morte e o desejo de morte alheio causado pelas consequências de uma ditadura sem data e sem nome, colocando a memória nas feridas do corpo.

“As marcas da tortura formam parte de mim.
Eu sou isso”¹

Outra de suas obras, “Suspiros de ausencia” (Suspiros de ausência), coprodução boliviano-argentina, conta a história de dois irmãos que fugiram da ditadura na Argentina quando crianças e depois, já adultos, brincam de “jogo de memória” com a esperança de voltar à pátria 50 anos após o exílio. A obra questiona nossos medos e a coragem necessária para lembrar dos ausentes mesmo sem datas ou nomes.

É que só se pode militar com a memória através do palco desde que não tenham nome e sobrenome, para fugirmos do ato de panfletagem e de engajamento. Como nos diz o Altoteatro, é com os acontecimentos, aqueles dolorosamente indiscutíveis como a tortura ou o exílio, onde a cena é o lugar para expressá-los sem temer causar medo no espectador, usando o anonimato da vítima para se sentir próximo, para que esse nome seja preenchido pelo público.

Por outro lado, encontramos a obra do grupo de Teatro Animal “Si nos permiten hablar” (Se me deixarem falar) cujo título parafraseia o livro de memórias “Se me deixarem falar” de Domitila Barrios de Chungara, liderança mineira durante as ditaduras de Alfredo Ovando Candia e Hugo Banzer Suarez, na Bolívia. A peça, assim como no livro, é um resgate de memórias, uma obra construída a partir da busca de responder quem foi Domitila.

Fotografía: Arquivo Teatro Animal

¹ Dilma Rousseff presa política de 1965 a 1968.

² Fragmento: Si nos permiten hablar. (Se nos permitem falar). Teatro Animal. Sucre Bolivia

Cartaz do Festival



“Na época eu estava com meu pequeno wawita e fui à polícia porque eles roubaram nossa bicicleta, rádio e outras coisinhas. Então eu a vi. Ela estava trancada com sua pequena wawita assim como a minha. Eu não poderia imaginar que havia uma mulher trancada lá dentro. Eu não vi o rosto dela. Me implorou para levar uma carta, na verdade era um pedaço de papel dobrado. Eu vi uma mulher trancada na prisão, como tantas mulheres presas. Trancadas nas tarefas, na rotina, no silêncio, em si mesmas. Trancadas e silenciadas à força”.²



Com as quais pudemos falar no debate “Criação Teatral e Memória Histórica”, atividade programada pela ASOFAMD no âmbito da Larga Noche de Museos (Longa Noite dos Museus), onde nos falamos da importância da nomeação das vítimas, da necessidade de trazê-las com urgência para a cena nessa luta contra o esquecimento. Isso nos leva a nos interrogar através da cena quem são as Domitilas e nomeá-las até que o público possa reconhecê-las.

No mesmo debate, o coletivo Compa Trono nos explicou a decisão de falar sobre a memória como coletivo e sob uma perspectiva comunitária. “Hoy se sirve” (Hoje está servido) é uma obra contada a partir de uma circularidade histórica, nomeando diferentes acontecimentos políticos como a guerrilha do Teoponte, não como um fato isolado, mas como uma convicção permanente de um novo mundo, tão enraizada neles quanto em seu diretor Ivan Nogales, falecido em 2019, quem, nas palavras do grupo, se reencontrou com seu pai desaparecido.

Essas leituras frontais do Compa Trono ou do Teatro Animal colocam a memória em um lugar de resistência, de resgate, colocando a arte como uma arma carregada da ideologia daqueles que foram antes de nós. Como diz Walter Benjamin: “ao esteticismo da política que o fascismo preconiza, o comunismo responde com a politização da arte”⁴

Relembro então as questões que nos foram colocadas pela Revista Teatro Situado: O que significa teatro militante? E o teatro político? Em um exercício de memória, percorre-se a obra “In Memory” do grupo Aywiña, formado por atrizes e atores bolivianos, chilenos e colombianos, que decidem contar a história do avô de um de seus integrantes, assassinado



“Vou trocar minha guitarra por um fuzil”³

na guerrilha em Ñancahuasi junto à Ernesto Guevara, onde as relações familiares, as ausências e a memória da família, são perturbadas não só pelo fato histórico em si, ou pelo acontecimento através do corpo, mas refletindo as histórias por trás da história, onde o político é expressão do pessoal. Poder ver a família da atriz concordar em assistir a sua história contada para outras pessoas, onde a militância não é só de quem já passou mas de quem sabe que contando sua história poderá se aproximar ainda mais da verdade mesmo que signifique uma dor latente.

Foi aí que encontrei o risco de trabalhar em um teatro político/militante, porque no meu caso através da peça “Con las botas bien puestas” (Com Botas Bem Colocadas) era inevitável me perguntar como cuidar daqueles companheiros que eram presos políticos, como pedir aos filhos daqueles que não sobreviveram aos centros de tortura, ou à minha própria família que compartilha esta história para assistirem a obra.

³ Frase pronunciada por el cantautor Benjo Cruz, desaparecido durante la guerrilla de Teoponte. Bolivia

⁴ Frase el libro “La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica. Walter Benjamín



Sendo que depois dessa convivência com o público e a obra, não era da dor que se falava mas sim da reafirmação e da necessidade de contar. A mesma obra me mostrou agora, 4 anos depois de sua criação, que essa necessidade vai se transformando à medida que avançamos em diferentes processos sociais. Hoje o espetáculo é minha trincheira para falar sobre a memória e os fatos que aconteceram durante as ditaduras na Bolívia, mas também minha própria história e daqueles que viveram em 2019.

Ainda me pergunto o que diziam aqueles trabalhos que eu sabia sobre sua criação, mas que não pude assistir como “Hasta mañana compañero” (Até amanhã companheiro) do Proyecto Henna de Santa Cruz, “Volveremos” (Voltaremos), da Tabla Roja ou o tão lembrado “Otra vez Marcelo” (Outra vez Marcelo) do Teatro de Los Andes para poder fazer essa trajetória e me permitir assistir a mais memórias e a responder com certeza sobre o que são as leituras da memória e como elas são trazidas para o espaço presente na cena. Sabendo algo mais do que o fato de todas essas obras serem tão diversas quanto o próprio teatro, mas com um fundo comum, mantendo a necessidade de contar, de lutar contra o esquecimento, contra o negacionismo que permeia a Bolívia, que tenta distanciar as artes dessas histórias, contadas a partir da alternativa aberta ao público, mas de alguma forma da clandestinidade, de nós que sabemos que estas histórias ainda não são a história oficial do nosso país, uma história que é uma ferida

aberta pela falta de políticas de Verdade, Memória e Justiça.

O que e com quem é o compromisso/militância com a memória histórica? Aí descubro que a coincidência é maior, descubro que o compromisso é com as vítimas, com as famílias, com as nossas histórias familiares escondidas, assumindo que a verdade é um direito delas/nossas, mas também da comunidade em que estamos imersos como artistas, e como a militância com a memória histórica está presente para nós. Olhando para trás... e o que vi é memória, mas não depósito de memória do passado, projeção de memória do futuro.

Tania Libertad Quiroz Montecinos //

é atriz e gestora cultural, formada na Oficina de Teatro da Universidade Católica Boliviana UCB, com cursos de Pedagogia Artística e Direção Cênica na Escola Municipal de Artes. Tem 13 anos de experiência como atriz, tendo feito parte do elenco de UCB, La Musa del Goblin, Mondacca Teatro. Atualmente faz parte de “El Bunker, Casa de Creación” como atriz e responsável pela área de comunicação. Gestora cultural, atuou em projetos de memória histórica como parte da Rede de Artistas pela Memória. Atualmente trabalha como gestora cultural em Direitos Humanos na Defensoria do Estado da Bolívia.

Atos em Construção: O TEATRO

de Augusto Boal em Perspectiva Histórica

Por **Patricia Freitas dos Santos**

Em 1968, o teatrólogo Augusto Boal oferece um depoimento sobre o teatro político do período na revista *aParte*. Ao ser perguntado sobre a derrota da esquerda com o golpe militar e, com ela, também o fracasso “do programa de ação” do teatro produzido pelo Arena, Boal reitera que não cabia aos artistas, sozinhos, frear o processo contra-revolucionário, muito menos lutar heroicamente nas ruas contra os tanques, em vista que o teatro mais avançado na história recente do país havia sido realizado pelos Centros Populares de Cultura: “dezenas de CPCs respondiam quase que imediatamente às variações da política nacional e internacional. Eu estou certo de que nunca, em nenhuma parte do mundo, o teatro foi tão guerrilheiro. Nesse tempo, companhias profissionais se deslocavam pelo Brasil, especialmente pelo Nordeste, levando espetácu-

los nas ruas, circos, igrejas. E quando a peça escolhida exigia condições especiais, os atores se reuniam e montavam, eles próprios, o texto (...). Toda essa atividade foi aniquilada” (1968a, p. 17).

Tratava-se de um elogio ainda inédito. Boal havia trabalhado intensamente com os CPCs, sobretudo com o CPC da UNE, no Rio de Janeiro, entre 1961 e 1964, excursionando por vários estados do país para ministrar aulas, participar de debates e escrever peças de teatro. Apesar disso, não foi encontrado nenhum registro tão elogioso à atuação do CPC quanto nessa entrevista de 1968. Antes desse momento, os textos de Boal, via de regra, procuravam oferecer justificativas e sistematizações dos trabalhos do Teatro de Arena, argumentos esses muito provavelmente alimentados

¹ O Centro Popular de Cultura da UNE foi criado, em 1960, com a proposta de reunir pensadores, artistas e estudantes que impulsionassem uma renovação das expressões artísticas brasileiras. Seu marco inaugural foi a encenação da peça *A mais-valia vai acabar*, seu Edgar, escrita por Oduvaldo Vianna Filho, na Faculdade de Arquitetura da antiga Universidade do Brasil, no Rio de Janeiro. Visando à construção de uma arte horizontal, isto é, uma arte a um só tempo popular e revolucionária, os cepecistas defendiam uma espécie de compromisso ético e moral dos artistas com a luta dos trabalhadores. Nessa esteira, o CPC da UNE promove uma atividade chamada *UNE Volante*, disseminando a prática artística do grupo ao redor do país. Após somente dois anos de atividades, foram criados doze Centros Populares de Cultura espalhados por diversos estados, como Bahia, Paraná e Manaus. Segundo Maria Sílvia Betti, o CPC da UNE constituiu a “mais importante iniciativa de politização da cultura dentro do campo do teatro no país no século XX” (BETTI, 2013, p. 185)

pelas trocas e experiências de Boal em vários grupos, incluindo os CPCs. Exemplos notáveis entre os escritos do pré-golpe assinados pelo teatrólogo são os debates em torno do chamado teatro popular, da armadilha da bilheteria e do caráter empresarial e alienante de certas companhias teatrais preocupadas tão somente em despertar um “efeito contemplativo” na plateia.

Essa tendência parece sofrer uma inflexão em 1968. **Com o recrudescimento das políticas de censura e o compulsório afastamento entre artistas e camadas populares, o foco de Augusto Boal dirige-se cada vez mais à reconstrução de um teatro não-institucional, coletivo e de alcance popular, capaz de dissolver as estruturas rígidas da sala de espetáculos e da divisão palco/ plateia.** Seu elogio aos CPCs, portanto, parece indicar a perda daquele rico caldo de cultura do pré-1964, do qual emergiram contribuições extremamente relevantes para qualquer artista mais à esquerda.

Isso, no entanto, não quer dizer que a atuação de Boal no período anterior ao golpe não estivesse comprometida com uma modificação no seio das relações de produção artística. Na verdade, desde os primeiros anos como diretor artístico do Teatro de Arena, ainda no final da década de 1950, Boal coordenou um Laboratório de Interpretação para os membros do grupo e, um pouco mais tarde, também deu início ao Seminário de Dramaturgia, em que o grupo e alguns convidados reuniam-se periodicamente com o intuito de que todos lessem, analisassem

e escrevessem peças de teatro². Trata-se da primeira vez no Brasil que a escrita de peças emergia como exercício sistemático compartilhado, rompendo com a especialização dos integrantes e a divisão por funções³.

Com a chegada de Boal ao grupo, em 1956, cataliza-se o objetivo do Arena de formar artistas nacionais e construir um teatro comprometido com a realidade local e a representação de conflitos de classe, a partir de uma dramaturgia e interpretação próprias ao grupo. Tal fato consolida, segundo a grande crítica, a “abertura do teatro brasileiro ao dramaturgo nacional” (COSTA, 2016, p. 19) e a inserção de personagens proletários na condição de protagonistas⁴.

Esse empenho pela nacionalização do repertório teatral, que envolvia uma consciência sobre a dimensão política da arte, não deixa de passar por um profundo processo de pesquisa e experimentação de novas formas e modos de produção teatrais, promovido sobretudo pelo Laboratório e Seminário. **Desde o final da década de 1950, portanto, a defesa de um teatro politizado por Augusto Boal não se reduzia somente à esfera da representação da luta de classes, mas à consciência da função da arte na sociedade da época. Afirma ele, em 1959: “Fazer teatro nada define. Fazer bom teatro é pouco mais explícito. Fazer teatro para quem? E por quê? (...) Em outras palavras, este novo teatro penetrará nas classes economicamente inferiores que, por sua vez reclamarão o seu próprio teatro, a sua própria dramaturgia, a sua própria forma”** (BOAL, 1981, p. 10)

² Essa prática foi fortemente influenciada pela experiência de Boal, entre 1954 e 1955, como participante do The Writers’ Group, grupo experimental norte-americano composto por dramaturgos e aspirantes a dramaturgos. Nos encontros, todos os membros eram incentivados a escrever peças de teatro, bem como a tomar parte nas rodas de leitura, em que os textos eram analisados coletivamente.

³ Sobre o assunto, ver: RIBEIRO, 2015.

⁴ Iná Camargo Costa localiza a encenação de Eles não usam black-tie, em 1958, no Teatro de Arena, como marco do teatro comprometido com a representação dos trabalhadores e da luta de classes: Ver: COSTA, 2016, p. 19.

Se a pesquisa empreendida nos anos 1950 liga-se ao depoimento-manifesto de 1968 pela defesa de um teatro auto-consciente, elas se distanciam justamente pelos contextos de produção. Enquanto a proposta de trabalho politizado, em 1959, resvelava em limitações de ordem econômica, em 1968, em meio à ditadura militar, os desafios eram nada menos que sufocantes. Por isso, quando Boal aponta as consequências nefastas da aniquilação da prática teatral revolucionária dos CPCs, ele também propõe pistas para dar continuidade ao legado desses grupos e escapar das mordidas impostas pelo regime militar. **Frente à ditadura acachapante, o caminho, de acordo com o teatrólogo, deveria passar pela “consciência da adversidade” daquele contexto social e pela sistematização de métodos capazes de difundir o teatro enquanto produção social coletiva e não-especializada.**

As perguntas de fundo já antecipavam questões que irão tangenciar a metodologia do Teatro do Oprimido, em meados dos anos 1970, a saber: Por que somente o trabalho de alguns é brutalmente mecanizado? Por que a atuação no âmbito da cultura é constantemente clivada do trabalho manual? Por que a criação artística é conferida a poucos, servindo como um instrumento de perpetuação do poder simbólico? Por que não é suficiente que o artista lute somente pela acessibilidade das artes?

Os ecos dessas indagações estão no cerne dos próprios projetos de renovação formal das obras de teatro, como é o caso dos musicais do Arena conta (Arena conta Zumbi, Arena conta Tiradentes, Arena conta Bahia, Arena conta Bolívar), os espetáculos-verdade (Show Opinião, Sérgio Ricardo Posto em Questão, Canción del Exílio) e as Feiras

de Opinião (Primeira Feira Paulista de Opinião, Feira Latino-Americana de Opinião e Ao Qu'isto Chegou: Feira Portuguesa de Opinião) Nos musicais, percebe-se uma fricção importante entre título e autoria: o grupo do Arena é quem conta, mas o(s) autor(es) assina(m) o texto. Bem como o “musical-verdade” Sérgio Ricardo posto em questão questiona a centralidade do roteirista Augusto Boal ao colocar em cena o testemunho do então polêmico cantor Sergio Ricardo. Já as Feiras de Opinião trazem a coletivização da autoria como principal recurso composicional, reunindo diversas peças em um ato, obras plásticas, filmes, poemas e canções de autores variados.

O tom coletivo, desse modo, estava presente tanto no eixo de uma representação estética que se aproximava do teatro épico ao lidar com assuntos de ordem social, quanto no eixo da própria autoria, ao propor uma espécie de multiplicação autoral. Não à toa, Boal excursionará por países como México, Peru, Argentina, Estados Unidos, Uruguai e França a fim de fazer comunicações sobre o Sistema Coringa, uma metodologia de teatro politicamente engajado, capaz de ser multiplicada por quaisquer interessados. No texto de apresentação do Sistema Coringa, Boal afirma: “esse sistema é permanente apenas dentro da transitoriedade das técnicas teatrais. Com ele, não se pretendem soluções definitivas de problemas estáticos: pretende-se apenas tornar o teatro outra vez exequível em nosso país. E pretende-se continuar a pensá-lo útil” (BOAL, 1980, p. 208, Grifo nosso)⁵.

Além disso, podemos mencionar a publicação da teoria do Sistema Coringa e do Teatro Jornal em revistas internacionais, em que se lançava luz ao aspecto didático desses métodos, cuja finalidade era expressamente

⁵ Sobre o assunto, o pesquisador Paulo Vinícius Bio Toledo desenvolve uma análise pertinente a respeito do Sistema Coringa e de sua proposta multiplicadora. Ver: TOLEDO, 2018.

expandir e descentralizar a atividade teatral engajada, burlando a política de censura e cerceamento ideológico e conferindo amplo acesso os meios de produção da arte.

Talvez o projeto mais ambicioso dentre os mencionados tenha sido o das Feiras de Opinião. O espetáculo foi proposto como forma de engendrar diálogos produtivos entre dramaturgos, poetas, artistas plásticos e músicos que se colocavam contra o regime, mas encontravam pouquíssimas oportunidades para um trabalho em conjunto. Para tanto, Boal lançou um chamamento – às vezes entre círculos de amigos, outras vezes em programas de peças e jornais – para que fossem enviadas a ele peças curtas ou poemas em resposta à pergunta: “Que pensa você do Brasil de hoje?” Após passar por uma seleção, as obras seriam reunidas e encenadas num espetáculo anárquico, capaz de dimensionar as diferentes vertentes estéticas da arte de esquerda no Brasil, em 1968, sem hierarquizá-las.

Alguns pontos desse novo método de fazer teatral merecem destaque. Em primeiro lugar, pode-se enxergar nele certa radicalização do exercício coletivo de escrita dramatúrgica, realizado no Seminário de Dramaturgia do Arena. É radical, pois não mais cumpre uma função formativa para os membros do grupo, mas desempenha um papel estrutural na composição do espetáculo, reverberando numa forma pautada pela autoria coletiva.

Ademais, as Feiras de Opinião desdobram importantes legados do trabalho teórico e prático de Boal. Verifica-se, por exemplo, o uso de dramaturgias testemunhais para a análise da realidade social, rementendo-nos

aos espetáculos-verdade da época; a incorporação, como nos CPCs, de diferentes expressões artísticas, de modo a construir uma perspectiva totalizante sobre a cultura; e o uso do que Boal chamou de “coringa de dramaturgia”, uma espécie de desdobramento do Sistema Coringa, mas dirigido para o rodízio de autores⁶.

O espetáculo, do qual participaram dramaturgos como Lauro Cesar Muniz, Bráulio Pedroso, Guarnieri, Jorge Andrade, Plínio Marcos, além do próprio Boal, coadunava três principais tendências estéticas que se colocavam contra o chamado “teatro burguês”, segundo o texto do programa: a tendência do neorealismo, representada por Plínio Marcos, Jorge Andrade e Guarnieri, cujas limitações esbarravam na representação de personagens pouco conscientes do processo de exploração de que são vítimas; a tendência do sempre de pé, ligada aos musicais exortativos do Arena conta, que demandava um contato produtivo com as camadas populares, contato esse ceifado pelo regime; e a tendência tropicalista, que lidava com os impasses estéticos de forma niilista e pouco crítica, segundo Boal.

Em vista das poucas brechas de atuação dos artistas naquele 1968 que viria a se tornar ainda mais nebuloso após a decretação do AI-5, Boal termina o texto de apresentação do espetáculo sublinhando o compromisso pragmático da arte na tarefa da transformação social: “É preciso mostrar a necessidade de transformar a atual sociedade; é necessário mostrar a possibilidade dessa mudança e os meios de mudá-la. E isto deve ser mostrado a quem pode fazê-lo (...) deve-se agora buscar o povo”. (2016, p; 35)

⁶ Documento inédito e sem data constituído por slides em português, inglês e espanhol. Provavelmente foi escrito entre 1970 e 1971, período em que Boal realizou diversas excursões com o Teatro de Arena para países da América Latina e Estados Unidos.

Desmistificados e inseridos no mundo do trabalho, regido pelas regras do capital, aos artistas à esquerda restava criticar o estado de coisas por dentro, enquanto testemunhas do horror de Estado. O impulso por uma arte transformadora e combativa se dava na própria defesa de um teatro didático, multiplicador e coletivo, em que todos eram convidados a contribuir.

Sabe-se que, em 1968, a Feira de Opinião foi gestada como método de trabalho e, por isso, imbuída de um sentido programático, que compreendia a realização de mais três espetáculos neste mesmo método: Feira Carioca, Feira Latino-Americana, Feira Mundial (BOAL, 1968). Assim, não é arriscado dizer que a partir do contexto ideológico-político conflituoso em que se inseriu, o método Feira buscou aliar compromisso estético a perspectivas materiais de luta – nisso, se configurou como um passo renovador, que inclusive produz ecos na própria sistematização do Teatro do Oprimido.

Essas várias proposições de Boal nos anos seguintes ao golpe, caso vistas como parte de um projeto cultural renovador, reiteram o esforço coletivo de uma parcela da classe artística que resistiu a políticas institucionais de violenta dominação de mentes e corpos. **Os registros da trajetória de Boal dão conta das intensas atividades, mesmo naqueles tempos sombrios, de artistas brasileiros socialmente comprometidos – muitos ainda em exercício, alguns exilados e outros assassinados pela ditadura. Reivindicar a memória desse momento do teatro brasileiro é reconhecer nossa responsabilidade hoje, enquanto artistas, críticos e acadêmicos, na construção de diálogos e ações coletivas no âmbito das artes.**

Tania Libertad Quiroz Montecinos //

é doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês (PPGELLI-FFLCH) da Universidade de São Paulo. É coordenadora do Grupo de Estudos em Teatro Político da USP (GETEPOL), co-editora da *Pedagogy and Theatre of the Oppressed Journal* e desenvolve pesquisa sobre o trabalho teatral de Augusto Boal.



Registro fotográfico do cartaz da Primeira Feira Paulista de Opinião, elaborado por Jô Soares, O espetáculo foi dirigida por Augusto Boal em 1968.

Bibliografia

BETTI, Maria Silvia. "A Politização do Teatro: Do Arena ao CPC". In: Histórias do Teatro Brasileiro. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BOAL, A. et al. Primeira Feira Paulista de Opinião. São Paulo: Expressão Popular, 2016.

_____. Teatro do oprimido e outras poéticas políticas. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

_____. "Depoimentos sobre o teatro brasileiro hoje". Revista aParte, nº 1, São Paulo, março/abril 1968a.

_____. Sistema Coringa: uma experiência de Augusto Boal no Teatro de Arena de São Paulo, s/d, s/p.

_____. "Tentativa de análise do desenvolvimento do teatro brasileiro" Arte em Revista, nº 6, São Paulo, 1981.

COSTA, Iná Camargo. A hora do teatro épico no Brasil. São Paulo: Expressão Popular, 2016.

RIBEIRO, Paula Chagas Autran. Teoria e prática do seminário de dramaturgia do Teatro de Arena. 2012. Dissertação (Mestrado em Teoria e Prática do Teatro) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. doi:10.11606/D.27.2012.tde-31082015-152343. Acesso em: 2022-06-28.

TOLEDO, Paulo Vinicius Bio. Debates sobre teatro e sociedade após o golpe de 1964: reflexão e trabalho teatral de José Celso Martinez Corrêa e Augusto Boal. 2018. Tese (Doutorado em Teoria e Prática do Teatro) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. doi:10.11606/T.27.2018.tde-17072018-170648. Acesso em: 2022-06-28.

T USP. "Apresentação editorial". Revista aParte, nº 2, São Paulo, 1968b.

WILLIAMS, Raymond. Cultura e Materialismo. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

Actos en construcción: EL TEATRO de Augusto Boal en perspectiva histórica

Por **Patricia Freitas dos Santos**

Traducción de Mariana Szretter

En 1968, Augusto Boal da una entrevista sobre el teatro político del período en la revista *aParte*. Al ser consultado sobre la derrota de la izquierda que significó el golpe militar y junto a esa derrota también el fracaso “del programa de acción” del teatro producido por Arena, Boal recuerda que no le correspondía solamente a los artistas frenar el proceso contrarrevolucionario, y mucho menos luchar heroicamente en las calles contra los tanques, en vista de que el teatro más avanzado en la historia reciente del país había sido el de los Centros Populares de Cultura: “decenas de CPC respondían casi de inmediato a las variaciones de la política nacional e internacional. Estoy convencido de que nunca, en ninguna parte del mundo, el teatro fue tan guerrillero. En ese tiempo, compañías profesionales se desplazaban por Brasil, especialmente por el Nordeste, llevando

espectáculos a las calles, los circos, las iglesias. Y cuando la obra elegida exigía condiciones especiales, los actores se reunían y montaban ellos mismos los textos (...). Toda esa actividad fue aniquilada” (1968a, p. 17).

Se trata de un elogio inédito hasta ese momento. Boal había trabajado intensamente con los CPCs, sobretodo con el CPC de la UNE, en Río de Janeiro, entre 1961 y 1964, recorriendo varios estados del país para organizar clases, participar en debates y escribir obras de teatro. A pesar de eso, no se han encontrado registros tan elogiosos sobre la participación de los CPC como el de esa entrevista de 1968. Antes de ese momento, los textos de Boal procuraban explicar y sistematizar los trabajos del Teatro de Arena, alimentados muy probablemente por las experien-

¹ El Centro Popular de Cultura de la UNE fue creado, en 1960, con el propósito de reunir pensadores, artistas y estudiantes que impulsaran una renovación de las expresiones artísticas brasileñas. En el marco de la inauguración, se pudo ver la obra *A mais-valia vai acabar, seu Edgar*, escrita por Oduvaldo Vianna Filho, en la Facultad de Arquitectura de la antigua Universidad de Brasil, en Rio de Janeiro. Buscando construir un arte horizontal, es decir, un arte al mismo tiempo popular y revolucionario, los cepecistas defendían una especie de compromiso ético y moral de los artistas con la lucha de los trabajadores. En este sentido, el CPC de la UNE promueve una actividad llamada UNE Volante, haciendo llegar la práctica artística del grupo alrededor del país. Tras apenas dos años de actividades, fueron creados doce Centros Populares de Cultura distribuidos por diversos estados, como Bahía, Paraná y Manaus. Según Maria Sílvia Betti, el CPC de la UNE constituyó la “más importante iniciativa de politización de la cultura dentro del campo del teatro en el país durante el siglo XX” (BETTI, 2013, p. 185)

cias de Boal con varios grupos, incluidos los CPCs. Ejemplos notables entre sus escritos previos al golpe son los debates en torno del llamado teatro popular, de la trampa de la taquilla y del carácter empresarial y alienante de ciertas compañías teatrales preocupadas solamente en despertar un “efecto contemplativo” en la platea.

Esa tendencia parece haber sufrido una inflexión en 1968. **Con el recrudecimiento de las políticas de censura y el alejamiento obligatorio entre artistas y sectores populares, el foco de Augusto Boal se orienta cada vez más a la reconstrucción de un teatro no-institucional, colectivo y de alcance popular, capaz de disolver las estructuras rígidas de la sala de espectáculos y de la división entre palco y platea.** Su elogio a los CPCs, por tanto, parece indicar la pérdida de aquel rico caldo de cultura previo a 1964, del que surgieron contribuciones extremadamente relevantes para cualquier artista de izquierda.

Esto no significa, sin embargo, que la participación de Boal en el período anterior al golpe no estuviese comprometida con una modificación en el seno de las relaciones de producción artística. Desde los primeros años como director artístico del Teatro de Arena, aún a finales de la década de 1950, Boal coordinó un Laboratorio de Interpretación para los miembros del grupo y, un poco más tarde, también dio inicio al Seminario de Dramaturgia, en el que el grupo y algunos invitados se reunían periódicamente con la intención de que todos leyeran, analizaran y escribieran obras de teatro². **Fue la pri-**

mera vez que en Brasil la escritura de obras era resultado de un ejercicio sistemático compartido, rompiendo con la lógica de la especialización de los integrantes y la división por funciones³.

Con la llegada de Boal al grupo, en 1956, se materializa el objetivo de Arena de formar artistas nacionales y de construir un teatro comprometido con la realidad local y la representación de conflictos de clases, a partir de una dramaturgia e interpretación propias del grupo. Este hecho consolida, según la crítica, la “apertura del teatro brasileño a la dramaturgia nacional” (COSTA, 2016, p. 19) y la inserción de personajes proletarios como protagonistas⁴.

Ese esfuerzo por la nacionalización del repertorio teatral, que incluía tomar consciencia sobre la dimensión política del arte, requiere de un profundo proceso de investigación y experimentación de nuevas formas y modos de producción teatral, promovido sobre todo por el Laboratorio y Seminario. **Desde el final de la década de 1950, por tanto, la defensa de un teatro politizado llevada adelante por Augusto Boal no se redujo solamente a la esfera de la representación de la lucha de clases, sino que incluyó la consciencia de la función del arte en la sociedad de la época. Afirma en 1959: “Hacer teatro no define nada. ¿Hacer teatro para quién? ¿Y por qué? (...) En otras palabras, este nuevo teatro penetrará en las clases económicamente inferiores que, por a su vez reclaman su propio teatro, su propia dramaturgia, su propia forma”** (BOAL, 1981, p. 10)

² Esa práctica fue fuertemente influenciada por la experiencia de Boal, entre 1954 y 1955, como participante del The Writers’ Group, grupo experimental norteamericano compuesto por dramaturgos y aspirantes a dramaturgos. En los encuentros, todos los miembros eran incentivados a escribir obras de teatro, y a tomar parte en las ruedas de lectura, en las que los textos eran analizados colectivamente.

³ Sobre este asunto, ver: RIBEIRO, 2015.

⁴ Iná Camargo Costa ubica la puesta de Eles não usam black-tie, en 1958, en el Teatro de Arena, como marco del teatro comprometido con la representación de los trabajadores y de la lucha de clases: Ver: COSTA, 2016, p. 19.

Si la investigación llevada a cabo en los años 1950 se vincula con la entrevista de 1968 por la defensa de un teatro autoconsciente, ellas se distancian justamente por los contextos de producción. En cuanto a la propuesta de trabajo politizado, si en 1959 quedaron en evidencia las limitaciones de orden económico, en 1968, en medio de la dictadura militar, los desafíos eran por lo menos sofocantes. Por eso, cuando Boal apunta a las consecuencias nefastas de la aniquilación de la práctica teatral revolucionaria de los CPCs, también propone pistas para dar continuidad al legado de esos grupos y escapar de las mordazas que imponía el régimen militar. **Frente a la dictadura aplastante, el camino que proponía, debería pasar por la “consciencia de la adversidad” de ese contexto social y por la sistematización de métodos capaces de difundir el teatro en tanto producción social colectiva y no-especializada.**

Las preguntas de fondo ya anticipaban cuestiones que perfilan la metodología del Teatro deñ Oprimido, a mediados de los años 1970, a saber: ¿Por qué solamente el trabajo de algunos es brutalmente mecanizado? ¿Por qué la actuación en el ámbito de la cultura es constantemente separada del trabajo manual? ¿Por qué la creación artística está reservada a pocos, sirviendo así como un instrumento de perpetuación del poder simbólico? ¿Por que no es suficiente que el artista luche solamente por el acceso a las artes?

Los ecos de esas preguntas están en el origen de los proyectos de renovación formal de las obras de teatro, como es el caso de los musicales de Arena conta (Arena conta Zumbi, Arena conta Tiradentes, Arena conta Bahía, Arena conta Bolívar), los espectáculos-verdad (Show Opinião, Sérgio Ricardo Posto em Questão, Canción del Exilio) y las Ferias de Opinión (Primeira Feira Paulista de Opinión, Feira Latinoamericana de

Opinião y Ao Qu'isto Chegou: Feira Portuguesa de Opinión). En los musicales, se percibe una fricción importante entre título y autoría: el grupo de Arena es quien cuenta, mas el(los) autor(es) firma(n) el texto. Como o “musical-verdad” Sérgio Ricardo posto em questão cuestiona la centralidad del guionista Augusto Boal al poner en escena el testimonio del entonces polémico cantor Sergio Ricardo. Ya las Ferias de Opinión traen la colectivización de la autoría como principal recurso compositivo, reuniendo diversas obras en un acto, obras plásticas, filmes, poemas y canciones de autores variados.

De esta manera, el estilo colectivo estaba presente tanto en el eje de una representación estética que se acercaba desde el teatro épico a lidiar con asuntos de orden social, como en el eje de la propia autoría, al proporcionar una especie de multiplicación autoral. No en vano Boal recorrerá países como México, Perú, Argentina, Estados Unidos, Uruguay y Francia a fin de hacer estudios sobre el Sistema Coringa, una metodología de teatro políticamente comprometido, capaz de ser multiplicada por cualquier persona interesada. En el texto de presentación del Sistema Coringa, Boal afirma: “ese sistema es permanente apenas dentro de la transitoriedad de las técnicas teatrales. Con él, no se pretenden soluciones definitivas de problemas estáticos: se pretende apenas volver al teatro otra vez factible en nuestro país. Y buscamos continuar pensando que es útil” (BOAL, 1980, p. 208, Grifo nosso)⁵.

Más allá de eso, podemos mencionar la publicación de la teoría del Sistema Coringa y del Teatro Jornal en revistas internacionales, en las que se echaba luz sobre el aspecto didáctico de esos métodos, cuya finalidad era expresamente expandir y descentralizar la actividad teatral comprometida, burlando la política de censura y acorralamiento ideológico, y promover amplio acceso a los medios de producción del arte.

⁵ Sobre este asunto, el investigador Paulo Vinicius Bio Toledo desarrolla un análisis pertinente al respecto del Sistema Coringa y de su propuesta multiplicadora. Ver: TOLEDO, 2018.

Tal vez el proyecto más ambicioso entre los mencionados haya sido el de las Ferias de Opinión. El espectáculo fue propuesto como forma de generar diálogos productivos entre dramaturgos, poetas, artistas plásticos y músicos que se posicionaban contra el régimen, pero encontraban poquísimas oportunidades para un trabajo en conjunto. Para eso, Boal hizo una convocatoria – en círculos de amigos, en programas y periódicos – para que le enviaran obras cortas o poemas en respuesta a la pregunta: “¿Qué piensa usted sobre el Brasil de hoy?”. Luego de una selección, las obras serían reunidas y mostradas en un espectáculo anárquico, capaz de dimensionar las diferentes vertientes estéticas del arte de izquierda en Brasil, en 1968, sin jerarquizarlas.

Algunos puntos de ese nuevo método del quehacer teatral merecen ser destacados. En primer lugar, se percibe en él cierta radicalización del ejercicio colectivo de escritura dramática realizado en el Seminario de Dramaturgia de Arena. Es radical, pues no cumple sólo una función formativa para los miembros del grupo, sino que desempeña un papel estructural en la composición del espectáculo, haciéndose eco de una forma pautada por la autoría colectiva.

Además, las Ferias de Opinión retoman importantes legados del trabajo teórico y práctico de Boal. Puede verse, por ejemplo, el uso de dramaturgias testimoniales para el análisis de la realidad social, remitiendonos a los espectáculos-verdad de la época; la incorporación, como en los CPCs, de diferentes expresiones artísticas, a fin de construir una perspectiva totalizante sobre la cultura; y el uso de lo que Boal llamó “coringa de dramaturgia”, una especie de desdoblamiento del Sistema Coringa, dirigido a rueda de autores⁶.

El espectáculo, del cual participaron dramaturgos como Lauro Cesar Muniz, Bráulio Pedroso, Guarnieri, Jorge Andrade, Plínio Marcos, además del propio Boal, conciliaba tres tendencias estéticas principales que cuestionaban el llamado “teatro burgués”. Dice el texto del programa: la tendencia del neorrealismo, representada por Plínio Marcos, Jorge Andrade y Guarnieri, cuyas limitaciones chocaban con la representación de personajes poco conscientes del proceso de explotación del que son víctimas; la tendencia de siempre de pie, ligada a los musicales exhortativos de Arena Conta, que exigía un contacto productivo con los sectores populares, contacto impedido por el régimen; y la tendencia tropicalista, que lidiaba con los impasses estéticos de forma nihilista y poco crítica, según Boal.

En vista de los pocos espacios de actuación para los artistas en aquel 1968 que se tornaría incluso más nebuloso después del decreto del AI-5, Boal termina el texto de presentación del espectáculo subrayando el compromiso pragmático del arte en la tarea de transformación social: “Es preciso mostrar la necesidad de transformar la sociedad actual; es necesario mostrar la posibilidad de ese cambio y los medios para lograrlo. Y esto debe ser mostrado a quien pueda llevarlo adelante (...) Ahora es el momento de buscar al pueblo”. (2016, p; 35)

Desmitificados e insertos en el mundo del trabajo, regido por las reglas del capital, a los artistas de izquierda les faltaba criticar el estado de cosas por dentro, en tanto testigos del horror del Estado. El impulso por un arte transformador y combativo se daba en la propia defensa de un teatro didáctico, multiplicador y colectivo, en el que todos eran invitados a contribuir.

⁶ Documento inédito y sin data constituido por diapositivas en portugués, inglés y español. Probablemente fue escrito entre 1970 y 1971, período en el que Boal realizó diversas excursiones con el Teatro de Arena para países de América Latina y Estados Unidos.

En 1968 la Feria de Opinión fue gestada como método de trabajo y por eso, imbuida de un sentido programático, que comprendía la realización de tres espectáculos en este mismo método: Feria Carioca, Feria Latino-Americana, Feria Mundial (BOAL, 1968). De esta manera, no resulta arriesgado decir que a partir del contexto ideológico-político conflictivo en el que estaba inserto, el método Feria buscó vincular compromiso estético a perspectivas materiales de lucha – y esto configuró un paso renovador, que inclusive produce ecos en la propia sistematización del Teatro del Oprimido.

Las múltiples propuestas de Boal en los años siguientes al golpe, pensadas como parte de un proyecto cultural renovador, reiteran el colectivo de una parte de la clase artística que resistió las políticas institucional de la violenta dominación de mentes y cuerpos.

Los registros de la trayectoria de Boal da cuenta de las intensas actividades, incluso en aquellos tiempos sombríos, de artistas brasileños socialmente comprometidos – muchos aún en ejercicio, algunos exiliados y otros asesinados por la dictadura. Reivindicar la memoria de ese momento del teatro brasileño es reconocer nuestra responsabilidad hoy, como artistas, críticos y académicos, en la construcción de diálogos y acciones colectivas en el ámbito de las artes.

Tania Libertad Quiroz Montecinos // es estudiante de doctorado en el Programa de Posgrado en Estudios Lingüísticos y Literarios en Inglés (PPGELLI-FFLCH) de la Universidad de São Paulo. Coordina el Grupo de Estudios de Teatro Político de la USP (GETEPOL), coeditora de la Revista Pedagogía y Teatro del Oprimido y desarrolla investigaciones sobre la obra teatral de Augusto Boal.



Registro fotográfico del programa de la Primera Feria Paulista de Opinión elaborado por Jô Soares. El espectáculo fue dirigido por Augusto Boal en 1968.

Bibliografia

BETTI, Maria Silvia. "A Politização do Teatro: Do Arena ao CPC". In: Histórias do Teatro Brasileiro. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BOAL, A. et al. Primeira Feira Paulista de Opinião. São Paulo: Expressão Popular, 2016.

_____. Teatro do oprimido e outras poéticas políticas. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

_____. "Depoimentos sobre o teatro brasileiro hoje". Revista aParte, nº 1, São Paulo, março/abril 1968 a.

_____. Sistema Coringa: uma experiência de Augusto Boal no Teatro de Arena de São Paulo, s/d, s/p.

_____. "Tentativa de análise do desenvolvimento do teatro brasileiro" Arte em Revista, nº 6, São Paulo, 1981.

COSTA, Iná Camargo. A hora do teatro épico no Brasil. São Paulo: Expressão Popular, 2016.

RIBEIRO, Paula Chagas Autran. Teoria e prática do seminário de dramaturgia do Teatro de Arena. 2012. Dissertação (Mestrado em Teoria e Prática do Teatro) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. doi:10.11606/D.27.2012.tde-31082015-152343. Acesso em: 2022-06-28.

TOLEDO, Paulo Vinicius Bio. Debates sobre teatro e sociedade após o golpe de 1964: reflexão e trabalho teatral de José Celso Martinez Corrêa e Augusto Boal. 2018. Tese (Doutorado em Teoria e Prática do Teatro) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. doi:10.11606/T.27.2018.tde-17072018-170648. Acesso em: 2022-06-28.

T USP. "Apresentação editorial". Revista aParte, nº 2, São Paulo, 1968b.

WILLIAMS, Raymond. Cultura e Materialismo. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

ENTREVISTA

Investigadoras da cena latino-americana

Entrevista com **Rosyane Trotta**

Rosyane Trotta é investigadora, professora e dramaturga. Dedicase aos modos de gestão e criação coletivas e à composição de dramaturgias em processos de ensaio. Nos últimos anos vem realizando estudos a respeito de grupos de teatro da América Latina. No dia 01 de fevereiro de 2023, Rosyane cedeu a entrevista à Revista Teatro Situado através da conversa realizada com a pesquisadora brasileira Paola Lopes Zamariola.

Teatro Situado: Gostaria que você contasse um pouco sobre os caminhos que te levaram a pesquisar sobre alguns grupos de teatro latino-americanos.

Rosyane Trotta: Foi um longo caminho (risos). Eu sempre tive um recalque do meu desconhecimento sobre teatro latino-americano. Sempre me incomodou. E quando eu acessava os estudos publicados, as abordagens eram ou pela dramaturgia ou pela encenação. Eu sou uma pesquisadora de grupo e tenho a convicção de que não são nem os encenadores e nem os dramaturgos que fazem o teatro como o teatro é, sabe? São outros fatores. Eu sou professora do Departamento de Direção Teatral e sou dramaturga, mas tenho plena noção de que não é minha categoria que faz

o teatro. O teatro é gestado em outro lugar. Nesse sentido, **foi decisivo estar na pós-graduação e conhecer artistas provenientes das periferias querendo tratar do teatro de grupo de seu território. Isso talvez tenha reacendido o desejo de conhecimento, o fato de me dar conta de como eu desconhecia determinadas experiências.** Concretamente, um dia o doutorando Jorge Braga [cofundador da Rede Baixada Em Cena] me enviou um email pedindo ajuda para encontrar o livro Red Latinoamericana de Teatro Comunitario, organizado na Colômbia. Eu nunca tinha ouvido falar dessa rede. Escrevi para a rede e Jorge Blandón, da Corporación Cultural Nuestra Gente, de Medellín, e um dos organizadores, me enviou o livro escaneado. Depois, o ETAA, grupo de Santa Cruz que organiza todo ano o

Festival Moacir Teixeira de Teatro Amador da Zona Oeste, me convidou para organizar uma mesa. Eu orientava Sergio Telles em uma tese sobre o teatro do território. Cerca de setenta quilômetros separam o bairro e o centro da cidade, com transporte público muito precário. São raros os equipamentos culturais na área que é a maior em extensão – mais de 70% da área total da cidade. Para os moradores, ir ao teatro não é um programa acessível. Na quarta edição do festival, realizada remotamente por causa da pandemia, convidei três artistas ligados à rede latino-americana: Ricardo Talento [Barracas, Buenos Aires], Jorge Blandón [Nuestra Gente, Medellín] e Maria Teresa Zuniga [Expresión, Huancayo], que havia escrito para a revista cubana Conjunto um artigo em que falava da invisibilidade dos grupos do interior do Peru. A questão que coloquei para começar a conversa era sobre o “teatro fora do eixo” por onde circulam as produções culturais. E foi magnífico como, de uma forma amistosa e afetiva, eles refutaram a própria questão, mostrando que o eixo está dentro do grupo e de seu público. Mas a sua pergunta foi só como eu cheguei ali, então já me estendi demais. Enfim, eu fiquei tão encantada que articulei um pós-doutorado. Mas a pandemia não acabava e começou a me dar aflição estar com um projeto engavetado, parado, esperando. Demorei a perceber que, trabalhando remotamente, eu poderia estar em qualquer lugar do mundo. Aí fui para a Colômbia.

Teatro Situado: Mas antes você escreveu um artigo¹ sobre o teatro de Medellín. Esse artigo já fazia parte do projeto?

Rosyane Trotta: Não cheguei a fazer um projeto. Eu não sabia nada. Eu só sei que **procuro os teatros coletivos e contínuos, mesmo que essa continuidade não se sustente por uma cotidianidade, quer dizer, mesmo que**

não seja um teatro de todo dia, mas que o grupo se reúna por projeto, que é a configuração mais frequente. Quero olhar para esses grupos. Então fiquei estudando, estudando tudo que estava acessível online. No estudo eu sentia a dificuldade de, tendo por base informação e discurso, formular uma imagem da realidade, e ao mesmo tempo eu não conseguia deixar de fazer suposições e hipóteses. Aí pensei no artigo. Escrever faz acender uma luz na cabeça, faz a gente produzir sentido com a pesquisa. Como eu demoro a perceber o que já está! A gente vai fazendo coisas, vai fazendo coisas... de repente se dá conta! E aí parece que estava na cara esse tempo todo. Demorei tanto...

TS: Nesse primeiro artigo sobre teatro de grupo na Colômbia você explicita ser uma pesquisa ainda virtual, à distância. Eu fiquei curiosa em saber um pouco mais das metodologias de pesquisa que você foi descobrindo.

RT: No começo é a ignorância total. (risos) Eu não saber, quando incomoda, me instiga. Em casa, eu tinha a internet, porta do mundo. Mas aí tem a questão: como é que você procura o que você não sabe que existe. Então comecei pelo básico, digitando “teatro grupo Colômbia”. E com apenas isso encontrei vários materiais, caí em um mundo de artigos de jornal, reportagens, vídeos, sites. No começo foi desesperador. Depois de um tempo, **com o interesse na mão – e meu interesse eram as condições de produção e criação – se revelou um aspecto fundamental: a vinculação entre grupo e espaço. A impossibilidade dessa vinculação faz surgir no debate político do teatro uma questão-problema: o grupo sem espaço. No contexto colombiano, é um problema. A percepção deste problema, de que havia grupos sem espaço, levou à criação de uma política cultural**

¹ TROTTA, R. Grupo de teatro e teatro de grupo na Colômbia parte 1: um estudo remoto em Medellín. Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 1, n. 43, p.1-18, 2022. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/21410/14133>



Solo "Histeria", de/com Rafael Giraldo, do Teatro La Candelaria. Março de 2022.

específica. E isso tudo estava nos jornais! Através das reportagens eu pude acessar as leis, as redes, alguns grupos. Eu tenho peculiar interesse pelos modos de produção - o modo de produção ligado ao trabalho público do grupo ao grupo e o modo de produção ligado aos trabalhos internos do grupo. Entender as leis e a política cultural do Estado me interessava muito. E aí, por essas leis, seguindo esse debate do espaço, eu fui chegando às entidades de representação, às redes e aos grupos, a maioria chamada de corporación cultural. Dali as páginas virtuais, que todos têm e que são um mundo para quem, como eu, não tinha a realidade diante dos olhos. Eu podia até ter explorado mais isso. Porque a página de cada grupo tem um discurso sobre si. No artigo que fiz para a Revista Urdimento, algumas coisas eu só citava, mas às vezes dava vontade de esmiuçar. Você fica em dúvida, também, se você for relevar o uso de tal vocabulário e a construção da frase, se você não está um pouco procurando pelo em ovo, se você não está exagerando a importância daquela forma de verbalizar, enfim. Mas aí eu fiz uma listona de grupos e comecei a procurar por eles na internet. Isso era bem difícil. Talvez tenha sido o momento mais... Porque você fica mesmo perdido. Eu fiz uma listagem. Era enorme. Como filtrar para chegar naqueles conjuntos que pudessem ter as características que eu buscava. Jorge Blandón me ajudou bastante, tanto a identificar quan-

to a fazer contato com os grupos. E em alguns casos eu mesma procurei o grupo e me apresentei. De casa, eu tinha escrito para vários grupos. Pouquíssimos me responderam. Mas aí quando você está lá de corpo presente, a pessoa fala: pô, a mulher está aqui (risos). Ela veio! Então vamos dar uma atenção, afinal de contas, é uma pessoa de outro país que está interessada no teatro que a gente faz.

TS: E nesse segundo momento, agora presencial, quais foram as metodologias de pesquisa?

RT: A metodologia, desde a pesquisa de mestrado, **o modo como eu costumo pesquisar teatro de grupo, é: eu quero entrar no espaço e ficar lá, ver tudo que acontece.** Nem sempre me deixam (risos). No caso de um grupo brasileiro, costuma ser mais fácil. Já em outro país, ser estrangeira é um fator que dificulta a confiança necessária para o grupo abrir suas atividades privadas. Porque a pessoa quer me mostrar uma coisa boa, bacana, bonita (risos). A pessoa não quer me mostrar os erros, as fragilidades, os conflitos. O primeiro grupo que Jorge me colocou em contato foi o Teatro Matacandelas e o diretor me falou: no momento, a gente está numa semana inteira de planejamento, a gente se fala na semana que vem. Eu disse que a mim interessaria muito poder acompanhar uma reunião de planejamento, para entender o que se coloca em questão e de que modo se decide. Mas ele não deixou;



O diretor Jorge Blandón e o elenco do espetáculo Pan-de-mías, na sala de espetáculos da sede do grupo, ao final da apresentação para convidados. Março de 2022.

e, me colocando no lugar dele, eu super entendo. Você não pega uma pessoa que você nem conhece e taca dentro da sua reunião de planejamento. É uma invasão. Eu lembro muito da época do meu mestrado, de conversar com Alcione Araújo [1945-2012], dramaturgo, que morava aqui no Rio de Janeiro, e ele me chamava a atenção para isso: “Rosyane, você acha que quando você está presente numa reunião de grupo, a reunião é a mesma do que se você não estivesse ali? Não é a mesma. Eles sabem que você está lá. Eles estão controlando as palavras”. E realmente essa é a questão do antropólogo, né? Dá vontade de ser uma mosquinha, que ninguém soubesse que eu estou ali e tal. **Na Colômbia, como era uma viagem de dois meses, eu não podia pretender, como eu fiz com grupos brasileiros, entender como funciona de fato, o modo de produção interno, que é uma trama complexa. Me faz pensar na estética relacional, porque passa pela construção das relações e dos lugares e dos papéis e dos rituais, das opiniões, enfim, várias coisas ali que você só percebe depois de ir várias vezes, de estar ali por algum tempo.** Acho que os únicos grupos que eu consegui olhar por dentro foram o Grupo Galpão e o Ói Nóis Aqui Traveiz, um de Belo Horizonte e outro Porto Alegre, porque eles me permitiram estar presente em tudo, ao longo do dia inteiro, em várias sequências de diversos dias. Até hoje tenho uma gratidão imensa, porque graças a isso eu aprendi tudo. Eu aprendi tudo o que eu sei olhando para eles, vendo reuniões, produção, ensaio, oficina, workshop de criação. Começava a atividade, eu sentava num cantinho e sabia que estava tudo na minha cara, eu só tinha que enxergar. Então eu

ficava olhando, olhando, olhando e às vezes aquilo me dava um tédio enorme. Eu pensava: eu não estou conseguindo ler, não estou sabendo olhar o que tem aqui para eu entender. Mas no fim, os dias, as experiências vão se acumulando e de repente o seu pensamento começa a agrupar informações, aquilo que se repete começa a tomar sentido. E, às vezes, uma coisa que você presenciou e na hora não deu muita importância, semanas, às vezes meses depois, você diz “olha! Esse componente que está ali é recorrente e tem uma função nesse conjunto que é essa”. Mas eu entendo que, às vezes, para o grupo, é incômodo. Me lembro do Ói Nóis: quando a tese ficou pronta e eu entreguei a eles, houve um debate sobre o capítulo dedicado ao grupo e um integrante reclamou de eu ter relatado e analisado um episódio interno. Porque eu estava ali com o meu gravadorzinho, quietinha, sentada no meu cantinho, bem quietinha mesmo (risos), tentando não me mexer, e talvez as pessoas esquecessem, ou talvez elas não tivessem muita noção do que eu estava fazendo lá. O Ói Nóis é um grupo que eu conheço desde 1993, visitei a sede, acompanhei processos, participei de eventos, enfim, eu já era uma pessoa próxima e eles me deixaram ficar. Depois que a tese já estava defendida, eu avalei que poderia ter substituído os nomes reais por letras ou nomes fictícios, porque o que me interessa de fato são os rituais, os modos de fazer, e não um questionamento das pessoas. Mas você fica preso ao dito rigor científico e à credibilidade da escrita. Hoje eu não teria dúvida, eu podia perfeitamente não dizer quem era. Não importa. Importa é aquilo que ocorre, como o grupo age.



Cristóbal Pelaez sentado à mesa de refeições do Teatro Matacandelas. Atrás dele, a sala de reuniões. Fevereiro de 2022.

TS: É interessante pensar quanto o discurso do artista, do grupo, coincide com a prática. Como você foi compreendendo essas divergências e convergências nas suas pesquisas?

RT: Quando eu pesquisei os grupos do Brasil, o discurso não era uma ponte de decifração como foi no caso dos grupos colombianos de quem eu não sabia nada. O que eu percebi de mais consistente foi a minha distância cultural, porque alguns termos me soavam estranho e eram repetidos em diversas páginas virtuais. E as palavras escritas tomam um peso grande, fazem parecer que há uma realidade instalada quando muitas vezes é só uma direção apontada. Pensa aqui no Brasil, um projeto para edital, o item contrapartida, como se repetem discursos de inclusão que fazem parecer que o teatro foi democratizado – e pensa em uma tradutora de libras dentro de uma sala de espetáculo onde não há nenhuma pessoa que esteja usando aquele serviço. Eu não chamaria isso de divergência nem de mentira. Mas reconheço uma grande distância entre a imaginação que as palavras acionam em mim e o que de fato elas significam. O artista aceita certas missões só alcançáveis por uma política nacional de inclusão social e educacional. O discurso não é mentiroso, mas ele não realiza o que sugere. **O teatro colombiano foi me surpreendendo o tempo todo porque eu nunca tinha visto nada assim.**

Nem falo tanto dos espetáculos, mas do lugar do teatro na sociedade e da importância da sociedade na concepção de teatro. Tudo me surpreendia, então tudo era útil, sabe? Por exemplo, essa questão que já está lá no artigo: o teatro como prestação de serviço. O teatro não é uma prática de alguns gênios que vêm nos iluminar (o que tem lugar de ser, mas que não resume todo o campo do teatro). O teatro como serviço concebe a arte como atividade humana e política a ser praticada por todos, como diz Iná Camargo. Todo mundo é potencialmente artista, como reforça Amir Haddad. Na Colômbia há uma ligação ativa entre os cursos de Licenciatura em Teatro, a formação de grupos e a dramaturgia. A universidade, o grupo, o espaço teatral e o Estado formam uma rede de prestação de serviço, no sentido de que todo grupo que ocupa um espaço se converte em escola, em teatro e em agora.

TS: Seria possível analisar comparativamente o contexto colombiano com o brasileiro? A partir do que você já investigou, quais são as especificidades? Onde estão as arestas?

RT: Quando eu ainda estava na Colômbia, recebi um convite de Silvia Fernandes e José Da Costa para participar de uma coletânea com um capítulo justamente sobre esse tema. Isso me levou a uma sistematização que possibil-

mente eu não faria: listar grupos, espetáculos, separar dados, transcrever entrevistas. Nem todos os grupos que visitei estavam se apresentando. Vi catorze espetáculos, acompanhei um processo de criação, visitei dez espaços de grupos, durante dois meses. Esses espetáculos não eram todo o teatro que estava em cartaz, mas era sim todo o teatro de grupo que estava em cartaz. **Constatar que todos tinham texto nacional e contemporâneo, criado pelos envolvidos naquela montagem, foi uma epifania pra mim. Um texto criado para o espetáculo. Isso deixa de ser uma vertente teatral e vira a própria noção de teatro. Entende? Nas obras teatrais colombianas, tudo, inclusive o texto, é criado em processo, tudo se faz para aquela experiência. Eu entendi que o teatro, na concepção colombiana, é político por definição.** É incrível! (risos) Eu me espanto porque, na minha história acadêmica, que só começou em 2009, eu ainda não consegui convencer os meus colegas de que a pedagogia da direção teatral pode ser isso. Conhecer um país onde o teatro é isso foi muito perturbador. No bom e no mau sentido. O mau sentido fica por conta justamente da mirada ao panorama do meu entorno, em que teatro político é apenas uma categoria e, como categoria, minoritária.

TS: É interessante reconhecer o momento histórico da Colômbia no qual a criação coletiva possibilitou essa perspectiva para a cena. O que faz a gente refletir: e o Brasil? Quais práticas, poéticas e políticas, foram articuladas pelos grupos de teatro?

RT: A gente tem uma diversidade muito maior, sem a menor dúvida. Diversos tipos de grupo, de concepções de teatro, de modos de produção. Diversas práticas, poéticas e políticas. Houve um tempo em que definir e nomear estes modos de produção foi a grande luta política, que desembocou nos editais de pesquisa, de circulação, como política de fomento aos grupos que descentralizam a produção e a fruição. Foi uma grande transformação.

Hoje há uma outra transformação em curso, que advém também de conexões entre a política, o grupo e a escola, a partir do sistema de cotas e das ações culturais afirmativas. **É um teatro em que o sentido de político não está no discurso nem na estética, está nos corpos e na abordagem da história coletiva e ancestral, na referência, de formas muito diversas, à violência e à tragédia que compõem a formação da cultura brasileira e perduram até os dias de hoje. Eu vejo aí um novo teatro: outros espectadores, outros artistas, outras temáticas, e uma onda de força histórica abrindo espaço, fomentando consequência social.** É um momento muito diferente daquele que vivia a Colômbia. Há um ano atrás, porque hoje a realidade é outra e as transformações já começaram. Em março do ano passado, Gustavo Petro era apenas o candidato de preferência majoritária e todas as pessoas a quem perguntei me disseram que havia grandes suspeitas de que ele seria assassinado. O teatro estava focado em falar dos massacres, da violência, da opressão, da falta de liberdade, das mortes, dos desaparecidos. Todos os espetáculos olhavam para isso, como crítica ao presente. Eu imagino que agora, sob a vigência de uma outra ordem, emergja esse teatro que já não olha para os poderosos, mas começa a olhar, talvez, para si, para o seu entorno. Talvez seja interessante voltar lá daqui a uns três anos e ver que teatro nasceu com esse novo governo.

TS: O que se aponta para você como continuidade de pesquisa, pretende continuar estudando o contexto da Colômbia?

RT: Eu pretendo fazer isso em outros países, esse mesmo modo de pesquisa de campo independente. Mas vai demorar um pouco, porque precisa de um bom investimento de tempo e energia, além do dinheiro. Então não vai ser logo. Eu estou desde o ano passado desenvolvendo um projeto com o teatro de grupo da periferia carioca, como bolsista do CNPq. **E gostaria de me dedicar a tratar dessa drama-**

turgia escrita para grupos, dos grupos com quem trabalhei artisticamente e de como a metodologia, o modo de construção do processo e da dramaturgia mudam em virtude do ambiente de criação, das circunstâncias, do tempo e dos editais. Afetivamente, o meu interesse pelo teatro de grupo recai sobre “os grupos que produzem sua própria dramaturgia” e “os grupos que funcionam por autogestão”. **Entre aspas porque os limites são flexíveis.** Carolina Vivas, por exemplo, assina sozinha a dramaturgia, e seu grupo é um coletivo mutante, a cada trabalho com uma configuração de participação diferente. Ela faz uma chamada: “quem quer e pode se dedicar a um processo”, com tais características, em tais dias na semana, em tanto tempo, “compareça ao primeiro encontro”, dia tal.

TS: Você debate sobre dois termos distintos, o “grupo de teatro” e o “teatro de grupo” e comenta que isso não necessariamente acontece em todos os contextos. Se você puder falar da sua experiência com os grupos e que nuance é essa.

RT: Eu fico insistindo em fazer essa diferenciação e não tornar sinônimos. Eu lembro que, durante uma edição do Próximo Ato, em São Paulo, o André Carreira perguntou pra mim: “é a mesma coisa, né?” **A mesma coisa não são, nem gramaticalmente. Você diz “eu sou de um grupo de teatro”, mas diz “eu faço teatro de grupo”. O teatro de grupo é da ordem da prática. O grupo de teatro é da ordem do pertencimento. São coisas diferentes. Você pode pertencer ao grupo de teatro e a prática depende da ação desse grupo de teatro na sociedade. O termo teatro de grupo, que chegou até nós através dos grupos do terceiro teatro, aquela galera que trabalhava com treinamento do ator, tem origem na ideia de “ilhas flutuantes”, que seriam os grupos, e a potencialidade de sua conexão. É a ideia de rede. Então de certo modo um teatro de grupo depende do investimento em redes formadas por grupos de teatro e por ações políticas na sociedade.**



Esse movimento arrefeceu bastante entre nós. Houve o Redemoinho, o Arte Contra a Barbárie, que foram muito exitosos: levaram à Lei de Fomento e à regularidade, em diversos estados e municípios, de editais voltados para o modo de produção de continuidade. Ele foi finalmente assimilado, valorizado. Entendeu-se finalmente que teatro não é só espetáculo. Talvez isso tenha enfraquecido o teatro de grupo, no sentido de que agora todos têm canais de existência e sobrevivência, que não precisamos mais nos dar a mão, lutar e lutar... Será que é assim no país todo? Com certeza não. Ao mesmo tempo que há um enfraquecimento da luta política, há uma difusão maior das redes. Pequenas redes, definidas pelo território, definidas como ações mais específicas dentro do teatro. No estado do Rio de Janeiro, tem a Rede Baixada em Cena, por exemplo. É uma rede da Baixada Fluminense que busca aglutinar os grupos dessa região geográfica porque ali eles têm questões semelhantes. E ali há uma luta política semelhante sobre as diferenças entre os participantes. Tem grupos mais identificados com esse, digamos, ideário de teatro de grupo – por exemplo, grupos que fazem das oficinas abertas um lugar de troca com seu entorno e também de reflexão sobre sua própria prática; grupos que procuram interagir e trocar com outros grupos, que produzem festivais e eventos de encontro. Mas me parece também que em todo lugar o grupo de teatro é uma entidade em... Agora fiquei na dúvida se eu diria “em crise”, “em desuso” ou “em extinção” (risos).



Casa Amarela, sede da Corporación Cultural Nuestra Gente, na comunidade de Santa Cruz, em Medellín.

TS: Por quê?

RT: Porque ninguém mais tem uma atividade só na vida. As pessoas não se dedicam mais ao grupo cotidianamente. Vai ficando cada vez mais difícil reunir todo mundo para um processo criativo, para planejar o ano, para fazer uma comida juntos simplesmente. Num primeiro momento eu observei mais o esfacelamento, mas **hoje vejo que no lugar daquilo que antes eu chamava de “grupo” surgiram relações entre artistas que intercambiam seus modos de fazer, sem que necessariamente tenham que estar produzindo sempre juntos e apenas juntos. Então pessoas que trabalham recorrentemente com outras e que dali surge um campo de pesquisa de um interesse comum, mútuo, e isso, de certo modo, está à frente da questão do grupo como conjunto definido de artistas que constroem uma identidade, um perfil.** Por outro lado, nas regiões de periferia isso é uma condição de produção e de sobrevivência artística: o grupo. Mas eu não tenho me dedicado muito a esse estudo, na verdade. Eu observo só. Eu observo, por exemplo, nesses espetáculos, principalmente nos espetáculos negros, no Rio de Janeiro, que há uma recorrência de pessoas. Que há grupos, mas que esses grupos são fluidos, na sua maioria.

TS: Quando você fala “fluidos”, você fala das funções também?

RT: Infelizmente não (risos). Fluidez de função exige uma sofisticação metodológica, não é? Há artistas que exercem dupla, tripla função no teatro. Mas isso não tem a ver com um processo em que as funções são fluidas. Isso é muito difícil e necessita de uma direção consistente. **O que eu vejo é que – mas isso já tem bastante tempo –, é que aquilo que era exclusivo do diretor teatral, que era a concepção sobre o todo, a concepção do projeto, que isso passou a ser uma competência de todas as funções, assim como a dramaturgia. A gente hoje fala da dramaturgia da luz, da dramaturgia da música... Todas as funções do teatro assimilaram, primeiro, o entendimento do que é a encenação e de como seu trabalho está inserido ali e, em seguida, do que é a dramaturgia.** Hoje há muitos artistas cênicos que percebem, na natureza do seu trabalho, a perspectiva dramaturgica.

TS: Como você vivencia, depois de acompanhar tantos grupos, as suas práticas de pesquisa e criação? Como tem sido as suas últimas experiências?

RT: A pesquisa na Colômbia foi, na verdade, um retorno. Fazia tempo que eu não ia a cam-

po. Nos últimos anos, o que tenho feito muitas vezes é atuar como dramaturga em processos colaborativos de grupos do Rio de Janeiro. Desde que eu entrei para a universidade pública, como docente, em 2009, sou uma defensora da pesquisa em artes, da possibilidade da prática como pesquisa, mas eu nunca fiz isso academicamente: tanto no mestrado como no doutorado eu fui pesquisadora de campo, observando a prática alheia. Eu considerava a minha produção artística como um trabalho, digamos, particular, que interessava apenas a mim e ao grupo onde ele se dava. É relativamente recente a minha percepção de que tudo isso está conectado: a gestão e a criação coletivas em grupos e a dramaturgia criada em processo de sala de ensaio. O projeto para este ano é justamente encarar essa dificuldade: a minha prática como pesquisa na minha escrita acadêmica. Não sei se vou conseguir, pra ser bem sincera (risos). Mas está pautado como projeto do ano. Alguns alunos reclamam: “por que você nunca escreve sobre a construção de dramaturgia em processo colaborativo?”. E é verdade, não escrevo. Talvez agora, depois de ter orientado tantos trabalhos de conclusão de curso sobre pesquisa artística, talvez eu consiga. Mas não garanto nada (risos). Outro dia, numa reunião de início de processo, a diretora me disse: “ah, interessante saber como você trabalha”, e eu falei “eu não tenho um modo de trabalho, é o processo que me leva, é o processo que me pede”. E às vezes é o processo que exige. E eu faço pensando que discordo, que não era como eu faria, porque eu adoro ser obrigada a me mover, a me adaptar. **Eu tenho a nítida sensação, a certeza de que eu não estou nos grupos porque eu sou dramaturga, eu sou dramaturga porque eu estou nos grupos. Só vejo sentido nas coisas quando elas são compartilhadas.** Eu só consigo estudar quando isso é uma pesquisa e essa pesquisa tem foco: é para isso, é nessa direção, é com essas pessoas. Precisa sempre ter gente envolvida.

TS: E os encontros vão fortalecendo essa busca.

RT: Como é bom a gente encontrar, falar e trocar.

Rosyane Trotta pesquisa modos de gestão e criação coletivas e compõe dramaturgia em processo de ensaio. É bolsista do CNPq, com projeto sobre o teatro de grupo nas periferias geográficas, culturais e políticas do Rio de Janeiro. Trabalha na Escola de Teatro da UNIRIO (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro).



Carolina Vivas (Umbra! Teatro) e Rosyane Trotta em Bogotá. Março de 2022.

ENTREVISTA

Investigadoras de la escena latinoamericana

Entrevista con **Rosyane Trotta**

Traducción de Paola Lopes Zamariola

Rosyane Trotta es investigadora, profesora y dramaturga. Se dedica a los modos de gestión y creación colectivas y a la composición de dramaturgias en los procesos de ensayo. En los últimos años viene realizando estudios sobre grupos de teatro de América Latina. El 01 de febrero de 2023, Rosyane concedió una entrevista a la revista Teatro Situado a través de una charla con la investigadora brasileña Paola Lopes Zamariola.

Teatro Situado: Me gustaría que nos hablara un poco de los caminos que la llevaron a investigar sobre algunos grupos de teatro latinoamericanos.

Rosyane Trotta: Fue un largo camino (risas). Siempre he tenido recalque por mi desconocimiento acerca del teatro latinoamericano. Siempre me ha incomodado. Y cuando accedía a los estudios publicados, los enfoques eran a través de la dramaturgia o la puesta en escena. Soy una investigadora de grupo y tengo la convicción de que no son ni los directores ni los dramaturgos los que hacen que el teatro sea como el teatro es, ¿entiendes? Son otros factores. Soy profesora del Departamento de Dirección Teatral y soy drama-

turgra, pero soy plenamente consciente de que no es mi categoría la que hace el teatro. El teatro se gesta en otro lugar. En este sentido, **fue decisivo estar en la posgraduación y conocer a artistas procedentes de las periferias que deseaban abordar el teatro de grupo desde su territorio. Esto quizás haya reavivado el deseo de conocimiento, el hecho de darme cuenta de cómo yo desconocía ciertas experiencias.** Concretamente, un día el doctorando Jorge Braga [cofundador de la Rede Baixada Em Cena] me envió un correo pidiendo ayuda para encontrar el libro Red Latinoamericana de Teatro Comunitario, organizado en Colombia. Nunca había oído hablar de esta red. Escribí a la red y Jorge Blandón, de la Corporación Cultural Nuestra Gente, de Me-

dellín, y uno de los organizadores, me envió el libro digitalizado. Luego el ETAA, el grupo de Santa Cruz que organiza todos los años el Festival Moacir Teixeira de Teatro Amador da Zona Oeste, me invitó a organizar una mesa. Yo asesoraba a Sergio Telles en una tesis sobre el teatro de territorio. Cerca de setenta kilómetros separan el barrio del centro de la ciudad, con un transporte público muy precario. Los equipamientos culturales son escasos en la zona de mayor extensión – más del 70% de la superficie total de la ciudad. Para los que viven allí, ir al teatro no es un programa accesible. En la cuarta edición del festival, celebrada de manera remota a causa de la pandemia, invité a tres artistas vinculados a la red latinoamericana: Ricardo Talento [Barracas, Buenos Aires], Jorge Blandón [Nuestra Gente, Medellín] y Maria Teresa Zuniga [Expresión, Huancayo], que había escrito un artículo para la revista cubana Conjunto en el que hablaba de la invisibilidad de los grupos del interior de Perú. La cuestión que planteé para iniciar la conversación era sobre el “teatro fuera del eje” por donde circulan las producciones culturales. Y fue magnífico cómo, de forma amistosa y afectiva, refutaron la propia cuestión, demostrando que el eje está dentro del grupo y su público. Sin embargo, tu pregunta se refería a cómo llegué hasta allí, así que me he extendido demasiado. De todos modos, me quedé tan encantada que articulé un postdoctorado. Pero la pandemia no terminaba y empecé a angustiarme, con un proyecto atascado, detenido, a la espera. Tardé en darme cuenta de que, trabajando a distancia, podía estar en cualquier parte del mundo. Así que me fui a Colombia.

TS: Pero antes escribiste un artículo¹ sobre el teatro de Medellín. ¿Ese artículo ya formaba parte del proyecto?

RT: No llegué a hacer un proyecto. Yo no sabía nada. Sólo sé que **busco los teatros colectivos y continuos, aunque esta continuidad no se sostenga con una base diaria, es decir, aunque no sea un teatro de todos los días, sino que el grupo se reúne para un proyecto, que es la configuración más frecuente. Quiero mirar a estos grupos.** Así que seguí estudiando, estudiando todo lo que era accesible en línea. Mientras estudiaba, sentía la dificultad de formular una imagen de la realidad basada en la información y el discurso, y al mismo tiempo no podía dejar de hacer suposiciones e hipótesis. Entonces pensé en el artículo. Escribir hace que se encienda una luz en la cabeza, hace que produzcamos sentido con la investigación. ¡Cómo tardo tanto en entender lo que ya está ahí! Nosotras vamos haciendo cosas, vamos haciendo cosas... ¡De repente nos damos cuenta! Y allí parece que todo estaba a la vista todo el tiempo. Tardé tanto...

TS: En ese primer artículo sobre el teatro de grupo en Colombia aclaras que se trata todavía de una investigación virtual, a distancia. Tenía curiosidad por saber un poco más sobre las metodologías de investigación que fuiste descubriendo.

RT: Al principio es la ignorancia total (risas). Yo no saber, cuando me molesta, me provoca. En casa yo tenía la internet, la puerta al mundo. Pero entonces surge la pregunta: ¿cómo buscas lo que no sabes que existe? Así que empecé por lo básico, tecleando “teatro grupo Colombia”. Y sólo con eso encontré un montón de materiales, caí en un mundo de artículos de periódico, reportajes, vídeos, páginas web. Al principio fue desesperante. Después de un tiempo, **con el interés en la mano – y mi interés estaba en las condiciones de producción y creación – se reveló un aspecto fundamental:**

¹ TROTTA, R. Grupo de teatro e teatro de grupo na Colômbia parte 1: um estudo remoto em Medellín. Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 1, n. 43, p.1-18, 2022. Disponible en: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/21410/14133>



Solo "Histeria", de/con Rafael Giraldo, del Teatro La Candelaria, Marzo 2022.

el vínculo entre grupo y espacio. La imposibilidad de este vínculo hace que surja una cuestión-problema en el debate político del teatro: el grupo sin espacio. En el contexto colombiano, es un problema. La percepción de este problema, de que había grupos sin espacio, llevó a la creación de una política cultural específica. ¡Y todo esto estaba en los periódicos! A través de los reportajes pude acceder a las leyes, a las redes, a algunos grupos. Me interesan especialmente los modos de producción: el modo de producción vinculado al trabajo público del grupo y el modo de producción vinculado a los trabajos internos del grupo.

Comprender las leyes y la política cultural del Estado me interesaba mucho. Y luego, a través de estas leyes, siguiendo este debate del espacio, fui llegando a las entidades de representación, las redes y los grupos, la mayoría llamados corporaciones culturales. De ahí a las páginas virtuales, que todo el mundo tiene y que son un mundo para los que, como yo, no tenían la realidad delante de los ojos. Podría haber explorado más esto. Porque la página de cada grupo tiene un discurso sobre sí mismo. En el artículo que hice para la revista Urdimento, algunas cosas simplemente las citaba, pero otras tenía ganas de escudriñarlas. También te asalta la duda de si vas a tener en cuenta el uso de ese vocabulario y la construcción de la frase, si no estás buscando cascarrones, si no estás exagerando la importancia de esa forma de verbalización, etcétera. Pero

entonces hice una gran lista de grupos y empecé a buscarlos en internet. Eso fue bastante difícil. Quizá eso fue lo más... Porque te pierdes mucho. Hice una lista. Era enorme. Cómo filtrar para llegar a esos grupos que podían tener las características que yo buscaba. Jorge Blandón me ayudó mucho, tanto a identificar como a contactar con los grupos. Y en algunos casos yo mismo fui al grupo y me presenté. Desde casa había escrito a varios grupos. Muy pocos me contestaron. Pero luego, cuando estás allí en persona, la persona dice: vaya, la mujer está aquí (risas). ¡Ha venido! Así que vamos a dar un poco de asistencia, ya que, al fin se trata de una persona de otro país que se interesa por el teatro que hacemos.

TS: Y en ese segundo momento, ya de manera presencial, ¿cuáles fueron las metodologías de investigación?

RT: La metodología, desde mi investigación de maestría, **la forma en que suelo investigar el teatro de grupo, es: quiero entrar en el espacio y quedarme allí, ver todo lo que sucede.** No siempre me dejan (risas). En el caso de un grupo brasileño, suele ser más fácil. Pero en otro país, ser extranjero es un factor que dificulta la confianza necesaria para que un grupo abra sus actividades privadas. Porque la persona quiere enseñarme algo bueno, bacán, bonito (risas). La persona no quiere mostrarme los errores, las debilidades, los conflictos. El primer



El director Jorge Blandón y el elenco del espectáculo Pan-de-mías, en la sala de ensayos de la sede del grupo, al término de la presentación para invitados. Marzo 2022.

grupo con el que Jorge me puso en contacto fue Teatro Matacandelas y el director me dijo: en este momento estamos en una semana entera de planificación, hablaremos la semana que viene. Le dije que me interesaría mucho poder acompañar una reunión de planificación, para entender lo que está en juego y cómo se toman las decisiones. Pero no me dejó; y, poniéndome en su lugar, lo entiendo de verdad. No coges a una persona que ni siquiera conoces y la metes en tu reunión de planificación. Es una invasión. Recuerdo mucho, durante mi maestría, de hablar con Alcione Araújo [1945-2012], dramaturgo, que vivía aquí en Río de Janeiro, y él me llamó la atención sobre esto: "Rosyane, ¿crees que cuando estás presente en una reunión de grupo, la reunión es la misma que si no estuvieras? No es lo mismo. Saben que estás allí. Controlan las palabras. Y esa es realmente la cuestión del antropólogo, ¿no? Me dan ganas de ser un pequeño mosquito, para que nadie sepa que estoy allí y tal. **En Colombia, como fue un viaje de dos meses, no pude pretender, como hice con los grupos brasileños, entender cómo funciona realmente el modo de producción interno, que es un entramado complejo. Me hace pensar en la estética relacional, porque implica la construcción de relaciones y lugares y roles y rituales, y opiniones, en fin, varias cosas de las que sólo te das cuenta después de ir varias veces, después de estar allí algún tiempo.** Creo que los únicos grupos que conseguí mirar desde dentro fueron el Grupo Galpão y Ói Nóis Aqui Traveiz, uno de Belo Horizonte y el otro de Porto Alegre, porque me permitieron estar presente en todo, durante todo el día, en varias secuencias de varios días. Hasta hoy

estoy inmensamente agradecida, porque gracias a eso aprendí todo. Aprendí todo lo que sé mirándolos, viendo reuniones, producción, ensayo, taller, workshop de creación. Cuando empezaba la actividad, me sentaba en un rinconcito y sabía que todo estaba delante de mí, sólo tenía que verlo. Así que miraba, miraba, miraba y a veces me aburría. Y pensaba: no estoy sabiendo leer, no estoy sabiendo mirar lo que hay aquí para que yo lo entienda. Pero al final, los días, las experiencias se acumulan y de repente tu pensamiento empieza a agrupar información, aquello que se repite empieza a tener sentido. Y a veces, algo que presenciaste y a lo que no prestaste mucha atención en su momento, semanas, a veces meses después, dices "¡mira! Este componente que está ahí es recurrente y tiene una función en este todo que es esto". Pero entiendo que, a veces, para el grupo, es incómodo. Me acuerdo de Ói Nóis: cuando la tesis estaba lista y se la entregué, hubo un debate sobre el capítulo dedicado al grupo y un miembro se quejó de que yo había relatado y analizado un episodio interno. Porque yo estaba allí con mi pequeña grabadora, tranquilamente, sentada en mi rinconcito, muy tranquilamente (risas), intentando no moverme, y quizá la gente se olvidó, o quizá no tenían mucha noción de lo que yo estaba haciendo allí. Ói Nóis es un grupo que conozco desde 1993, visité la sede, seguí los procesos, participé en eventos, en fin, ya era una persona cercana y me dejaron quedarme. Cuando la tesis ya estaba defendida, evalué que podría haber sustituido los nombres reales por letras o nombres ficticios, porque lo que realmente me interesa son los rituales, las formas de hacer las cosas, y no un cuestionamiento de las personas. Pero



Cristóbal Peláez sentado a la mesa del Teatro Matacandelas. Detrás, la sala de reuniones. Febrero 2022.

te quedas con el supuesto rigor científico y la credibilidad de la escritura. Hoy no tendría ninguna duda, podría perfectamente no decir quién era. No importa. Lo que importa es lo que ocurre, cómo actúa el grupo.

TS: Es interesante pensar cuánto coincide el discurso del artista, del grupo, con la práctica. ¿Cómo has llegado a entender estas divergencias y convergencias en tus investigaciones?

RT: Cuando investigué los grupos de Brasil, el discurso no fue un puente para descifrar como en el caso de los grupos colombianos de los cuales yo no sabía casi nada. Lo más consistente de lo que me di cuenta fue de mi distancia cultural, porque algunos términos me sonaban raros y se repetían en varias páginas virtuales. Y las palabras escritas adquieren un gran peso, hacen parecer que hay una realidad instalada cuando muchas veces es sólo una dirección apuntada. Pensemos aquí en Brasil, en un proyecto de convocatoria, en el ítem contrapartida, cómo se repiten los discursos de inclusión, haciendo parecer que el teatro se democratizó – y pensemos en una traductora de lengua de señas dentro de un teatro donde no hay ninguna persona que esté utilizando ese servicio. Yo no llamaría a eso divergencia ni mentira. Pero sí reconozco una gran distancia entre la imaginación que me provocan las palabras y lo que realmente significan. El artista acepta ciertas misiones sólo alcanzables mediante una política nacional de inclusión social y educativa. El

discurso no es mentira, pero no cumple lo que sugiere. **El teatro colombiano no dejaba de sorprenderme porque yo nunca había visto nada igual. No hablo tanto de los espectáculos, sino del lugar del teatro en la sociedad y de la importancia de la sociedad en la concepción del teatro. Todo me sorprendía, así que todo era útil, ¿sabes? Por ejemplo, esta cuestión que ya está en el artículo: el teatro como prestación de servicios. El teatro no es una práctica de unos cuantos genios que vienen a iluminarnos (que tiene su lugar, pero que no resume todo el campo del teatro). El teatro como servicio concibe el arte como una actividad humana y política que debe ser practicada por todos,** como dice Iná Camargo. Todo el mundo es potencialmente un artista, como refuerza Amir Haddad. En Colombia existe un vínculo activo entre las carreras de Licenciatura en Teatro, la formación de grupos y la dramaturgia. La universidad, el grupo, el espacio teatral y el Estado forman una red de prestación de servicios, en el sentido de que cada grupo que ocupa un espacio se convierte en una escuela, un teatro y un ágora.

TS: ¿Sería posible analizar comparativamente el contexto colombiano con el brasileño? Con base en lo ya ha investigado, ¿cuáles son las especificidades? ¿Dónde están las aristas?

RT: Cuando yo aún estaba en Colombia, recibí una invitación de Silvia Fernandes y José Da Costa para participar en una compilación con

un capítulo sobre este mismo tema. Esto me llevó a una sistematización que posiblemente yo no habría hecho: listar grupos, espectáculos, separar datos, transcribir entrevistas. No todos los grupos que visité actuaban. Vi catorce espectáculos, seguí un proceso creativo, visité diez espacios de grupos, durante dos meses. Estos espectáculos no eran todo el teatro que estaba en la cartelera, pero sí todo el teatro de grupo que estaba en la cartelera. **Ver que todos ellos tenían un texto nacional y contemporáneo, creado por los involucrados en aquella producción, fue una epifanía para mí. Un texto creado para el espectáculo. Esto deja de ser una modalidad teatral y se convierte en la noción misma de teatro. ¿Me entiendes? En las obras teatrales colombianas, todo, incluso el texto, es creado en proceso, todo es hecho para esa experiencia. Entendí que el teatro, en la concepción colombiana, es político por definición.** Es increíble (risas). Me sorprende porque, en mi historia académica, que sólo comenzó en 2009, aún no he logrado convencer a mis colegas de que la pedagogía de la dirección teatral puede ser eso. Conocer un país donde el teatro es eso fue muy perturbador. En el buen sentido y en el mal sentido. La mala manera es precisamente por el panorama de mi entorno, en el que el teatro político es sólo una categoría y, como tal, minoritaria.

TS: Es interesante reconocer el momento histórico de Colombia en el que la creación colectiva ha hecho posible esta perspectiva para la escena. Lo que nos hace reflexionar: ¿y Brasil? ¿Qué prácticas, poéticas y políticas, fueron articuladas por los grupos de teatro?

RT: Tenemos una diversidad mucho mayor, no cabe duda. Distintos tipos de grupos, de concepciones del teatro, de modos de producción. Diversas prácticas, poéticas y políticas. Hubo un tiempo en el que definir y nombrar estos modos de producción fue la gran lucha política, que se tradujo en los fondos públicos para la investigación, para la circulación,

como política de fomento de los grupos que descentralizan la producción y la fruición. Fue una gran transformación. Hoy hay otra transformación en curso, que también viene de las conexiones entre la política, el grupo y la escuela, del sistema de cuotas y de las acciones culturales afirmativas. **Es un teatro en el que el sentido de la política no está en el discurso ni en la estética, está en los cuerpos y en el abordaje de la historia colectiva y ancestral, en la referencia, de formas muy diversas, a la violencia y a la tragedia que componen la formación de la cultura brasileña y perduran hasta hoy. Veo allí un nuevo teatro: otros espectadores, otros artistas, otros temas, y una ola de fuerza histórica abriendo espacio, fomentando la consecuencia social.** Es un momento muy diferente de aquel que vivía Colombia. Hace un año, porque hoy la realidad es otra y las transformaciones ya comenzaron. En marzo del año pasado, Gustavo Petro era sólo el candidato de la preferencia mayoritaria y todas las personas a las que pregunté me dijeron que había grandes sospechas de que sería asesinado. El teatro se centró en hablar de las masacres, la violencia, la opresión, la falta de libertad, las muertes, los desaparecidos. Todos los espectáculos se centraban en esto, como crítica al presente. Imagino que ahora, bajo otro orden, surge un teatro que ya no mira a los poderosos, sino que empieza a mirarse, tal vez, a sí mismo, a su entorno. Quizá sea interesante volver allí dentro de tres años y ver qué tipo de teatro ha nacido con este nuevo gobierno.

TS: ¿Qué se apunta para ti como continuidad de investigación, piensas seguir estudiando el contexto de Colombia?

RT: Tengo la intención de hacer lo mismo en otros países, esta misma modalidad de investigación de campo independiente. Pero llevará un tiempo, porque requiere una buena inversión de tiempo, energía y dinero. Así que no será de inmediato. Llevo desde el año pasado desarrollando un proyecto con el grupo de

teatro de la periferia de Rio de Janeiro, como becaria del CNPq. Y **me gustaría dedicarme a tratar de esta dramaturgia escrita para grupos, de los grupos con los que trabajé artísticamente y de cómo la metodología, la forma de construir el proceso y la dramaturgia cambian en virtud del ambiente de creación, de las circunstancias, del tiempo y de los fondos. Afectivamente, mi interés por el teatro de grupo reside en “los grupos que producen su propia dramaturgia” y “los grupos que funcionan por autogestión”. Entre comillas porque los límites son flexibles.**

Carolina Vivas, por ejemplo, firma sola la dramaturgia, y su grupo es un colectivo mutante, cada obra con una configuración diferente de participación. Ella hace un llamado: “los que quieran y puedan dedicarse a un proceso”, con tales características, en tales días de la semana, en tal horario, “vengan a la primera reunión”, tal día.

TS: Tú discutes dos términos distintos, “grupo de teatro” y “teatro de grupo” y comentas que esto no ocurre necesariamente en todos los contextos. Si puedes hablar de tu experiencia con los grupos y de cuál es ese matiz.

RT: Sigo insistiendo en hacer esta diferenciación y no hacer sinónimos. Recuerdo que, durante una edición del Próximo Ato, en São Paulo, André Carreira me preguntó: “es lo mismo, ¿no? **No son la misma cosa, ni siquiera gramaticalmente. Dices “soy de un grupo de teatro”, pero dices “hago teatro de grupo”. El teatro de grupo es del orden de la práctica. El teatro de grupo es del orden de la pertenencia. Son cosas distintas. Puedes pertenecer al grupo de teatro y la práctica depende de la acción de ese grupo de teatro en la sociedad. El término teatro de grupo, que nos llegó a través del Tercer Teatro, los que trabajaban con la formación de actores, tiene su origen en la idea de “islas flotantes”, que serían los grupos, y la potencialidad de su conexión. Es la idea de una red. Así que, en cierto modo, un teatro de grupo**



depende de la inversión en redes formadas por grupos de teatro y por acciones políticas en la sociedad.

Este movimiento se ha enfriado mucho entre nosotros. Hubo Redemoinho, Arte Contra a Barbárie, que tuvieron mucho éxito: llevaron a la Lei de Fomento y a la regularidad, en varios estados y municipios, de fondos públicos dirigidos al modo de producción de continuidad. Se terminó por asimilarlo y valorarlo. Por fin se comprendió que el teatro no es sólo espectáculo. Tal vez eso haya debilitado el teatro de grupo, en el sentido de que ahora todos tienen canales de existencia y supervivencia, que ya no necesitamos agarrarnos de las manos, pelear y luchar... ¿Es así en todo el país? Por supuesto que no. Al mismo tiempo que hay un debilitamiento de la lucha política, hay una mayor difusión de las redes. Redes pequeñas, definidas por territorio, definidas como acciones más específicas dentro del teatro. En el estado de Río de Janeiro, existe la Rede Baixada em Cena, por ejemplo. Es una red de la Baixada Fluminense que pretende reunir a grupos de esta región geográfica porque allí hay problemas similares. Y hay una lucha política similar por las diferencias entre los participantes. Hay grupos más identificados con esta, digamos, ideología del teatro de grupo – por ejemplo, grupos que hacen de los talleres abiertos un lugar de intercambio con su entorno y también de reflexión sobre su propia práctica; grupos que buscan interactuar e intercambiar con otros grupos, que producen



Casa Amarilla, sede de la Corporación Cultural Nuestra Gente, en la comunidad de Santa Cruz, en Medellín.

festivales y eventos de encuentro. Pero también me parece que en todas partes el grupo de teatro es una entidad en... Ahora no sé si decir "en crisis", "en desuso" o "en extinción" (risas).

TS: ¿Por qué?

RT: Porque ya nadie tiene una sola actividad en la vida. La gente ya no se dedica al grupo a diario. Cada vez es más difícil reunir a todo el mundo para un proceso creativo, para planificar el año, simplemente para hacer una comida juntos. En un primer momento observé más la fragmentación, pero **hoy veo que en el lugar de lo que antes llamaba "grupo" han aparecido relaciones entre artistas que intercambian sus formas de hacer, sin que necesariamente tengan que estar siempre produciendo juntos y sólo juntos. Es decir, gente que trabaja recurrentemente con otros y que de ahí surge un campo de investigación de un interés común, mutuo, y esto, en cierto modo, se adelanta a la cuestión del grupo como conjunto definido de artistas que construyen una identidad, un perfil.** Por otra parte, en las regiones periféricas ésta es una condición para la producción y la supervivencia artística: el grupo. Pero no me he dedicado realmente a este estudio. Me limito a observar. Observo, por ejemplo, en estos espectáculos, principalmente en los

espectáculos negros, en Río de Janeiro, que hay una recurrencia de personas. Que hay grupos, pero que estos grupos son fluidos, en su mayor parte.

TS: Cuando dices "fluidos", ¿te refieres también a las funciones?

RT: Lamentablemente, no (risas). La fluidez de funciones exige una sofisticación metodológica, ¿no? Hay artistas que desempeñan funciones dobles o triples en el teatro. Pero eso no tiene nada que ver con un proceso en el que los papeles son fluidos. Eso es muy difícil y necesita una dirección coherente. **Lo que veo - pero de esto ya hace mucho tiempo - es que lo que antes era exclusivo del director teatral, que era la concepción del conjunto, la concepción del proyecto, se ha convertido en una competencia de todas las funciones, además de la dramaturgia. Hoy hablamos de la dramaturgia de la luz, de la dramaturgia de la música... Todas las funciones del teatro asimilaron, en primer lugar, la comprensión de lo que es la puesta en escena y cómo se inserta allí su trabajo y, después, lo que es la dramaturgia.** Hoy son muchos los artistas escénicos que perciben, en la naturaleza de su trabajo, la perspectiva dramática.

TS: ¿Cómo experimentas, después de acompañar a tantos grupos, tus prácticas de investigación y creación? ¿Cómo han sido sus últimas experiencias?

RT: La investigación en Colombia fue, de hecho, un regreso. Hacía tiempo que no iba al trabajo de campo. En los últimos años, lo que he estado haciendo mucho es actuar como dramaturga en procesos colaborativos de grupos en Río de Janeiro. Desde que entré en la universidad pública, como profesora, en 2009, he sido defensora de la investigación en artes, de la posibilidad de la práctica como investigación, pero nunca lo hice académicamente: tanto en la maestría como en el doctorado fui investigadora de campo, observando la práctica de otros. Consideraba mi producción artística como un trabajo, digamos, privado, que sólo me interesaba a mí y al grupo donde tenía lugar. Es relativamente reciente mi percepción de que todo esto está conectado: la gestión y creación colectiva en grupos y la dramaturgia creada en el proceso de la sala de ensayos. El proyecto para este año es precisamente afrontar esta dificultad: mi práctica como investigación en mi escritura académica. No sé si lo voy a conseguir, la verdad (risas). Pero está previsto como proyecto para este año. Algunos estudiantes se quejan: “¿por qué nunca escribes sobre la construcción de la dramaturgia en un proceso colaborativo? Y es verdad, no escribo. Quizá ahora, después de haber orientado tantos proyectos de fin de carrera sobre investigación artística, quizá pueda. Pero no puedo garantizar nada (risas). El otro día, en una reunión para iniciar el proceso, la directora me dijo: “ah, es interesante saber cómo trabajas”, y yo le dije “no tengo una forma de trabajar, es el proceso el que me lleva, es el proceso el que me pide”. Y a veces es el proceso el que lo exige. Y lo hago pensando que no estoy de acuerdo, que no era como yo lo haría, porque me encanta que me obliguen a moverme, a adaptarme. **Tengo la clara sensación, la certeza de que no estoy en los grupos porque sea dramaturga,**

soy dramaturga porque estoy en los grupos. Sólo veo sentido en las cosas cuando son compartidas. Sólo puedo estudiar cuando se trata de una investigación y esta investigación tiene un enfoque: es para esto, es en esta dirección, es con estas personas. Siempre tiene que haber gente implicada.

TS: Y los encuentros fortalecen esta búsqueda.

RT: Cómo es bueno encontrarse, hablar e intercambiar.

Rosyane Trotta investiga modos de gestión y creación colectiva y compone dramaturgia en proceso de ensayo. Es becaria del CNPq, con proyecto acerca del teatro de grupo en las periferias geográficas, culturales y políticas de Rio de Janeiro. Trabaja en la Escuela de Teatro de la UNIRIO (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro).



Carolina Vivas (Umbral Teatro) y Rosyane Trotta en Bogotá. Marzo 2022.

CUBA y la joven creación escénica actual

a favor de la transformación social, por una sociedad mejor

Por **Claudia Amanda Betancourt Torres**

La cultura es un factor clave en el desarrollo sostenible y para asegurar el éxito del cambio social. La cultura representa el patrimonio, modela las identidades de las personas, refuerza la cohesión social y también divide sociedades. La cultura engloba modos de vida, religión, ley y ciencia, tradición e innovación, arte y música, idioma y literatura. Crea puentes entre grupos, personas y es un agente económico significativo. Es la matriz de las personas, de la humanidad, y globalmente, el motor más potente de cambio e integración.

El arte como parte de la cultura, es un proceso social, una relación social que incluye tanto al creador como al consumidor en la interacción dinámica de ambos con la sociedad en general. Con los diferentes medios artístico-culturales se puede influir de distintas maneras sobre el desarrollo de la conciencia, y de la psiquis humana. De esta manera, se ha procedido históricamente y hasta la actualidad, obteniendo resultados importantes con el avance científico-técnico de las sociedades junto al poder globalizador de las industrias y mercados.

Desde el triunfo de la Revolución Cubana en 1959, el gobierno revolucionario liderado por el comandante en jefe Fidel Castro Ruz, consideró como un elemento de primera línea la lucha por una sociedad más justa y por el hombre nuevo. A pesar de los desencuentros y de la pluralidad de posiciones entre la intelectualidad cubana de aquella época, en la década de 1960, la sensibilidad política de vanguardia encontró en Cuba motivaciones similares a la sensibilidad artística. Los artistas e intelectuales cubanos, ante el proceso revolucionario fueron un punto clave de polémicas, controversias y diálogos políticos.

Cuba ha invertido mucho en el desarrollo cultural de la nación, donde se incluye la enseñanza artística como uno de los pilares del sistema educacional, en el desarrollo de expresiones artísticas y culturales, posibilitando que los cubanos disfruten de las artes y la cultura y participen en ellas en igualdad de acceso, el surgimiento de múltiples proyectos socioculturales que enfocan su trabajo en las comunidades, las Casas de Cultura para la formación e incentivo artístico de las comunidades, etc.



Visiones de la Cubanosofía.
En escena: Mariela Brito,
Eduardo Martínez y Lorelis Amores
Dramaturgia y Dirección: Nelda Castillo.
2005. *El ciervo Encantado.*

Después de 1959 se fueron conformando y aplicando los principios de la política cultural de la Revolución, en la medida que se iban alcanzando la suficiente claridad en los objetivos que perseguían, se hizo necesario analizar las consecuencias negativas de determinados enfoques en la aplicación de la política cultural. Los `90, fue un período de crisis en todos los ámbitos de la sociedad cubana ocasionando un desplome espiritual casi general, sin embargo, en el sector cultural y artístico, fue un período de lucidez y brillo, de reivindicaciones y potenciación de jóvenes talentos. En medio de estas condiciones adversas para la cultura, comienzan a desarrollarse los procesos para el diseño de los programas de desarrollo cultural, primero de forma experimental en algunos territorios e instituciones, luego de manera general en todo el país. Este proceso culminó con la aprobación, en 1995, del Programa Nacional de Cultura y Desarrollo, donde se plasma una síntesis de la historia cultural de la nación, así como los principios fundamentales de la política cultural cubana.¹

Desde el año 2011, Cuba se encuentra inmersa en un proceso de transformaciones denominado "Actualización del Modelo Económico y Social Cubano", cuyo documento programático son los Lineamientos para la

Política Económica y Social del Partido y la Revolución, aprobados en el 6to Congreso del PCC en 2011, y actualizados en el 7mo y 8vo Congresos (2016 y 2021, respectivamente). El propósito fundamental del proceso de actualización es alcanzar el desarrollo económico manteniendo las conquistas sociales bajo la premisa de la eficiencia en la asignación y uso de recursos. Toda vez que se reconoce que el Estado debe mantener el control sobre los medios de producción fundamentales y concentrarse en actividades clave, este proceso incorpora como una de las acciones necesarias, ampliar el espacio del sector no estatal en la economía cubana. La conceptualización del modelo económico y social cubano, aprobada en 2016 y actualizada en 2021, plantea por su parte la visión de país a la que se aspira. En esa visión, se refuerza la coexistencia de los sectores estatal y no estatal, en la construcción de un país socialista, próspero y sostenible. Se incorporan elementos como la mejora en las condiciones de vida materiales y espirituales de la población cubana; el progreso no solo económico, sino también social y cultural; la participación ciudadana; la preservación del medio ambiente; y la posibilidad del pueblo de participar de manera creadora en los procesos culturales e históricos, de una parte y de otra, de estar capacitado de para disfrutar de lo mejor del arte. El Plan de Desa-

¹ Política Cultural de la Revolución Cubana en la web del MINCULT.

rrollo Económico y Social a 2030 se alinea con los Objetivos de Desarrollo del Milenio, que consisten en 17 metas a alcanzar por los países, entre las que se encuentran la educación de calidad, la equidad de género, la reducción de desigualdades, entre otros. El arte, es también una forma de educación para la sociedad. Se pretende formar valores a través de la puesta en escena de obras dirigidas a sensibilizar a los artistas y al público sobre temáticas de equidad de género e inclusión, por la no violencia, y la sostenibilidad ambiental. El Código de las Familias, hecho público en 2021 y aprobado en 2022, establece también un marco propicio para potenciar y continuar promoviendo en las personas los temas alrededor de la equidad e inclusión sociales. Este código, garantiza derechos para todas las personas; reconoce diversos tipos de familia (incluidas las homoparentales), protege a las personas en situación de violencia intrafamiliar (en especial a las mujeres), reconoce los diversos tipos de violencia; entre otros. La sociedad cubana aún conserva rasgos de una cultura patriarcal que impide que toda la población comprenda la necesidad y utilidad del código.²

En este contexto, diversas instituciones, ONGs, organizaciones cubanas y extranjeras en el país, han dedicado su labor en posicionar y visibilizar en nuestra sociedad, los debates en torno a la cultura de la inclusión y para la transformación social por una mejor sociedad. La deconstrucción de estigmas sociales patriarcales y machistas, las discriminaciones sociales, violencias, desigualdades, etc., son algunas de las causas por las que en Cuba se continúa trabajando desde espacios científicos, académicos, culturales y gubernamentales a favor de la equidad e inclusión sociales. En las producciones artístico-escénicas cubanas a partir de los 2000 se comienza a evidenciar una tensión entre el clásico universal y la

obra de nueva creación, entre el teatro dramático y posdramático, obras con historias personales que deriva una tendencia hacia lo documental. **Temáticas como la obrera, la juventud, la familia, toman otra proyección, aparece la figura del trabajador relacionado con nuevos sectores sociales en un nuevo entorno. Se emite la documentación de la realidad social y el diálogo diferente con la historia, defendiendo el respeto por la diversidad. Se tratan problemáticas raciales, sexistas, sobre la marginalidad, las violencias, la diversidad de género y se comunica con las particularidades del discurso postmoderno.**

En la tendencia experimental y la búsqueda de nuevas posibilidades, el arte del performance cruza los escenarios nacionales e internacionales, se mantiene lo ritual y la alegoría escénicos, los contrastes, lo exótico, la poesía del cuerpo, no falta la interacción con las nuevas tecnologías, la mezcla de géneros diversos, la danza, las artes visuales, la transmedialidad. En el tejido teatral cubano hay un sector más conservador, una zona más tradicional sin ánimos de asumir riesgos, ya que prefieren acudir a los clásicos o al teatro más populista, sin producir miradas innovadoras. Están las experiencias de proyectos teatrales que se han extendido, y otros que se han dedicado totalmente, al trabajo comunitario, así como al teatro callejero y otras expresiones o géneros.

Los artistas, grupos y compañías profesionales del sistema de las artes escénicas en Cuba, se encuentran representados por el Consejo Nacional de Las Artes Escénicas (CNAE), institución del Ministerio de Cultura que subvenciona y rige la producción escénica del país. Existe, además, la Asociación Hermanos Saíz (AHS), organización no gubernamental de la sociedad civil cubana, que promueve la joven

² Tomado de Informe de Investigación del Proyecto de Cooperación Internacional JUNTARTE: la cadena creativa que hace la escena inclusiva. (AHS-COSPE onlus)

creación artística y acoge a los creadores entre 18 y 35 años de edad. Son numerosos los colectivos teatrales profesionales y no profesionales, lo que dificulta la gestión institucional para el desarrollo de los procesos artísticos y la producción de cada proyecto u obra. Existen a su vez, centros de estudios e investigación, ONGs, asociaciones cubanas, que promueven y forman desde diferentes perspectivas, enfoques, sobre la cultura de la inclusión y equidad sociales, la sostenibilidad ambiental, en función de la transformación social. El Centro Félix Varela, el Centro Oscar Arnulfo Romero (OAR), El Centro Nacional de Educación Sexual (CENESEX), el Centro Martin Luther King Jr., en las universidades, cátedras y grupos de trabajo creados que por años vienen desarrollando estos temas y logrando el impacto social requerido en el pueblo cubano y en políticas públicas del país. De esta manera, existen creadores y grupos teatrales que se han empeñado en tratar sostenidamente con su arte, estéticas y poéticas, temáticas y problemáticas alrededor de la diversidad de género, de la identidad, la cultura, la violencia hacia las mujeres y las niñas, la diversidad de masculinidades, en contra del machismo y del patriarcado, por las no discriminaciones, etc., que han logrado articularse con especialistas y con estos centros antes mencionados, en la búsqueda de asesoramiento, consultoría y otros servicios, para afianzar los argumentos de su obra. También existen eventos, proyectos, nacionales e internacionales en el panorama teatral del país que abogan por resaltar y visibilizar estas propuestas, lo que evidencia la intencionalidad de nuestras instituciones y de nuestros creadores, de su compromiso social con el contexto cubano.

En ese camino de diálogo continuo en relación con las temáticas y problemáticas socioculturales ya mencionadas, que aún persisten en la sociedad cubana actual, no podemos dejar de mencionar a grupos como El Ciervo Encantado con la dirección de Nelda Castillo, a Teatro El Público con la dirección de Carlos

Díaz, El Mejunje Teatral con la dirección de Ramón Silverio desde la provincia Villa Clara, Argos Teatro con la dirección general de Carlos Celdrán, Macubá desde Santiago de Cuba con la dirección de Fátima Patterson y muchos otros, así como una nueva generación que se impone con fuerza para continuar incidiendo en los imaginarios particulares y colectivos de los públicos y deconstruir todo estereotipo o concepto que nos oprima, limite u omita nuestros derechos como humanos y seres sociales. Hace alrededor de un año, tal es el caso de los jóvenes teatristas Liliana Lam y Alberto Corona con las obras Favez y Kilómetro Cero, la obra ...No importa... con la dirección de Adrián Hernández, el joven proyecto Medea Teatro con la dirección de José Antonio García con la obra Partagás, de la provincia más oriental de Cuba: Guantánamo, está Teatro de La Totalidad con la dirección de Geordany Carcasés con las obras Pan para la Fe, El orden de los factores y Cemí. Quedarán muchos por mencionar, pero sin duda alguna, existe una parte de la creación escénica y teatral en Cuba que emerge, que se ha proyectado con afán, por profundizar, por visibilizar y tratar con más fuerzas para influir en sus públicos, a favor de la transformación social, por una sociedad mejor.

Claudia Amanda Betancourt Torres // máster en Sociología, centrándose en los temas de investigación sobre Gestión y Consumo Culturales. Actualmente trabaja como investigadora en el área de investigaciones del Consejo Nacional de las Artes Escénicas de Cuba (CNAE). Es miembro de la sección de Crítica e Investigación de la Asociación Hermanos Saiz de Cuba (AHS). Ha sido ponente en diferentes eventos científicos y artísticos. Ha participado como activista social en la Articulación Juvenil del Centro Oscar Arnulfo Romero (OAR), por la inclusión y la equidad sociales.

CUBA e a atual criação cênica jovem

a favor de la transformación social, por una sociedad mejor

Por **Claudia Amanda Betancourt Torres**

Tradução de Sara Mello Neiva

A cultura é um fator chave para o desenvolvimento sustentável e para garantir o sucesso da mudança social. Cultura representa o patrimônio, molda as identidades das pessoas, reforça a coesão social e também divide sociedades. A cultura engloba modos de vida, religião, lei e ciência, tradição e inovação, arte e música, idioma e literatura. Cria pontes entre grupos, pessoas e é um agente econômico significativo. É a matriz das pessoas, da humanidade, e globalmente, o motor mais poderoso de mudança e integração.

A arte como parte da cultura é um processo social, uma relação social que inclui tanto o criador quanto o consumidor na interação dinâmica de ambos com a sociedade em geral. Com diferentes meios artístico-culturais, é possível influenciar de diferentes maneiras o desenvolvimento da consciência e da psique humana. Dessa forma, historicamente e até os dias de hoje, temos obtido resultados importantes com o avanço científico-técnico das sociedades juntamente com o poder globalizador das indústrias e mercados.

Desde o triunfo da Revolução Cubana em 1959, o governo revolucionário liderado pelo Comandante-em-chefe Fidel Castro Ruz considerou a luta por uma sociedade mais justa e pelo homem novo como um elemento de primeira linha. Apesar dos desencontros e da pluralidade de posições entre a intelectualidade cubana da época, na década de 1960, a sensibilidade política de vanguarda encontrou em Cuba motivações semelhantes à sensibilidade artística. Os artistas e intelectuais cubanos, diante do processo revolucionário, foram um ponto chave de polêmicas, controvérsias e diálogos políticos.

Cuba investiu muito no desenvolvimento cultural da nação, incluindo a educação artística como um dos pilares do sistema educacional, no desenvolvimento de expressões artísticas e culturais, possibilitando que os cubanos desfrutem das artes e da cultura e participem delas com igualdade de acesso, surgindo vários projetos socio-culturais que focam seu trabalho nas comunidades, as Casas de Cultura para formação e incentivo artístico das comunidades, etc.



Visiones de la Cubanosofía.
Em cena: Mariela Brito,
Eduardo Martínez e Lorelis Amores.
Dramaturgia e Direção: Nelda Castillo.
2005. El ciervo Encantado.

Após 1959, os princípios da política cultural da Revolução foram conformados e aplicados, na medida em que se alcançava a clareza suficiente sobre os objetivos que se buscavam. Foi necessário analisar as consequências negativas de determinados enfoques na aplicação da política cultural. Os anos 90 foram um período de crise em todos os âmbitos da sociedade cubana, resultando em um colapso espiritual quase geral, no entanto, no setor cultural e artístico, foi um período de lucidez e brilho, de reivindicações e potencialização de jovens talentos. No meio dessas condições adversas para a cultura, começaram a ser desenvolvidos os processos para o design de programas de desenvolvimento cultural, primeiro experimentalmente em alguns territórios e instituições, e depois de forma geral em todo o país. Esse processo culminou com a aprovação, em 1995, do Programa Nacional de Cultura e Desenvolvimento, que apresenta uma síntese da história cultural da nação, bem como os princípios fundamentais da política cultural cubana¹.

Desde 2011, Cuba tem estado imersa em um processo de transformação denominado “Atualização do Modelo Econômico e Social Cubano”, cujo documento programático são os “Lineamentos para a Política Econômica y Social del Partido y la Revolución”, aprovados

no 6º Congresso do PCC em 2011 e atualizados no 7º e 8º Congressos (2016 e 2021, respectivamente). O objetivo fundamental desse processo de atualização é alcançar o desenvolvimento econômico mantendo as conquistas sociais, sob a premissa da eficiência na alocação e uso de recursos. Reconhecendo que o Estado deve manter o controle sobre os meios de produção fundamentais e concentrar-se em atividades-chave, esse processo incorpora a ampliação do espaço do setor não estatal na economia cubana como uma das ações necessárias.

A conceituação do modelo econômico e social cubano, aprovada em 2016 e atualizada em 2021, apresenta a visão do país à qual se aspira. Nessa visão, reforça-se a coexistência dos setores estatal e não estatal na construção de um país socialista, próspero e sustentável. Elementos como a melhoria das condições de vida materiais e espirituais da população cubana, o progresso não apenas econômico, mas também social e cultural, a participação cidadã, a preservação do meio ambiente e a possibilidade do povo participar de forma criativa nos processos culturais e históricos são incorporados.

O Plano de Desenvolvimento Econômico e Social até 2030 alinha-se aos Objetivos de Des-

¹ Política Cultural de la Revolución Cubana en la web del MINCULT.

envolvimento do Milênio, que consistem em 17 metas a serem alcançadas pelos países, incluindo a educação de qualidade, a equidade de gênero, a redução das desigualdades, entre outros. A arte também é uma forma de educação para a sociedade. Pretende-se formar valores por meio da encenação de obras que sensibilizem artistas e público sobre temas de equidade de gênero e inclusão, pela não violência e sustentabilidade ambiental.

O Código das Famílias, publicado em 2021 e aprovado em 2022, estabelece um quadro propício para potencializar e continuar promovendo temas de equidade e inclusão social nas pessoas. Esse código garante direitos para todas as pessoas, reconhece diversos tipos de família (incluindo as homoparentais), protege pessoas em situação de violência intrafamiliar (especialmente mulheres), reconhece diferentes tipos de violência, entre outros. A sociedade cubana ainda conserva traços de uma cultura patriarcal que impede que toda a população compreenda a necessidade e utilidade do código².

Neste contexto, várias instituições, ONGs, organizações cubanas e estrangeiras no país têm dedicado seus esforços para posicionar e tornar visíveis os debates em torno da cultura de inclusão e transformação social por uma sociedade melhor. A desconstrução de estigmas sociais patriarcais e machistas, discriminações sociais, violências, desigualdades, etc., são algumas das causas pelas quais em Cuba continua-se trabalhando a favor da equidade e inclusão social em espaços científicos, acadêmicos, culturais e governamentais.

Nas produções artístico-cênicas cubanas a partir dos anos 2000, começa-se a evidenciar uma tensão entre o clássico universal e a obra de nova criação, entre o teatro dramático e

pós-dramático, com obras que apresentam histórias pessoais que derivam para uma tendência em direção ao documental.

Temáticas como a operária, a juventude e a família assumem uma nova projeção, aparecendo a figura do trabalhador relacionado a novos setores sociais em um novo ambiente. É emitida a documentação da realidade social e o diálogo diferenciado com a história, defendendo o respeito pela diversidade. São abordados problemas raciais, sexistas, sobre marginalização, violência, diversidade de gênero e comunica-se com as particularidades do discurso pós-moderno. Na tendência experimental e na busca por novas possibilidades, a arte da performance cruza os palcos nacionais e internacionais, mantendo-se o ritual e a alegoria cênicos, os contrastes, o exótico, a poesia do corpo, não faltando a interação com as novas tecnologias, a mistura de diversos gêneros, a dança, as artes visuais e a transmidialidade. No tecido teatral cubano, existe um setor mais conservador, uma zona mais tradicional que não quer assumir riscos, pois prefere recorrer aos clássicos ou ao teatro mais populista, sem produzir olhares inovadores. Existem experiências de projetos teatrais que se expandiram e outros que se dedicaram completamente ao trabalho comunitário, bem como ao teatro de rua e outras expressões ou gêneros.

Os artistas, grupos e companhias profissionais do sistema das artes cênicas em Cuba são representados pelo Conselho Nacional das Artes Cênicas (CNAE), instituição do Ministério da Cultura que subsidia e governa a produção cênica do país. Além disso, existe a Associação Hermanos Saíz (AHS), organização não-governamental da sociedade civil cubana, que promove a jovem criação artística e acolhe criadores entre 18 e 35 anos de idade.

² Tomado de Informe de Investigación del Proyecto de Cooperación Internacional JUNTARTE: la cadena creativa que hace la escena inclusiva. (AHS-COSPE onlus)

São numerosos os coletivos teatrais profissionais e não profissionais, o que dificulta a gestão institucional para o desenvolvimento dos processos artísticos e a produção de cada projeto ou obra.

Existem também centros de estudos e pesquisa, ONGs, associações cubanas, que promovem e formam a partir de diferentes perspectivas e enfoques sobre a cultura da inclusão e equidade social, a sustentabilidade ambiental em função da transformação social. O Centro Félix Varela, o Centro Oscar Arnulfo Romero (OAR), o Centro Nacional de Educação Sexual (CENESEX), o Centro Martin Luther King Jr., nas universidades, cátedras e grupos de trabalho criados há anos vêm desenvolvendo esses temas e alcançando o impacto social necessário na população cubana e nas políticas públicas do país. Desta forma, existem criadores e grupos teatrais que se empenham em abordar de forma sustentada com sua arte, estéticas e poéticas, temáticas e problemáticas em torno da diversidade de gênero, identidade, cultura, violência contra mulheres e meninas, diversidade de masculinidades, contra o machismo e o patriarcado, pela não discriminação, etc., que conseguiram articular-se com especialistas e com esses centros mencionados anteriormente, na busca de aconselhamento, consultoria e outros serviços, para consolidar os argumentos de sua obra. Existem também eventos, projetos, nacionais e internacionais no panorama teatral do país que defendem destacar e visibilizar essas propostas, o que evidencia a intencionalidade de nossas instituições e nossos criadores, seu compromisso social com o contexto cubano.

Nesse caminho de diálogo contínuo em relação às temáticas e problemáticas sócio-culturais já mencionadas, que ainda persistem na sociedade cubana atual, não podemos deixar de mencionar grupos como El Ciervo Encantado com direção de Nelda Castillo, Teatro El Público com direção de Carlos Díaz, El Mejunje Teatral com direção de Ramón Sil-

verio da província de Villa Clara, Argos Teatro com direção geral de Carlos Celdrán, Macubá de Santiago de Cuba com direção de Fátima Patterson e muitos outros, assim como uma nova geração que se impõe com força para continuar influenciando os imaginários particulares e coletivos dos públicos e desconstruir qualquer estereótipo ou conceito que nos oprima, limite ou omita nossos direitos como seres humanos e sociais. Cerca de um ano atrás, o mesmo ocorreu com os jovens teatrólogos Liliana Lam e Alberto Corona com as peças Favez e Kilómetro Cero, a peça ...No importa... com direção de Adrián Hernández, o jovem projeto Medea Teatro com direção de José Antonio García com a peça Partagás, da província mais oriental de Cuba: Guantánamo, há Teatro de La Totalidad com direção de Geordany Carcasés com as peças Pan para la Fe, El orden de los factores y Cemí.. Há muitos outros para mencionar, mas sem dúvida alguma, existe uma parte da criação cênica e teatral em Cuba que emerge, que se projetou com esforço, por aprofundar, por visibilizar e tratar com mais força para influenciar seus públicos, em favor da transformação social, por uma sociedade melhor.

Claudia Amanda Betancourt Torres // mestre em Sociologia, com foco em temas de pesquisa sobre Gestão e Consumo Culturais. Atualmente trabalha como pesquisadora na área de pesquisas do Conselho Nacional de Artes Cênicas de Cuba (CNAE). É membro da seção de Crítica e Pesquisa da Associação Hermanos Saiz de Cuba (AHS). Ela tem sido palestrante em diferentes eventos científicos e artísticos e tem participado como ativista social na Articulação Juvenil do Centro Oscar Arnulfo Romero (OAR), pela inclusão e equidade social.

Convertir una certeza individual en **PREGUNTA COLECTIVA**

Por **Luisa Pardo Urías**

Y aquello que se decía durante la guerra, que luchábamos contra las injusticias y la opresión, o aquella consigna que decía “o todos en la cama o todos en el suelo”, lo olvidaron los responsables de la organización.

Lucio Vásquez “Chiyo”

En un continente en el que se han llevado a cabo luchas cruentas y prolongadas a partir de contundentes choques ideológicos. Un continente donde tanto las izquierdas como las derechas han demostrado tener poca voluntad de generar encuentros conciliadores en pos del bien común. En estos contextos donde la lucha por sociedades más justas nunca se acaba y, parafraseando a Margaret Randall, donde nuestras victorias han sido escasas y han durado muchísimo menos de lo soñado, no puedo dejar de preguntarme qué es la militancia, para qué, desde dónde, con quiénes se lleva a cabo. ¿Cómo mi quehacer teatral se relaciona con eso? O, mejor: ¿Hay alguna manera en que mi quehacer no se haya relacionado con eso?

Cuando comencé con el teatro de manera profesional, hace unos 20 años, tenía convicciones muy claras: para mí el teatro debía ser político tanto en forma como en fondo. Mi espacio laboral no podía estar escindido de mi idea de transformar la sociedad, ni en forma ni en fondo. Es muy probable que entendiera muchísimo menos sobre política de lo que yo pensaba, es muy probable que malinterpretara muchos de los conceptos que usaba y que supiera demasiado poco sobre lo que hablaba. Es muy probable que en el presente suceda algo parecido. Y, sin embargo, esa convicción sigue vigente, aunque con sus importantes matices.

¹ Vásquez Lucio, Escalón Sebastián, Siete Gorriones, Museo de la Palabra y la Imagen, 2012.

² Colectivo escénico Lagartijas Tiradas al Sol: lagartijastiradasalsol.com



Pieza 7 Mono, ya de Yanhuítlán, Mixteca Alta, Oaxaca 2016.
Proyecto Yivi, foto de Pedro Pizarro.

En estos 20 años, nunca sola, siempre en colectivo², he, hemos tenido muchas oportunidades para cuestionar lo político y plantearnos preguntas éticas en torno a nuestro papel como artistas en la sociedad. Y aunque a veces pareciera que dudar sobre lo que hacemos nos debilita, considero que ha sido muy importante no dar por hecho nada en relación a cómo elaborar un discurso y lanzarlo al mundo.

De la insistencia en lo colectivo admiro profundamente que, contraviniendo la idea de genio creador, director, presidente, patriarca, hombre, nos da la oportunidad de contrastar ideas, mezclarlas, de dar perspectiva a lo que podría parecer contundente e inamovible. Es sorprendente cómo, a pesar del tiempo transcurrido en colectividad, mis compañeres pueden seguir mirando algo que yo no, pueden seguir opinando distinto y sintiendo o valorando las situaciones de maneras radicalmente opuestas a como yo lo hago. También ha sido importante notar las tensiones que emergen del deseo de libertad contraponiéndose a la voluntad de cohesión. Entender que es un trabajo constante de negociación en todos los niveles.

Desde aquel comienzo, establecimos el principio de propiciar un teatro como laboratorio de relaciones humanas, un espacio de crecimiento personal y colectivo, pero también como un lugar para lanzar cuestionamientos en torno a la Historia y el contexto. Con el hacer, nos

encontramos inevitablemente un teatro para poner sobre la mesa procesos y fenómenos sociales, políticos y ambientales que vivimos en México y las historias, decisiones y comportamientos que enmarcan nuestro presente.

Hace ya muchos años decidimos que el teatro sería un espacio para representarnos a nosotras mismas e intentar entender quiénes somos como seres individuales, colectivos y sociales. Esto y el marco de libertad que nos da la ficción, nos ha permitido pensar desde dónde y con quiénes hablamos. Suena a que es un ejercicio fácil, pero ha sido todo lo contrario.

Reconozco que parte de esto viene de mi educación en casa. De una madre ex-guerrillera, ex presa política, historiadora, que tenía muy presente el educarme en torno a la lucha de clases, el feminismo y las ciencias sociales de su época. Pero a esa madre la perdí muy pronto y tuve que labrar mi camino, construir mi propia idea de lucha y, con la distancia de su muerte, decidí romper con muchos de los conceptos heredados, o por lo menos reformularlos.

De entrada tenía claro que quería desvincularme de la violencia y el dolor y la soledad que suele generar. Me ha costado más de lo que pensé, porque esa ruptura no sólo tenía que ver con escapar de las armas, las cárceles y la fuerza del Estado, sino también de la violencia cotidiana y propia, tan a la vista que es casi invisible.

El año pasado hacía una pieza teatral en colaboración con Teatro Bárbaro, en Chihuahua, donde la pregunta que más me interesó fue ¿dónde nace la violencia? Y fue en ese territorio marcado por la violencia patriarcal, religiosa, feminicida y del crimen organizado, que me respondí: la violencia nace de nuestros dogmas, ideas y creencias y de las maneras, sencillas o sofisticadas, en que cotidianamente las defendemos ante los demás.

Basto es el teatro y basta su capacidad de dar visibilidad, subrayar esa línea que no logramos leer, enmarcar ese momento que pasó desapercibido, re codificar el relato. A través del teatro podemos generar distancia a partir del acercamiento, pero también acercarnos a los fenómenos al ponerlos en perspectiva. El teatro entonces puede ser una herramienta de reflexión profunda en torno a la realidad.

Hay algo que nos intriga, que nos conmueve y molesta ¿Es algo que la sociedad comparte? ¿Es algo que podemos pensar en el espacio social que es el teatro? ¿Es algo que se puede ayudar a evidenciar desde la escena? ¿Sí? ¿Cómo entonces pronunciamos sin que el pronunciamiento invalide a las otras personas y sus propios mecanismos de reflexión? ¿Cómo convertir una certeza individual en pregunta colectiva?

¿No es eso de lo que carecemos en este continente escindido por la desigualdad social, las luchas ideológicas y la espiral de violencia. De un espacio de conciliación, empatía y entendimiento?

Pareciera entonces que corremos el riesgo de eliminar el disenso, o el riesgo del relativismo. Y pareciera que no queremos tomar postura, que buscamos la neutralidad. No considero que sea así, pero...

La idea de militancia está, querámoslo o no, vinculada con la guerra, con la imagen de soldado:

Militar:

1. *(del Latín **militaris**)* 'perteneciente al soldado o a la guerra' y esto deriva en 'practicar el ejercicio de las armas'.³
2. Intr. Servir en la guerra o profesar la milicia. || Figurar en partidos o colectividades. || Haber en algo una circunstancia o razón especial.⁴

Un soldado es cuerpo que ejerce violencia para defender una patria, una idea, un cuartel, a un líder. Y, aunque los soldados también siembran árboles y rescatan a las personas en una inundación, la verdad es que nunca quise ser un soldado. ¿Soldado de quién sería? Tarde o temprano los soldados torturan y matan personas, los soldados detienen migrantes, los soldados se alían con el crimen, los soldados reciben órdenes y las ejecutan. Su vida es obedecer.

Tal vez estoy extrapolando las cosas y debiera de limitarme a hablar sobre militancia:

Militancia:

1. Pertenencia de una persona a un grupo o una organización, especialmente a un partido político.
2. Adhesión a unas determinadas ideas y defensa de las mismas.⁵

Si tuviera que relacionarme con la militancia pensaría en la definición número 2. Porque nunca quise ser un soldado, ni tampoco pertenecer a un partido político, pero sí quiero luchar por transformar el mundo en un mejor lugar para todos los seres. Y quizá esa es la idea a la que me he adherido y parte de la búsqueda del cómo defenderla ha tenido que ver con hacer a un lado la violencia, pero también la costumbre.

³ Corominas, J. Breve diccionario etimológico de la lengua castellana. Edit. Gredos 1976.

⁴ Lexipedia, diccionario enciclopédico. Tomo 2. Edit. Británnica 1994-1995.

⁵ Diccionario Oxford Languages, Buscador de Google, 2023.



Foto de Juan Pablo Avendaño

La pregunta del cómo, nunca debe ser subestimada. De hecho parte esencial del teatro es preguntarse cómo codificar los discursos, qué convenciones van a darles sentido. Y vuelvo a la idea de forma es fondo porque en la medida en que no damos por hecho cómo transmitir el discurso, nuestra búsqueda es política. Porque es claro que estamos inmersas en sistemas de representación y parte de nuestra labor es saber leerlos, deconstruirlos, evidenciarlos y muy probablemente contradecirlos. Y entonces esta pregunta, el cómo, va mucho más allá: abarca desde la forma en que producimos lo que producimos, la manera en que nos relacionamos en el proceso con las personas, los materiales, el tiempo y las ideas. Tomar en cuenta estos factores en los procesos de creación es un principio fundamental para aprender a contravenir las desigualdades e injusticias en el mundo. Dicen que para regenerar una montaña erosionada tienes que empezar por arriba, donde las grietas son más angostas y la presión de la tierra que baja es menor. Pienso entonces que en nuestro quehacer hay que empezar por plantearnos cómo ejercer en nuestros espacios más cercanos e intentar que el camino no implique incurrir en los errores que queremos erradicar en la sociedad. Lo que construimos aquí permea nuestra vida personal y social y viceversa. No debemos soslayar que lo personal, lo artístico y lo político están íntimamente vinculados.

Es entonces cuando creamos con sentido político. Elaboramos discurso e investigamos sobre las formas. Es un reto constante, tanto procesualmente para nosotras como artistas y ciudadanas, como en el momento de dejarlo

en el mundo para que las personas pongan a dialogar sus propias ideas y experiencias con esa creación que habla de la realidad.

Pero hay dos puntos que tenemos que tomar en cuenta del posible alcance transformador de esta dinámica:

1. No todos los contextos permiten que las personas tengan acceso a la experiencia teatral, sus encuentros y reflexiones. Podríamos decir, por el camino recorrido, que la experiencia teatral tiene un alcance selectivo y que generalmente las personas que tienen acceso a ella son (somos) personas con privilegios.
2. Para que todos los contextos tengan acceso a nuestras creaciones, necesitaríamos una capacidad logística y un apoyo institucional o empresarial que las condicionaría inevitablemente, para bien y para mal.

En un momento de mi trabajo en el colectivo, irrumpieron de nuevo las preguntas: ¿A quiénes les estamos hablando? ¿A quiénes les queremos hablar? ¿Dónde tiene influencia nuestro trabajo y en qué sentidos?

Fue desolador darme cuenta que, a pesar de mi desasosiego, me estaba acomodando. Que hablar de lo que hablaba (hablábamos) se estaba convirtiendo en una especie de escudo que me ayudaba a evadir la que creo que es mi responsabilidad como ser social. Me di cuenta de uno de los peligros de actuar sobre un escenario, ese espacio tan potente pero que puede engañarnos en cuanto a la verdadera proporción de nuestro hacer.

Hemos buscado lo mismo durante muchos años, pero cada una de las personas del colectivo tenemos nuestros anhelos profundos, nuestros ideales. El mío de pronto se distanció de los de las demás y eso no ha generado ruptura, sino mayor diversidad. Ahí radica otra parte importante del empeño colectivo: las demás son un espejo, un ejemplo, una referencia y a la par, una manera de hacernos contraste.

Hoy parte de mi quehacer se enfoca en colaborar para generar espacios gratuitos de formación y creación artística fuera del mundo urbano. Intentando que esto signifique propiciar la discusión, el entendimiento, la búsqueda de formas expresivas, de puentes culturales y, sobre todo, acompañar a niñas y niños en su crecimiento. Pensando la creación como una forma de experimentar las posibles maneras de estar en el mundo, una buena forma de experimentar el tener voz y articularla, de indagar en la idea de ser humano. Pero también, una excelente manera de escuchar lo que las niñas y los niños tienen que decir ¿qué otra posibilidad tendríamos para cambiar el mundo?

Luisa Pardo // es creadora escénica, actriz y profesora. Estudió en el CUT, UNAM. Cursó los Diplomados Enseñanza de las Artes en la Educación Básica y Tránsitos del CNA. Es fundadora del colectivo escénico Lagartijas Tiradas al Sol, que ha tenido presencia en 27 países. Ha trabajado en proyectos teatrales y cinematográficos de diversxs creadores como asesora, actriz, dramaturga y directora. Ha colaborado como tallerista en una multiplicidad de espacios de formación artística. Su principal enfoque es el trabajo documental y las diversas formas de tratar “la realidad” en la escena. Actualmente desarrolla el proyecto artístico-educativo YIVI, en la región Mixteca Alta.



Converter uma certeza individual em uma **QUESTÃO COLETIVA**

Por **Luisa Pardo Urías**

Tradução de Beatriz Bittencourt

E o que se dizia durante a guerra, que lutávamos contra as injustiças e a opressão, ou aquele lema que dizia “ou todos na cama ou todos no chão”, os responsáveis pela organização esqueceram.

Lucio Vásquez “Chiyo”¹

Em um continente onde se travaram lutas sangrentas e prolongadas a partir de contundentes embates ideológicos. Um continente onde tanto a esquerda quanto a direita mostraram pouca vontade de gerar encontros conciliadores em busca do bem comum. Nestes contextos onde a luta por sociedades mais justas nunca se acaba e, parafraseando Margaret Randall, onde nossas vitórias têm sido escassas e têm durado muito menos do que o sonhado, não posso deixar de me perguntar o que é a militância, para quê, de onde, com quem se faz? Como meu trabalho teatral está relacionado a isso? Ou melhor: tem como meu trabalho não estar relacionado a isso?

Quando comecei a fazer teatro profissionalmente, há cerca de 20 anos, tinha convicções muito claras: para mim o teatro devia ser político tanto na forma como no conteúdo. Meu espaço de trabalho não podia estar separado da minha ideia de transformar a sociedade, nem na forma nem no conteúdo. É muito provável que entendesse muito menos de política do que eu pensava, é muito provável que tenha interpretado mal vários dos conceitos que usava e que soubesse muito pouco sobre o que falava. É provável que hoje aconteça algo parecido. E, no entanto, essas convicções continuam válidas, embora com nuances importantes.

¹ Vásquez Lucio, Escalón Sebastián, Siete Gorriones, Museo de la Palabra y la Imagen, 2012.

² Coletivo cênico Lagartijas Tiradas al Sol: lagartijastiradasalsol.com



Peça "7 Mono, ya de Yanhuitlán", Mixteca Alta, Oaxaca 2016.
Projeto Yivi, foto de Pedro Pizarro.

Nesses 20 anos, nunca sozinha, sempre em coletivo, tive, tivemos muitas oportunidades de questionar o político e fazer perguntas éticas em torno do nosso papel como artistas na sociedade. E embora às vezes pareça que duvidar do que fazemos nos enfraquece, considero que tem sido muito importante não tomar nada como certo em relação a como elaborar um discurso e lançá-lo ao mundo.

Da insistência no coletivo admiro profundamente que, ao contrário da ideia de gênio criador, diretor, presidente, patriarca, homem, temos a oportunidade de contrastar ideias, mesclá-las, de dar perspectiva ao que pode parecer contundente e imóvel. É surpreendente como, apesar do tempo transcorrido em coletivo, meus companheiros podem seguir observando algo que eu não posso, podem continuar a pensar de forma divergente e a sentir ou a valorizar as situações de forma radicalmente diferente da minha. Também tem sido importante perceber as tensões que emergem do desejo de liberdade contrapondo-se ao desejo de coesão. Entender que é um trabalho constante de negociação em todos os níveis.

Desde o começo, estabelecemos o princípio de promover o teatro como laboratório de relações humanas, um espaço de crescimento pessoal e coletivo, mas também como um lugar para lançar questionamentos em torno

da História e o contexto. Com o fazer, encontramos inevitavelmente um teatro para pôr sobre a mesa processos e fenômenos sociais, políticos e ambientais que vivemos no México e as histórias, decisões e comportamentos que moldam nosso presente.

Há muitos anos decidimos que o teatro seria um espaço para representarmos a nós mesmas e tentarmos entender quem somos como seres individuais, coletivos e sociais. Isso e o quadro de liberdade que a ficção nos dá, tem nos permitido pensar de onde e com quem falamos. Parece um exercício fácil, mas tem sido o contrário.

Reconheço que parte disso vem da minha educação em casa. De uma mãe ex-guerrilheira, ex-presa política, historiadora, que teve muito cuidado em me educar sobre a luta de classes, o feminismo e as ciências sociais de seu tempo. Mas perdi essa mãe muito cedo e tive que trilhar meu caminho, construir minha própria ideia de luta e, com a distância de sua morte, decidi romper com muitos dos conceitos herdados, ou pelo menos reformulá-los.

Desde o começo, tinha claro que queria me desvincular da violência, da dor e da solidão que isso costuma gerar. Me custou mais do que pensava, porque essa ruptura não só tinha a ver com a fuga das armas, das prisões e da força do Estado, mas também à violência cotidiana e à nossa, tão visível que é quase invisível.

No ano passado eu estava fazendo uma peça teatral em colaboração com o Teatro Bárbaro, em Chihuahua, onde a pergunta que mais me interessou foi de onde nasce a violência? E foi nesse território marcado pela violência patriarcal, religiosa, feminicida e do crime organizado, que me respondi: a violência nasce dos dogmas, ideais e crenças e das formas, simples ou sofisticadas, em que cotidianamente as defendemos diante dos outros.

Basta o teatro e basta a sua capacidade de dar visibilidade, sublinhando essa linha que não conseguimos ler, enfatizando momento que passou despercebido, recodificando a história. Através do teatro podemos gerar distância a partir da aproximação, mas também podemos nos aproximar dos fenômenos colocando-os em perspectiva. O teatro então pode ser uma ferramenta de reflexão profunda sobre a realidade.

Há algo que nos intriga, que nos move e nos incomoda, é algo que a sociedade compartilha? É algo que podemos pensar no espaço social que é o teatro? É algo que se pode ajudar a evidenciar a partir da cena? Sim? Como então podemos nos pronunciar sem que o pronunciamento invalide as outras pessoas e seus próprios mecanismos de reflexão? Como converter uma certeza individual em uma pergunta coletiva?

Não é isso que nos falta nesse continente dividido pela desigualdade social, lutas ideológicas e espiral de violência? De um espaço de conciliação, empatia e compreensão?

Parece então que corremos o risco de eliminar o dissenso, ou o risco do relativismo. E parece que não queremos tomar uma posição, que buscamos neutralidade. Não considero que seja assim, mas...

Quer gostemos ou não, a ideia de militância está ligada à guerra, à imagem do soldado:

Militar:

1. (do Latin *militaris*) 'pertencente ao soldado ou à guerra e isso deriva em 'praticar o exercício das armas'³.

2. Intr. Servir na guerra ou professar a milícia. || Figurar em partidos ou coletividades. || Ter em ago uma circunstância ou razão especial⁴.

Um soldado é um corpo que exerce violência para defender uma pátria, uma ideia, um quartel, um líder. E, embora os soldados também plantem árvores e resgatem pessoas em uma enchente, a verdade é que eu nunca quis ser soldado. Soldado de quem seria? Cedo ou tarde os soldados torturam e matam pessoas, os soldados, os soldados detêm migrantes, os soldados se aiam com o crime, os soldados recebem ordens e as executam. Sua vida é obedecer.

Talvez eu esteja extrapolando as coisas e deva me limitar a falar sobre militância:

Militância:

1. Pertencimento de uma pessoa a um grupo ou uma organização, especialmente a um partido político.

2. Adesão a determinadas ideias e defesa das mesmas⁵.

Se eu tivesse que me relacionar com a militância pensaria na definição número 2. Porque nunca quis ser militar, nem pertencer a um partido político, mas quero lutar para transformar o mundo em um lugar melhor para todos os seres. E talvez seja essa ideia que tenho aderido e parte da busca de como defendê-la teve a ver com deixar de lado a violência, mas também o costume.

³ Corominas, J. Breve diccionario etimológico de la lengua castellana. Edit. Gredos 1976.

⁴ Lexipedia, diccionario enciclopédico. Tomo 2. Edit. Británnica 1994-1995.

⁵ Diccionario Oxford Languages, Buscador de Google, 2023.



Foto de Juan Pablo Avendaño

A pergunta do como, nunca deve ser subestimada. Na verdade, parte essencial do teatro é perguntar como codificar os discursos, que convenções vão lhes dar sentido. E volto a ideia de forma e conteúdo porque na medida em que não damos por certo como transmitir o discurso, nossa busca é política. Porque está claro que estamos imersos em sistemas de representação e parte de nosso trabalho é saber lê-los, desconstruí-los, demonstrá-los e muito provavelmente contradizê-los. E então essa questão, o como, vai muito além: vai desde a forma como a gente produz, o que produzimos, a maneira como nos relacionamos no processo com as pessoas, os materiais, o tempo e as ideias. Levar em conta esses fatores nos processos de criação é um princípio fundamental para aprender a contrariar as desigualdades e injustiças no mundo. Dizem que para regenerar uma montanha erodida tem que começar pelo topo, onde as rachaduras são mais estreitas e a pressão da terra descendo é menor. Acho então que em nosso trabalho devemos começar considerando como nos exercitar em nossos espaços mais próximos e tentar que o caminho não implique incorrer nos erros que queremos erradicar na sociedade. O que construímos aqui permeia nossa vida pessoal e social e vice-versa. Não devemos ignorar que o pessoal, o artístico e o político estão intimamente vinculados.

Então criamos com sentido político. Elaboramos discurso e investigamos sobre as formas. É um desafio constante, tanto processualmente para nós como artistas e cidadãos, quanto no momento de deixá-lo no mundo para que as

pessoas possam colocar suas próprias ideias e experiências em diálogo com essa criação que fala da realidade.

Mas há dois pontos que temos que levar em conta sobre o possível alcance transformador dessa dinâmica:

1. Nem todos os contextos permitem que as pessoas tenham acesso à experiência teatral, seus encontros e reflexões. Poderíamos dizer, pelo caminho percorrido, que a experiência teatral tem um alcance seletivo e que geralmente as pessoas que tem acesso a ela são (somos) pessoas com privilégios.
2. Para que todos os contextos tivessem acesso às nossas criações, necessitaríamos de uma capacidade logística e um apoio institucional ou empresarial que as condicionaria inevitavelmente, para o bem e para o mal.

A certa altura do meu trabalho no coletivo, as perguntas surgiram novamente: Com quem estamos falando? Com quem queremos falar? Onde nosso trabalho influencia e de que maneira?

Foi desolador me dar conta que, apesar do meu desassossego, estava me acomodando. Que falar do que falava (falávamos) estava se transformando em uma espécie de escudo que me ajudava a fugir do que acho que é minha responsabilidade como ser social. Me dei conta de um dos perigos de atuar sobre um palco, esse espaço tão poderoso mas que pode nos enganar sobre a verdadeira proporção do nosso fazer.

Buscamos as mesmas coisas por muitos anos, mas cada uma das pessoas do coletivo temos nossos desejos mais profundos, nossos ideais. O meu de repente se distanciou dos das demais e isso não gerou uma ruptura, mas sim uma maior diversidade. Aí reside outra parte importante do esforço coletivo: os outros são um espelho, um exemplo, uma referência e, ao mesmo tempo, uma forma de nos contrapormos.

Hoje parte do meu trabalho se concentra em colaborar para gerar espaços gratuitos de formação e criação artística fora do mundo urbano. Procurando que isso signifique propiciar a discussão, o entendimento, a busca de formas expressivas, de pontes culturais e, sobretudo, acompanhar as meninas e meninos em seu crescimento. Pensando a criação como uma forma de experimentar as possíveis maneiras de estar no mundo, uma boa forma de experimentar ter voz e articulá-la, de indagar sobre a ideia de ser humano. Mas também uma ótima maneira de ouvir o que meninos e meninas têm a dizer: que outra chance teríamos de mudar o mundo?

Luisa Pardo // é criadora cênica, atriz e professora. Estudou na CUT, UNAM. Kursou as graduações Ensino das Artes na Educação Básica e Trânsitos do CNA. É fundadora do coletivo cênico Lagartijas Tiradas al Sol, que já se apresentou em 27 países. Trabalhou em projetos teatrais e cinematográficos de vários criadores como consultora, atriz, dramaturga e diretora. Tem colaborado como animadora em uma multiplicidade de espaços de formação artística. Seu principal enfoque é o trabalho documental e as diversas formas de tratar “a realidade” na cena. Atualmente desenvolve o projeto artístico-educativo YIVI, na região da Mixteca Alta.



MUJER ARTE acción

Prácticas escénicas transeúntes que visibilizan a la mujer en la lucha libertaria.

Por Ana Correa

El cuerpo ha sido y sigue siendo la principal herramienta de aprendizaje tanto fisiológico, personal, cultural, social como político. En el Grupo Cultural Yuyachkani (Perú) del cual hago parte como actriz creadora, durante nuestros 51 años de vida, hemos tenido en el cuerpo la centralidad de nuestro trabajo. Nos asumimos actrices/actores danzantes. Cada una, uno ha ido construyendo una cultura personal en diálogo con la cultura grupal, indagando en diferentes culturas corporales para ir en búsqueda de una presencia viva, dilatada, atenta, dispuesta, que reacciona, desde el mínimo diseño, hasta la acción altamente codificada. Siempre buscando un cuerpo dramático que nos lleve a otro estado de conciencia, a otra dimensión de la realidad que la escena demanda.

Un camino fue dejarnos adoptar por una cultura de origen, aprendiendo las danzas que nos permitieran despertar en nosotras, nosotros los cuerpos de nuestras ancestras y danzar con ellas, con ellos. Otro camino fue el del entrenamiento corporal y vocal que realizamos juntos durante muchos años en la búsqueda de diversos comportamientos escénicos que nos condujeran a fisicalizar emociones, sensaciones, vibraciones. El en-

trenamiento nos condujo a buscar también en las culturas migrantes, a las artes marciales chinas, a la música y danzas afroperuanas. Estas nos permitieron dialogar con los principios de limpieza, precisión, desequilibrio, oposición con la corporalidad animal, el ataque y la defensa, danzas con objetos (sombrero, banderas, abanico, armas, bonsái), para luego con estos nuevos diseños entrar a nuevas creaciones.

Warmikuna Raymi, mujer, memoria y sanación

Desde los años 90, el arte acción es un espacio indispensable en el trabajo de las mujeres del grupo. Acciones generadas por nosotras, y/o dialogadas con diferentes organizaciones de mujeres. El arte acción que hace y muestra el hacer, en donde la accionista/la sujeta es en sí misma una sujeta de representación, se ha convertido en un arma de denuncia y exigencia de las activistas de todo el continente, para generar incidencia política como agentes de cambio social. Nuestro cuerpo, "la cuerpo", es el espacio privado y público para evidenciar lo complejo y difícil que es ser mujer en el contexto de hoy, es nuestra herra-

mienta principal para abordar, resignificar, visibilizar, reparar en los espacios públicos, no convencionales, que el sistema entronizado como poder masculino.

En este camino en el 2012, conjuntamente con Débora Correa, Tania Castro, Marisol Zumaeta y Cucha del Águila creamos en la ciudad del Cusco el “Warmikuna Raymi, mujer, memoria y sanación” como un espacio de encuentro de mujeres de artes escénicas, (espectáculos escénicos, acciones, rituales, talleres) abierto a la convivencia con mujeres creadoras, productoras, artesanas, cocineras, cosedoras, tejedoras, militantes, feministas, promotoras culturales y otras, de diferentes oficios y edades hacia la reivindicación de nuestros puntos de vista propios, originarios, tradicionales, mestizas, contemporáneas, contra el patriarcado y el machismo, buscando el activismo por los derechos de las mujeres, el consuelo y la sanación de nuestro género. Incorporamos a la creación y recreación permanente, la reconstrucción de la memoria histórica de las mujeres y de nuestro pueblo a través de los innumerables idiomas artísticos populares: los tejidos, bordados, cantos, cuentos, mitos leyendas, danzas agrícolas, festivas, ceremoniales; ceramios, fiestas, trajes bordados, partituras, afinaciones diversas, miles y miles de familias de instrumentos, joyería, tallados, teatralidades propias, etc.

CARAVANA DE LAS FLORES ASESINADAS

Cada encuentro del Warmikuna Raymi siempre ha culminado con una acción escénica transeúnte de consuelo, amor y denuncia que hemos llamado “Caravana de las Flores Asesinadas”, versión del poema de Genaro Ledesma Izquieta. Las activistas caminan una detrás de otra cargando una tela larga que representa el peso de las cadenas. A su costado van mujeres con bombos. Se parte de la plaza San Francisco, rumbo a la plaza Mayor del Cusco, llamada también “Huaycapata”,

el lugar del llanto. Llegamos al monumento que conmemora el sacrificio de Micaela Bastidas Puyucawa prócer indígena, esposa de Tupac Amaru II, muerta a patadas y despedazada el 18 de mayo 1781, en ese mismo lugar. Develamos también que el 17 de junio de 1783, el corregidor José Antonio de Areche por orden del Rey Carlos III de España, forma la Caravana de la Muerte, en agravio de 92 mujeres familiares del prócer José Gabriel Condorcanqui y de su esposa Micaela Bastidas; quienes fueron consideradas “infames seguidoras de la revolución de Túpac Amaru II”. A ellas, junto con otros dirigentes, y los dos hijos menores, Fernando e Hipólito, se las obligó a caminar a pie desde Cusco hasta la Fortaleza Real Felipe del Callao, con los pies descalzos, encadenadas de los tobillos. De los 90 días que duró el recorrido de 1,400 kilómetros, solo 15 mujeres llegaron al Callao, las cuales fueron embarcadas hacia España y México, como destierro perpetuo, muriendo en el recorrido.

En la acción, cuando todas llegamos, nos colocamos en círculo, Tania nombró una a una a las 92 heroínas, mientras todas las demás con los brazos abiertos, resonamos sus nombres, movidas con el deseo de personalizarlas, de volver a mencionarlas, vibrando el vientre, el pecho, el rostro, personalizando a una a una, con alta emotividad. Luego rodeamos el monumento, cantamos y florecemos el espacio.

No fue posible hacer Caravana de las flores en la 8va edición del Warmikuna Raymi por el confinamiento obligatorio y la pandemia. Por esta razón decidimos realizar la acción alrededor de Fortaleza Real Felipe del Callao, en Lima, a donde llego la caravana. Convocamos quince compañeras activistas, con polleras tradicionales, llevando pintado en sus brazos nombres de mujeres muertas en feminicidio en el confinamiento. Fuimos también con tapabocas bordadas con los nombres de las heroínas. Coincidió esta acción



Fotografía de Claudia Córdova Zignago en noviembre de 2020.

que se realizó el 7 de noviembre 2021, mes del levantamiento tupacamarista, con las fiestas tradicionales del día de los muertos y de los santos.. Asimismo, las activistas se pintaron en sus brazos, los nombres de mujeres muertas por feminicidio en el confinamiento obligatorio. Y que al final limpiaríamos y floreceríamos el camino.

Silvia Federici se pregunta que es el coraje, de donde viene el coraje, porque algunas personas aceptan enfrentarse a la tortura y otras no. No se trata de ser mejor o peor, es importante comprender que muchas personas se sienten conectadas con un mundo de relaciones que va más allá de su vida. Su vida va a continuar en la historia. Encontramos eco en seguir con estas acciones reconstruyendo la memoria histórica de las mujeres, para poder sentirnos parte de algo más grande.

ROJA PONTE EL ALMA

Dos días después de haber realizado la acción Caravana de las Flores Asesinadas, se produjo un golpe de estado en el Perú. Con 105 votos a favor los congresistas dieron la vacancia al entonces presidente Martín Vizcarra y eligieron a Manuel Merino como nuevo presiden-

te, sumiendo al país en una crisis política, en plena crisis económica y sanitaria y en medio de una de las más desastrosas pandemias de nuestra historia. Una pandemia que desnuda y devela al neoliberalismo que desbalijó, y puso en la miseria la salud pública, le educación, el agro, el arte y la cultura.

Ese mismo día por la noche nos comunicamos las activistas que venimos trabajando en la lucha por los derechos ciudadanos desde nuestros colectivos artísticos autónomos: el "Warmikuna Raymi", Collera Red y Yuyachkani. Nos encontraríamos al día siguiente y teníamos la tarea de pensar y diseñar una respuesta simbólica desde el arte, a la crisis política que crecía en cada hora que pasaba. Confirmamos 15 activistas y decidimos encontrarnos con camisetas y tapabocas blancas a las 9 a.m. en la plaza San Martín, al lado del monumento del militar de uno de los libertadores del Perú en la lucha contra el poder colonial. Llegué a la plaza inspirada en las caminatas que hacen las Madres Mayo alrededor del monumento que también recuerda la liberación del coloniaje español en Argentina. Caminaban para no ser detenidas porque en los años del dictador Videla en 1976, estaba prohibido detenerse y formar



Fotografía de Claudia Córdova Zignago en noviembre de 2020.

grupos. Ellas con un pañal de tela en sus cabezas realizaron caminatas sin fin, unísonas, de resistencia, impulsadas por el amor a sus hijos que les fueron torturados y asesinados durante la represión del régimen militar. Caminaríamos alrededor del monumento.

Nos pusimos todas faldas rojas de una danza de tondero y así de blanco y rojo, con los colores patrios, empezamos a caminar bajo el sonido de los bombos que habíamos llevado. Simbolizábamos a las Matrias contemporáneas, mujeres diversas, ciudadanas, trabajadoras con sentires propios y mirada crítica. Estuvimos dos horas sumando pequeñas acciones, todas juntas, unidas, unísonas, buscando generar desde el ritual, la energía vital para nuestro pueblo.

Incorporamos los giros hasta formar un círculo para unirnos a las consignas y luego danzar un huayno sin parar, con la motivación interna del Taqui Onqoy, el movimiento de resistencia anticolonial cuya característica principal fue la danza en las huacas sagradas y el abandono de todo aquello que había sido traído por el conquistador. Y regresábamos luego de ese momento de ruptura, al tiempo lento intenso, denso, digno, mientras que íbamos sintiendo que el medio de la plaza iba llenándose de jóvenes activistas, trabajadores, feministas, estudiantes hartos, indignados, con rabia.

Desde ese día Marea Roja – Ponte el Alma, ha activado en todas las marchas donde develamos el feminicidio, la muerte de jóvenes que salieron

a expresarse en las calles de todo el país, convirtiéndose en una acción escénica para espacios abiertos en donde avanzamos en una caravana acompañada como anunciadoras del tiempo sombrío de la vida social que recorre la ciudad.

Llevamos ahora en la mano un pañuelo blanco y con pequeñísimas acciones realizadas al unísono, vamos simbolizando el dolor, la resistencia, el corazón, el amor buscando generar desde el rito renovar la energía vital de la transformación.

Una llamadora con megáfono va dando los nombres de las mujeres muertas por feminicidio en estos años de confinamiento y pandemia, cuyos nombres son repetidas por todas como un coro.

Al llegar a un lugar de demostración se forman en dos filas y se recita el poema de Los desgraciados de Cesar Vallejo. Se incorporan giros creando un semicírculo en donde las matrias se levantan las faldas mostrando los nombres de las víctimas escritas en sus piernas y brazos. Nombres de mujeres muertas en feminicidio, de mujeres desaparecidas, niñas víctimas de pedofilia.

Entre el 11 y 20 de noviembre del 2020, así como nació Marea Roja Ponte el Alma, surgieron decenas de acciones teatrales de los diferentes grupos de teatro independiente, actrices y actores danzantes, de músicos, de artistas plásticos. Una inmensa producción de frases, eslóganes, hashtags, grafitis acompa-

ñado de videos proyectados en los grandes edificios, o escritos en cartones, cartulinas, afiches, volantes, estampados en camisetas en banderas, que eran fotografiados y transmitidos y viralizados a través de las redes.

Consideramos que nuestra presencia es inspiradora, lo hemos comprobado en las acciones que seguimos haciendo en estos dos últimos años de la Pandemia.

Estamos presentes en cada movilización de denuncia por feminicidios, por pedofilia, por las mujeres desaparecidas. Mencionamos sus nombres, nos los escribimos en brazos, en piernas, en nuestros pechos. Y avanzamos al unísono en unidad.

A modo de cierre y contra impulso para volver a empezar

En junio de este año volvimos a realizar el Warmikuna Raymi, en Cusco y en Lima, sumando a nuestra lucha el pedido de repatriación de los restos del hijo menor de José Gabriel y Micaela, Fernando Tupac Amaru Bastidas quien falleció en España y que dejó una carta dirigida al Rey de España pidiendo que sus restos regresaran al Cusco al lado de su familia. Hemos sumado el pedido de apoyo a los pequeños hijos e hijas de las mujeres muertas por feminicidio.

En estos dos años de pandemia, sentimos que juntas hemos podido tomar la fuerza necesaria para enfrentar el miedo al contagio, a la inseguridad social y política, al cierre de nuestros espacios de creación y difusión- tomando los espacios públicos, resignificándolos.

Caravana de las Flores Asesinadas, Marea Roja Ponte el Alma y Todas Somos María Parado Jayo nos alientan a seguir. Hebraizándose y entretejiéndose. Alimentándose y contaminándose en una creación que nos sale de las entrañas y que con claridad desde el arte acción busca aportar en la lucha por los derechos de las mujeres.

Lima, 17 de octubre 2022

Ana Correa // es Actriz danzante, directora, activista, feminista integrante del Grupo Cultural "Yuyachkani" desde 1978. Es magister en Antropología Visual por la PUCP; bachiller en Educación (URP), y Profesora de Educación Artística con mención en Arte Dramático (ENSAD). Es profesora de Actuación y Expresión Corporal y Vocal de FARES-PUCP. Es fundadora y co-directora de Warmikuna Raymi: espacio de teatro-mujer-sanación desde 2012. Es miembro de la Primera generación del Magdalena Project.

Bibliografía

- Pueblos Originarios: Cosmogonía <https://pueblosoriginarios.com/sur/andina/inca/chakana.html>
- Versión sobre el poema en:
DE LA SOLEDAD DE LOS DIOSES SALIÓ EL HOMBRE
(Pero no para que lo maten ni lo esclavicen, sino para que lo amen) COSMOGONIA ANDINA
Genaro Ledesma Izquieta
- Tania Castro
- Debemos al INSTITUTO DE CIENCIAS HISTORICAS DEL PERU haber descubierto ese pasaje desconocido de la historia de nuestro país.
- Invasión de América. Antonio Espino.
- El capitalismo cortó la relación con nuestro cuerpo. Silvia Federici <https://www.youtube.com/watch?v=U7NsEvMKElo>

MULHER ARTE ação

Práticas cênicas transeuntes que visibilizam a mulher na luta libertária.

Por **Ana Correa**

Tradução de **Ana Júlia Marco**

O corpo foi e continua sendo a principal ferramenta de aprendizagem fisiológica, pessoal, cultural, social e política. No Grupo Cultural Yuyachkani (Peru) do qual faço parte como atriz criadora, ao longo dos nossos 51 anos de vida, tivemos a centralidade do nosso trabalho no corpo. Assumimos a nós mesmas como atrizes/atores danzantes. Cada uma, cada um vem construindo uma cultura pessoal em diálogo com a cultura de grupo, indagando em diferentes culturas corporais para ir em busca de uma presença viva, dilatada, atenta, disposta que reage, desde o mínimo desenho, até a ação altamente codificada. Sempre em busca de um corpo dramático que nos leve a outro estado de consciência, a outra dimensão da realidade que a cena exige.

Um caminho foi nos deixarmos adotar por uma cultura de origem, aprendendo as danças que nos permitiriam despertar em nós, os corpos de nossas ancestrais e dançar com elas, com eles. Outro caminho foi o do treinamento físico e vocal que realizamos juntos por muitos anos na busca de diversos comportamentos cênicos que nos conduzissem a fisicalizar emoções, sensações, vibrações. O

treinamento nos levou a pesquisar também culturas migrantes, artes marciais chinesas, música e danças afro-peruanas. Estas nos permitiram dialogar com os princípios de limpeza, precisão, desequilíbrio, oposição, corporalidade animal, ataque e defesa, danças com objetos (chapéu, bandeiras, leques, armas, bonsai), para então, com esses novos desenhos, entrar em novas criações.

Warmikuna Raymi, mulher, memória e sanção

Desde a década de 1990, a arte ação é um espaço indispensável no trabalho das mulheres do grupo. Ações geradas por nós e/ou dialogadas com diferentes organizações de mulheres. A arte ação que faz e mostra o fazer, onde a acionista/sujeita é ela mesma uma sujeita de representação, tornou-se uma arma de denúncia e reivindicação dos ativistas de todo o continente, para gerar incidência política como agentes de mudança social. Nosso corpo, "la cuerpa", é o espaço privado e público para evidenciar como é complexo e difícil ser mulher no contexto atual; é nossa principal ferramenta para abordar, ressignificar,

tornar visível, reparar em espaços públicos, não convencionais, que o sistema entronizado como poder masculino.

Nesse caminho, em 2012, juntamente com Débora Correa, Tania Castro, Marisol Zumae-ta e Cucha del Águila, criamos o “Warmikuna Raymi, mujer, memoria y sanación” na cidade de Cusco como um espaço de encontro para mulheres das artes cênicas, (espetáculos teatrais, ações, rituais, oficinas) abertos à convivência com mulheres criadoras, produtoras, artesãs, cozinheiras, costureiras, tecelãs, militantes, feministas, promotoras culturais e outras, de diferentes ofícios e idades objetivando a reivindicação de nossos próprios pontos de vista, originários, tradicionais, mestiços, contemporâneos, contra o patriarcado e o machismo, buscando o ativismo pelos direitos das mulheres, consolo e cura para o nosso gênero. Incorporamos à criação e re-criação permanente, a reconstrução da memória histórica da mulher e do nosso povo através das inúmeras linguagens artísticas populares: tecidos, bordados, cantos, contos, mitos, lendas, danças agrícolas, festivas, cerimoniais; cerâmica, festas, trajes bordados, partituras, afinações diversas, milhares e milhares de famílias de instrumentos, joalheria, entalhes, teatralidades próprias, etc.

CARAVANA DAS FLORES ASSASSINADAS

Cada encontro do Warmikuna Raymi sempre culminou em uma ação cênica transeúnte de consolo, amor e denúncia que denominamos “Caravana das Flores Assassinadas”, uma versão do poema de Genaro Ledesma Izquieta. As artistas caminham uma atrás do outra carregando um longo tecido que representa o peso das correntes. Ao seu lado caminham mulheres com bumbos. Começa na praça San Francisco, em direção à Plaza Mayor de Cusco, também chamada de “Huaycapata”, o lugar do choro. Chegamos ao monumento que comemora o sacrifício de Micaela Bastidas Puyucawa, heroína indígena, esposa

de Tupac Amaru II, morta a pontapés e despedaçada em 18 de maio de 1781, naquele mesmo local. Revelamos também que a 17 de junho de 1783, o corregedor José Antonio de Areche por ordem do rei Carlos III de Espanha, forma a Caravana da Morte, em detrimento de 92 mulheres familiares do herói José Gabriel Condorcanqui e sua esposa Micaela Bastidas; que foram considerados “seguidoras infames da revolução Tupac Amaru II”. Elas, junto com outros líderes, e seus dois filhos mais novos, Fernando e Hipólito, foram obrigadas a caminhar de Cusco até a Fortaleza Real Felipe del Callao, com os pés descalços, acorrentados pelos tornozelos. Dos 90 dias que durou a viagem de 1.400 quilômetros, apenas 15 mulheres chegaram ao Porto de Callao, que foram embarcadas para a Espanha e o México, em exílio perpétuo, morrendo na viagem.

Na ação, quando todas chegamos, ficamos em roda, Tânia nomeia as 92 heroínas uma a uma, enquanto todas as demais de braços abertos, ressoamos seus nomes, movidas pelo desejo de personalizá-las, de mencioná-las novamente, vibrando o ventre, o peito, o rosto, personalizando uma a uma, com alta emotividade. Depois rodeamos o monumento, cantamos e florecemos o espaço.

Não foi possível fazer a Caravana das Flores na 8ª edição do Warmikuna Raymi devido ao confinamento obrigatório e à pandemia. Por isso decidimos realizar a ação ao redor da Fortaleza Real Felipe del Callao, em Lima, onde a caravana chegou. Reunimos quinze companheiras artistas, com saias tradicionais, carregando pintados em seus braços os nomes de mulheres mortas por feminicídio no confinamento. Também fomos com máscaras de boca/nariz bordadas com os nomes das heroínas. Essa ação, realizada no dia 7 de novembro de 2021, mês do levante Tupacamarista, coincidiu com as tradicionais festividades do Dia dos Mortos e dos Santos. Ao final limpamos e florimos o caminho.



Fotografia de Claudia Córdova Zignago em novembro de 2020.

Silvia Federici se pergunta o que é a coragem, de onde vem a coragem, porque algumas pessoas aceitam enfrentar a tortura e outras não. Não se trata de ser melhor ou pior, é importante entender que muitas pessoas se sentem conectadas a um mundo de relacionamentos que vai além de suas vidas. Sua vida continuará na história. Encontramos eco em continuar com essas ações, reconstruindo a memória histórica das mulheres, para se sentirmos parte de algo maior.

VERMELHA PONHA A ALMA

Dois dias depois de realizar a ação da Caravana das Flores Assassinadas, houve um golpe no Peru. Com 105 votos a favor, os congressistas depuseram o então presidente Martín Vizcarra e elegeram Manuel Merino como novo presidente, mergulhando o país em uma crise política, em meio a uma crise econômica e de saúde e em meio a uma das mais devastadoras pandemias da nossa história. Uma pandemia que desnuda e revela o neoliberalismo que devastou, e colocou na miséria a saúde pública, a educação, a agricultura, a arte e a cultura.

Nesse mesmo dia à noite, nos comunicamos, nós artistas que trabalhamos na luta pelos direitos cidadãos de nossos coletivos artísticos autônomos: o "Warmikuna Raymi", Colle-ra Red e Yuyachkani. Nos encontraríamos no dia seguinte e tínhamos a tarefa de pensar e desenhar uma resposta simbólica a partir da arte à crise política que crescia a cada hora que passava.

Confirmamos 15 artistas e decidimos nos encontrar com camisetas brancas e máscaras às 9h na praça San Martín, ao lado do monumento militar de um dos libertadores do Peru na luta contra o poder colonial. Cheguei à praça inspirada nas caminhadas que as Mães de Mayo fazem ao redor do monumento que também comemora a libertação da colônia espanhola na Argentina. Elas caminhavam para não serem presas porque nos anos do ditador Videla em 1976 era proibido deter e formar grupos. Com um lenço na cabeça, realizaram caminhadas sem fim, uníssonas, em resistência, impulsadas pelo amor aos filhos torturados e assassinados durante a repressão do regime militar. Caminharíamos ao redor do monumento.



Fotografia de Claudia Córdova Zignago em novembro de 2020.

Vestimos todas as saias vermelhas da dança Tondero, de e assim branco e vermelho, com as cores nacionais, começámos a caminhar ao som dos tambores que tínhamos trazido. Simbolizamos as Matrias contemporâneas, mulheres diversas, cidadãs, trabalhadoras com sentires próprios e olhar crítico. Passamos duas horas somando pequenas ações, todas juntas, unidas, uníssonas, buscando gerar a partir do ritual, a energia vital para nosso povo.

Incorporamos giros para formar um círculo para juntar as palavras de ordem e depois dançar um huayno sem parar, com a motivação interna do Taqui Onqoy, o movimento de resistência anticolonial cuja principal característica era a dança nas huacas sagradas e o abandono de tudo que fora trazido pelo conquistador. E voltamos depois daquele momento de ruptura, ao tempo lento intenso, denso, digno, enquanto sentíamos que o meio da praça se enchia de jovens ativistas, trabalhadores, feministas, estudantes fartos, indignados, revoltados.

Desde esse dia, Marea Roja – Ponte el Alma se ativou em todas as marchas onde desvendamos o feminicídio, a morte de jovens que saíram para se expressar nas ruas de todo o país, tornando-se uma ação cênica para espaços abertos onde avançam em caravana ritmada como anunciadores do tempo sombrio da vida social que percorre a cidade.

Agora carregamos um lenço branco na mão e com ações muito pequenas realizadas em unísono, simbolizamos a dor, a resistência, o coração, o amor, buscando gerar, a partir do rito, a renovação da energia vital da transformação.

Uma chamadora com um megafone dá os nomes das mulheres assassinadas por feminicídio nestes anos de confinamento e pandemia, cujos nomes são repetidos por todos como um coro.

Ao chegarem a um local de manifestação, formam-se duas filas e é recitado o poema Los desgraciados de César Vallejo. Giros são incorporadas criando um semicírculo onde as matrias levantam suas saias mostrando os nomes das vítimas escritos em suas pernas e braços. Nomes de mulheres mortas em feminicídio, de mulheres desaparecidas, de meninas vítimas de pedofilia.

Entre 11 e 20 de novembro de 2020, assim como nasceu Marea Roja Ponte el Alma, surgiram dezenas de ações teatrais de diferentes grupos de teatro independente, atrizes e atores danzantes, músicos e artistas plásticos. Uma imensa produção de frases, slogans, hashtags, grafites acompanhados de vídeos projetados em grandes prédios, ou escritos em cartolina, cartazes, flyers, estampados em camisetas, em bandeiras, que foram fotografados e veiculados e viralizados pelas redes.

Consideramos que a nossa presença é inspiradora, temos verificado nas ações que continuamos a realizar nestes últimos dois anos de Pandemia.

Estamos presentes em todas as mobilizações para denunciar feminicídios, pedofilia e mulheres desaparecidas. Mencionamos seus nomes, os escrevemos em nossos braços, em nossas pernas, em nossos peitos. E avançamos em unísono na unidade.

Como fechamento e contra impulso para recomeçar

Em junho deste ano voltamos a realizar o Warmikuna Raymi, em Cusco e Lima, somando à nossa luta o pedido de repatriação dos restos mortais do filho mais novo de José Gabriel e Micaela, Fernando Tupac Amaru Bastidas falecido na Espanha e quem deixou uma carta endereçada ao rei da Espanha pedindo que seus restos mortais retornassem a Cusco ao lado de sua família. Acrescentamos o pedido de apoio aos pequenos filhos e filhas das mulheres assassinadas por feminicídio.

Nestes dois anos de pandemia, sentimos que juntas conseguimos tomar a força necessária para enfrentar o medo do contágio, da inse-

gurança social e política, do fechamento dos nossos espaços de criação e difusão - tomando espaços públicos, ressignificando-se.

Caravana das Flores Assassinadas e Marea Roja Ponte el Alma nos encorajam a continuar. Entrelaçando-nos e entretecendo-nos. Alimentando-nos e contaminando-nos numa criação que sai das nossas entranhas e que claramente a partir da arte ação procura contribuir para a luta pelos direitos das mulheres.

Lima, 17 de outubro de 2022

Ana Correa // é dançarina, diretora, ativista, feminista integrante do Grupo Cultural "Yuyachkani" desde 1978. Mestre em Antropologia Visual pela PUCP; Licenciada em Pedagogia (URP), e Professora de Educação Artística com menção em Arte Dramática (ENSAD). É professora de Interpretação e Expressão Corporal e Vocal da FARES-PUCP. Ela é fundadora e codiretora do Warmikuna Raymi: espaço para teatro-mulher-cura desde 2012. É membro da Primeira Geração do Projeto Magdalena.

Bibliografia

- Povos Originários: Cosmogonia
<https://pueblosoriginarios.com/sur/andina/inca/chakana.html>
- Versão sobre o poema em:
DE LA SOLEDAD DE LOS DIOS SALIÓ EL HOMBRE
(Pero no para que lo maten ni lo esclavicen, sino para que lo amen) COSMOGONIA ANDINA
Genaro Ledesma Izquieta
- Tania Castro
- Debemos al INSTITUTO DE CIENCIAS HISTORICAS DEL PERU haber descubierto ese pasaje desconocido de la historia de nuestro país.
- Invasión de América. Antonio Espino.
- El capitalismo cortó la relación con nuestro cuerpo. Silvia Federici
<https://www.youtube.com/watch?v=U7NsEvMKElo>

SITUARSE: El espacio teatral como escenario de liberación afro-cuir

Por Alejandra Rosa

Le permito a la frase un teatro político en contextos de riesgo instalarse en mi mente. Le concedo tiempos, mañanas de luz gris, azul. Amanece alojada entre mis dedos. Arribo al teclado, en un cuerpo afrocaribeño de 28 años, con las tesituras de una niña cuir, que aprendió a confiar en el espacio teatral antes que en la vida misma.

Crecí en Carolina, pueblo en Puerto Rico. Allí, en un salón decorado con tiras de colores alrededor de la pizarra, les dije a mi maestra y a mi mamá, que quería ser secretaria.

Ella, Sarah Dolores, respondió algo como "bien, hija, sé lo que te apasiona.. Pero secretaria, ¿por qué?" A lo que respondí, "Es que me gusta mucho escribir, y las secretarías yo he visto que escriben mucho." Sarah Dolores asintió con los ojos, y al poco tiempo, me matriculó en clases de teatro, en el Teatro Taller La Camándula, en Río Piedras. No para que escribiera... sino para que imaginara.

Desde antes que mi cabeza se tornara escarapate de colores, rizos a-género, rapadas no binarias, en un pueblo donde ser cuir, y miembro de la comunidad LGBTTIQ+, era un riesgo. Ante el riesgo: la ficción. A veces me

preguntaban qué niño me gustaba, y me inventaba nombres, monologaba historias que me creían casi todes, menos mi mamá.

Ella, que en su adolescencia trabajó para pagarse cursos esporádicos de teatro me ofendió el espacio teatral como un lugar en donde descansar. Allí no importaba si era lesbiana, cuir, si me alisaba el pelo o si llevaba mis rizos apiñados en un moño, todo era válido: incluso mi respiración.

A La Camándula, espacio que ya no existe, pero que en su momento fundó y dirigió la directora de teatro y gestora cultural puertorriqueña Sonia Paniagua, no llegaba a tomar clases de teatro social, actividades dramáticas, ni Teatro del Oprimido. Eso pasaría años más tarde, cuando estudiara Teatro y Periodismo en la Universidad de Puerto Rico, bajo la mentoría de Carola García, dentro del curso Actividades Dramáticas, diseñado y facilitado por años por la querida Rosa Luisa Márquez, dentro de la Universidad de Puerto Rico.

Pero antes, en aquel entonces, mi solo acceso al espacio teatral, como niña afropuertorriqueña cuir, hija de un panadero que desde sus 9 años trabaja para -literalmente- ganarse

el pan, y la hija de una mujer negra puertorriqueña de clase trabajadora, era ya un postulado político.

Desde los 9 años entendí que tenía derecho a estar allí, y quizás por eso, cuando pasara el tiempo y entendiera cómo el racismo, la homofobia, el clasismo, el machismo, y tantos otros ismos, obstaculizan el acceso de cuerpos negres al espacio teatral en Puerto Rico, nunca se me borrara la certeza de que, pese a tanta violencia: podemos estar aquí, y digo aquí, y me imagino sentada en un escenario vacío, bajo la luz de un bombillo sentada en una silla de madera. Pero me imagino, también, en pie, facilitando espacios de teatro imagen, teatro-foro, teatro-periodístico, con el Colectivo Teatral Boal (CTB), el cual fundé y dirigí entre 2015 y 2018.

Colectivo Teatral Boal

Fundé el CTB para regresar a Carolina, donde fui profundamente infeliz durante años por la marginación que supuso la sospecha de que, en efecto, era una niña cuir, y lo evidente: afrodescendiente. Lo pasé mal. Soy asmática, y recuerdo aún la asfixia de potes de aerosol sobre mi rostro, me los vaciaban, y nunca entendí a decir verdad, si era por pata, por negra, por nerda o por qué, pero el caso es que lo pasé mal, y solo a través del escape que me significó el teatro, pude encontrarle sentido a aquellos días, y de formas viscerales: recuperar el aire.

El día que tuve el primer ataque de asma, fue también el primer día que me enterraron lápices en el brazo, como -según la llamaría la trabajadora social escolar- cosa de muchachos, juegos de muchachos. Fue aquel día, y la memoria de mi cuerpecite, sentado en aquella oficina escolar, respondiendo a la trabajadora social, que no, que no era que me gustaba aquel muchacho, o aquellos muchachos, que no me estaba inventado nada, que en efecto, si miraba mi brazo, podía ver las marcas. Con

el mismo brazo derecho que puse camisas de manga larga sobre mi piel para que mis padres no se percataran de lo que sucedía en la escuela, escribí la propuesta que me permitió fundar el Colectivo Teatral Boal.

La hipótesis tenía corazón de teoría: si existiese en Carolina un grupo de teatro adiestrado en técnicas de Teatro del Oprimido, de Augusto Boal, y trabajaran en equipo con las trabajadoras sociales de los planteles escolares, pudieran diseñarse una serie de intervenciones que le permitieran a estudiantes expresar situaciones enraizadas en homofobia, transfobia, racismo, casos pasados por alto por las trabajadoras sociales. Más aún, podría ser el teatro un espacio donde, no solo salieran a flote estas narrativas, sino además, donde pudieran reconfigurarse, donde las relaciones entre estudiantes pudieran alterarse, donde pudiera imaginarse, y encuerparse, la modificación visceral de una narrativa de violencia, un espacio de imaginación radical, dotado de la seguridad que posibilita, en Carolina, saberse dentro de un espacio teatral.

Mi intuición recibió el respaldo económico del Desfile Puertorriqueño de Nueva York, la Fundación Harry S. Truman, Comité Noviembre, y el Internado Congresional Córdova y Fernós. Más importante aún: recibí el apoyo del Departamento de Drama de la Universidad de Puerto Rico y su aquel entonces director Jorge Rodulfo, quien me permitió espacio dentro del Departamento de Drama para adiestrar a los miembros del Colectivo cada temporada, y conducir audiciones; fundamental fue sin duda el apoyo de la doctora Carola García, quien participó en el diseño y la implementación de los espacios que facilitamos.

Nos concentramos en el Colegio de Diego, en Carolina, y en la Escuela Inés María Mendoza, en Cupey. Facilitamos además espacios en la Universidad de Puerto Rico, en el contexto de huelga estudiantil, cuando los estudiantes,



Facilitación de teatro-imágen del CTB en huelga estudiantil del 2017 del sistema UPR (Universidad de Puerto Rico).

Facilitadora al fondo: Gabriela Reyes, candidata doctoral del programa de Psicología Social de la UPR. Fotografía de Pablo Pantojas.

una vez más, atinados como siempre, salieron a la calle a protestar contra un absurdo aumento de matrícula.

Formaron parte del CTB estudiantes subgraduados y graduados, de las disciplinas de Trabajo Social, Psicología Social, Educación, Comunicación Social y Drama. Como miembros del CTB, militaron Ishbel Cora, Fabiola Feliciano, Emma Gonzalez, José Luis Orta, Viviana Quiñones, Gabriela Reyes, Jesseber Pérez, Lizmarily Rodríguez, Estefanía Montañez, Sergio Marichal, entre otros.

Hacía teatro para mitigar el riesgo que significaba ser un estudiante cuir en Carolina. La madrugada del 2017, el huracán María destrozó Puerto Rico. Aún recuerdo las paredes de mi casa temblar, los mensajes que nunca llegaron, nuestras pérdidas: la risa de mi tío, quien falleció como muerte indirecta del huracán por la negligencia del Gobierno de Puerto Rico, reportada internacionalmente por el Centro de Periodismo Investigativo de Puerto Rico, el New York Times, CNN, decenas más. Aquellos días, mientras laboraba como periodista independiente

para el New York Times, ver mi país estructural, y psicológicamente fracturarse visceralmente antes mis ojos, caminar sobre los escombros de nuestro duelo, marcó mi ruta, mi ética de vida, mi relación con la seguridad y el riesgo, y por consiguiente: mi práctica artística. Nunca volví a hacer teatro social de la misma forma, después del huracán. Algo en la fe que le tuve a ese lugar como espacio-seguro, se deshojó como los árboles desnudos y secos que tardaron meses en reverberar, elegir la vida.

La impotencia es un gran motor creativo, pero en aquellos meses de recuperación post huracán, nuestra situación-violenta colonial con Estados Unidos de Norteamérica laceraba crudamente los cuerpos con los que creamos, contra todo, en Puerto Rico: veíamos la inseguridad alimentaria vaciar las góndolas de los supermercados, nuestro derecho a vivienda digna, nuestro derecho a la vida se nos negaba ante los ojos, un presidente llegaba a nuestras orillas para en un gesto teatral, lanzarnos un rollo de papel toalla, en una especie de propaganda política que solo decía: no nos importan sus muertos.



Alejandra Rosa en facilitación del CTB, en Puerto Rico. 2016. Fotografía de Ricardo Alcaraz.

Algo irreparable había sucedido. Demasiadas capas se habían roto dentro de nosotres como país, como para no detenerme en seco, y repensar toda mi práctica artística, y por consiguiente, la teatral. Utilizamos los fondos que quedaban disponibles para necesidades básicas de miembros del Colectivo: éramos todes cuerpos en riesgo.

Van cinco años, y no he vuelto a retomar mi práctica de teatro social, y no sé cuándo suceda. Intenté regresar a ella, desde otros espacios en Puerto Rico, y entendí a través de aquellos intentos muy fallidos, que mi práctica teatral es, y seguirá siendo, desde aquella niña negra y cuir en Carolina. Con los años, lo he entendido: No me interesan técnicas de teatro social rendidas al servicio de abstracciones intangibles para los estudiantes a quien se debe mi práctica.

No me interesan los espectáculos de teatro foro entretenidos, pero desvinculados de prácticas de dignidad para nuestras comunidades. No hay teatro social ético sin conciencia antirracista. No hay teatro social ético sin políticas de afirmación de género. No hay

teatro social ético sin alianzas tangibles con profesionales de la salud mental y/o trabajo social, o formaciones en ello. No hay teatro social ético sin imaginaciones accesibles y seguras para niños negres trans.

Nos urgen estructuras económicas que nos permitan hacer teatro social, para cuerpos en riesgo por raza y género -- sin ponernos a nosotres mismos, teatreres cuir, en riesgo. El riesgo del que hablo puede lucir de distintos modos: espacios sin conciencias antirracistas que reproducen violencias racistas dentro de espacios de formación y creación, jornadas extensas de ensayo sin compensación económica, espacios sin prácticas de lenguaje inclusivo.

Unx colectivx teatral que, si bien no se auto-identifica como un grupx de teatro social, ha marcado una pauta urgente y ejemplar sobre lo que pudiera ser un modelo para grupos de teatro que aspiren a cultivar un espacio seguro para identidades cuir lleva por nombre La Otra Laboratorio.

La Otra Laboratorio, fundada por le artista transdisciplinarie de experiencia trans,

Pó Rodil, ha sido le primer colectivo de teatro en la historia contemporánea en auto-identificarse como un espacio de creación compuesto totalmente por personas trans. La Otra Laboratoria presentó en septiembre de 2022 su primera obra de teatro: El Otro Party, una pieza de teatro trans. Están ahí, en nuestras narices, personas comprometidas con la justicia de género, y la justicia racial, haciendo teatro, minimizando el riesgo para nuestras identidades. Y nos toca mirarles. Apoyarles de maneras tangibles. Ceder espacios. Lo afirmo yo, como teatrere afrotrans; pero primero, lo afirman ellos: "Existimos personas (trans) que podemos hacer un trabajo de calidad, en el que podemos revivir el teatro puertorriqueño ...volverlo un espacio donde las personas pueden ir a soñar... El teatro puede ser un espacio para sanar." -Kariel Argenis Díaz Maisonet, teatrere, movedore afrotrans "El teatro para mí comenzó en una tarimita de iglesia, pero era bien extraño.. Las historias que me querían decir ... que si de Dios, indocctrinaciones, apréndete esto, actúalo.. Y después llegamos aquí, al teatro trans, que sí, es completamente di-

ferente porque tiene en cuenta que somos trans. No se asume nada de nadie...Le decimos a las personas: esto es ser trans para mí". -Alice Mena, artiste transdisciplinarie de experiencia boritrans "A veces ir al teatro, como espectador, lo vemos distante.. Porque a veces la historia en cartelera, quienes suelen representarnos a nosotros son personas cis, y las historias se cuentan desde un lugar sensacionalista. Pero, que en esta historia, un.. Se puede hacer.

Cualquier tipo de género sin ser violento con nuestras identidades. Y digo que estoy bien contento que hayamos podido poner pie en ese escenario. Merecemos estar ahí.

Nosotros estamos ahí. Y llegó el momento de ocupar espacios." - Orquídea Maldonado, artiste transdisciplinarie de experiencia trans Porque pasa, que para entender qué significa un teatro político-militante en contextos políticos de riesgo urge mirar las movidas que han surgido desde cuerpos que se saben -que nos sabemos- bajo riesgo desde el día en que deciden -decidimos- amar, imaginar. Respirar.

Alejandra 'Al' Rosa // es escritora, performer, teatrera y movedora afrocuir nacida y criada en Puerto Rico. Su escritura ha sido publicada en el New York Times, Time Magazine, 80grados, revista étnica. Fundadora del Colectivo Teatral Boal (2015-2018). Autora de Levadura (La Secta de los Perros, 2022). Su práctica artística ha sido destacada por el Desfile Puertorriqueño de Nueva York, la Fundación Gabriel García Márquez de Colombia, la Fundación Truman. Colaboradora asesora de Teatro Público, en Puerto Rico. Miembrx de compañía de danza-teatro antirracista Danza Orgánica. Estudia un doctorado en Afro-Performance y Literatura en Harvard University.

SITUAR-SE: o espaço teatral como palco de liberação afro-queer

Por **Alejandra Rosa**

Tradução de Patricia Freitas

Permito que a frase teatro político em contextos de risco se instale em minha mente. Eu lhe concedo meu tempo, manhãs de luz cinza e azul. Ela amanhece alojada entre meus dedos. Chegada ao teclado, num corpo afro-caribenhino de 28 anos, com características de garota queer, que aprendeu a confiar no espaço teatral antes da própria vida.

Cresci em Carolina, uma cidade em Porto Rico. Ali, numa sala decorada com faixas coloridas ao redor da lousa, disse à minha professora e mãe que queria ser secretária. Ela, Sarah Dolores, respondeu alguma coisa do tipo: “bem, filha, conheço seus gostos... Mas secretaria por quê?”. Ao que eu respondi: “É que eu gosto muito de escrever, e reparei que as secretárias escrevem muito”. Sarah Dolores assentiu com os olhos e, em pouco tempo, matriculou-me em um curso de teatro La Camándula, em Río Piedras. Não para escrever... mas para imaginar.

Desde antes daquilo, minha cabeça tornou-se um mostruário de cores, de cachos sem gênero, e cortes não-binários em uma cidade onde ser queer e membro da comunidade LGBT-TIQ+ era um risco. Diante do risco, a ficção. Às vezes me perguntavam de qual menino eu gostava, e eu inventava nomes e contava his-

tórias nas quais a maioria das pessoas acreditava, menos minha mãe. Ela, que em sua adolescência trabalhou para pagar suas aulas esporádicas de teatro, foi quem me ofereceu o espaço teatral como um lugar onde eu poderia relaxar. Lá, não tinha importância se eu era lésbica, queer, se alisava o cabelo ou se usava meus cachos presos em um coque. Tudo era válido, até a minha respiração.

No Camándula, espaço já extinto, mas que foi fundado e dirigido pela diretora de teatro e gestora cultural portorriquenha Sonia Pania-gua, eu não cheguei a ter aulas de teatro social, de atividades dramáticas, nem de Teatro do Oprimido. Isso só aconteceria anos mais tarde, quando estudei Teatro e Jornalismo na Universidade de Porto Rico, sob a orientação de Carola García, dentro do curso Atividades Dramáticas, idealizado e ministrado há anos pela querida Rosa Luiza Márquez, dentro da Universidade de Porto Rico.

Mas antes, naquele tempo, meu único acesso ao espaço teatral, como uma menina de Porto Rico - filha de um padeiro que trabalha desde os nove anos, literalmente, para ganhar o próprio pão, e filha de uma mulher negra e trabalhadora de Porto Rico - já tinha uma promessa política.

Desde os nove anos, entendi que tinha direito de estar lá, e talvez por isso, quando o tempo passou e eu entendi como o racismo, a homofobia, o classismo, o machismo, e tantos outros -ismos, dificultam o acesso dos corpos negros ao espaço teatral em Porto Rico, nunca me esqueci da certeza de que, mesmo com tanta violência, nós podemos estar aqui. E digo aqui imaginando-me sentada em um palco vazio, debaixo de um holofote, sentada em uma cadeira de madeira. Mas também me imagino de pé, facilitando intervenções de teatro imagem, teatro-fórum e teatro-jornal com o Coletivo Teatral Boal (CTB), que fundei e dirigi entre 2015 e 2018.

Coletivo Teatral Boal

Fundei o CTB para voltar a Carolina, onde fui profundamente infeliz durante anos devido à marginalização criada pela suspeita de que eu fosse, de fato, uma menina queer e, ainda mais evidente, afrodescendente. Passei mal. Sou asmática e ainda me lembro da falta de ar e dos frascos de aerossol esvaziados no meu rosto. Na verdade, nunca entendi se foi porque eu era negra, nerd ou por tudo isso. Mas o que importa é que passei mal e só através da fuga possibilitada pelo teatro que eu pude descobrir o sentido daquelas experiências e, de um modo visceral, recuperar o ar.

O dia que tive o primeiro ataque de asma foi também o primeiro dia que enterraram lápis no meu braço, fato que, conforme a orientadora pedagógica da escola, era coisa de meninos, brincadeira de meninos. Foi naquele dia, e a memória do meu corpo franzino, sentado naquela sala, respondendo à orientadora pedagógica que não...que eu não gostava daquele menino ou daqueles meninos. Que eu não estava inventando nada. Que, de verdade, as marcas no meu braço estavam visíveis a quem o olhasse. Com o mesmo braço direito, com que vesti blusas de mangas compridas sobre minha pele, de modo que meus pais não notassem o que acontecia na escola,

escrevi a proposta que me permitiu fundar o Coletivo Teatral Boal.

A hipótese tinha coração de teoria: se existisse um grupo de teatro em Carolina especializado nas técnicas do Teatro do Oprimido, de Augusto Boal, e trabalhassem coletivamente com as orientadoras pedagógicas das escolas, poderia ser criada uma série de intervenções que que permitissem com que os estudantes denunciasses casos naturalizados de homofobia, transfobia, racismo e outros casos banalizados pelas orientadoras pedagógicas. Além disso, o teatro poderia ser um espaço onde, não só essas narrativas seriam idealizadas, mas também onde elas poderiam ser reconfiguradas, onde as relações entre os estudantes poderiam se modificar, onde se pudesse imaginar e dar corpo à mudança visceral de uma narrativa de violência, um espaço de imaginação radical, dotado da segurança que estar dentro de um espaço teatral, em Carolina.

Minha intuição recebeu a ajuda financeira do Desfile Portorriquenho de Nova Iorque, da Fundação Harry S. Truman, Comité Noviembre, e do Internato Congresional Córdova y Fernós. Mais importante ainda: recebi o apoio do Departamento de Teatro da Universidade de Porto Rico e de seu então diretor Jorge Rodulfo, quem me concedeu um espaço dentro do Departamento de Teatro para a formação dos membros do Coletivo a cada temporada e conduzir testes de seleção. Foi, sem dúvida, fundamental o apoio da doutora Carola García, que participou da idealização e implementação dos espaços onde atuamos.

Nós nos concentramos no Colegio de Diego, em Carolina, e na escola Inés María Mendoza, em Cupey. Atuamos em outros espaços da Universidade de Porto Rico, no contexto da greve estudantil, quando os estudantes, mais uma vez, e com toda a razão, saíram às ruas para protestar contra um aumento absurdo nas mensalidades. Participaram do CTB



Facilitación de teatro-imágen del CTB en huelga estudiantil del 2017 del sistema UPR (Universidad de Puerto Rico).

Facilitadora al fondo: Gabriela Reyes, candidata doctoral del programa de Psicología Social de la UPR. Fotografía de Pablo Pantojas.

estudantes de pós-graduação e graduação, dos cursos de Serviço Social, Psicologia Social, Pedagogia, Comunicação e Teatro. Militaram como membros do CTB Ishbel Cora, Fabiola Feliciano, Emma Gonzalez, José Luis Orta, Viviana Quiñones, Gabriela Reyes, Jesseber Pérez, Lizmarily Rodríguez, Estefanía Montañez, Segio Marichal, entre outros.

Fazia teatro para atenuar os riscos que envolvia ser um estudante queer em Carolina. Numa manhã de 2017, o furacão María destruiu Porto Rico. Ainda me lembro das paredes da minha casa tremendo, das mensagens que nunca chegaram, das nossas perdas: a risada do meu tio, que faleceu indiretamente pelo furacão, como consequência da negligência do governo de Porto Rico. Sua morte foi internacionalmente reportada pelo Centro de Jornalismo Investigativo de Porto Rico, pelo New York Times, pela CNN, entre outras dezenas de jornais. Aqueles dias, enquanto trabalhava como jornalista independente para o New York Times, ver meu país quebrar-se estrutural e psicologicamente, de forma visceral, ante meus olhos e caminhar

sobre os escombros da nossa dor marcaram a minha trajetória, minha ética de vida, minha relação com a segurança e com o risco e, por consequência, marcou a minha prática artística. Nunca voltei a fazer teatro social da mesma forma depois do furacão. Algo se perdeu na fé que tinha nesse espaço-seguro, como as árvores perdem suas folhas e permanecem secas por meses, antes de resplandecer e de escolher a vida.

A impotência é um grande motor criativo, mas naqueles meses de recuperação pós-furacão, nossa violenta situação colonial com os Estados Unidos da América do Norte feria fortemente os corpos dos porto-riquenhos. Víamos a insegurança alimentar esvaziar as gôndolas dos supermercados, nosso direito à moradia digna e nosso direito à vida eram negados ante nossos próprios olhos. Numa cena de teatro, um presidente chegava aos nossos ouvidos e, então, lançávamos um rolo de papel toalha com uma espécie de propaganda política com o seguinte dizer: não nos importamos com seus mortos.



Alejandra Rosa en facilitación del CTB, en Puerto Rico. 2016. Fotografia de Ricardo Alcaraz.

Algo irreparável havia ocorrido. Muito se perdeu em nosso país e foi preciso parar e repensar toda a minha prática artística e, portanto, teatral. Utilizamos os fundos que ainda estavam disponíveis para as necessidades básicas dos membros do Coletivo. Todos nós éramos corpos em risco. Faz cinco anos e ainda não retornei à minha prática de teatro social, nem sei quando isso ocorrerá. Tentei retomá-la a partir de outros lugares em Porto Rico e compreendo, por meio daquelas tentativas muito fracassadas que minha prática teatral é e continuará sendo a prática daquela menina negra e queer, de Carolina. Com os anos, pude compreender que:

Não me interessam as técnicas de teatro social que se rendem a abstrações intangíveis aos estudantes, para quem minha prática se dirige.

Não me interessam os espetáculos de teatro-fórum para entreter e desvinculados de práticas de vida digna para as nossas comunidades.

Não há teatro ético social sem consciência antirracista.

Não há teatro ético social sem ações afirmativas de gênero.

Não há teatro ético social sem alianças tangíveis com profissionais de saúde mental e/ou serviço social, ou afins.

Não há teatro ético social sem imaginações acessíveis e seguras para meninxs negrxs trans.

São necessárias estruturas econômicas que nos permitam fazer teatro social dirigido a corpos em risco, e a questões de raça e gênero, sem que nós, teatrxs queer, coloquemo-nos em risco. Tal risco pode ser apresentado de diferentes modos: espaços que não advogam por uma consciência antirracista e que reproduzem violências de raça dentro de ambientes de formação e criação; jornadas extensas de ensaio sem direito à remuneração; ambientes que não praticam a linguagem inclusiva.

Um coletivo teatral que, não se identifica como um grupo de teatro social, tem marcado uma pauta urgente e exemplar sobre quais os modelos possíveis para grupos de teatro que pretendem desenvolver um espaço seguro para as identidades queer. Trata-se d' La Otra Laboratorio.

La Otra Laboratorio, fundada pelx artistx transdisciplinar e transexual, Pó Rodil, foi o

primeiro coletivo de teatro da história contemporânea que se auto identificou como um espaço de criação composto totalmente por pessoas trans. La Otra Laboratorio apresentou sua primeira obra de teatro em setembro de 2022: El Otro Party, uma peça de teatro trans. Aí elas estão, debaixo de nosso nariz: pessoas comprometidas com a justiça de gênero e a justiça racial, que fazem teatro e minimizam o risco para as nossas identidades. E estamos acompanhando-as. Apoiando-as de formas concretas. E cedendo espaços.

Como teatrerx afro-trans, eu afirmo depois delas que:

“Existem pessoas (trans) que podem fazer um trabalho de qualidade no qual possam reavivar o teatro portorriquenho...fazer com que ele volte a ser um espaço onde as pessoas possam sonhar...O teatro pode ser um espaço de cura” (Kariel Argenis Díaz Maisonet, teatrerx e cineasta afro-trans)

“O teatro começou para mim em um palco de igreja, mas era muito estranho...As histórias que queriam me contar...sobre Deus, doutrinações, aprenda isto, interprete...E depois

chegamos aqui, no teatro trans que, sim, é completamente diferente porque leva em conta nossa identidade trans. Não presumimos absolutamente nada...Dizemos às pessoas: isto é ser trans para mim.” (Alice Mena, artistx transdisciplinar boritrans.

“Às vezes vamos ao teatro, como espectadores, e nos sentimos distantes...Porque às vezes, quem representa a história em cartaz são pessoas cis, e as histórias que contam partem de um lugar sensacionalista. Mas podemos fazer qualquer tipo de gênero teatral sem que sejamos violentos com nossas identidades. E digo que estou bastante feliz por termos conseguido adentrar esse palco. Merecemos estar lá. Nós estamos lá. E chegou o momento de ocuparmos os espaços” (Orquídea Maldonado, artistx transdisciplinar trans)

Verifica-se que, para compreender o significado de um teatro político-militante em contextos políticos de risco, deve-se olhar os movimentos que surgiram a partir de corpos que sabem – sabemos – estar em risco desde o dia em que decidiram amar, imaginar...e Respirar.

Alejandra ‘Al’ Rosa // é escritora, performer, teatrera e cineasta afro-queer, nascida e criada em Porto Rico. Seus textos foram publicados no New York Times, Time Magazine, 80grados, revista étnica. Fundadora do Colectivo Teatral Boal (2015-2018). Autora de Levadura (La Secta de los Perros, 2022). Sua prática artística foi homenageada no desfile porto-riquenho de Nova Iorque, na Fundação Gabriel García Márquez, na Colômbia, e na Fundação Truman. É colaboradora e assessora do Teatro Público, em Porto Rico. Membro da companhia de dança e teatro antirracista Danza Orgánica. Realiza doutorado sobre Afro-Performance e Literatura na Universidade de Harvard.

Teatro Situado

Revista de Artes Escénicas con ojos Latinoamericanos

N° 6. Teatros y militancias II

Abril, 2023

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*

Carlos Alsina

Tania Libertad Quiroz Montecinos

Rosyane Trotta

Paola Lopes Zamariola

Patricia Freitas dos Santos

Claudia Amanda Betancourt Torres

Luisa Pardo Urías

Ana Correa

Alejandra Rosa

Imagem de capa *Foto de capa*

Marea Roja. Fotografia de Claudia Córdova Zignago em novembro de 2020

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
AUGUSTO BOAL



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

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

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

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