UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

Instituto de Artes

Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas

SIMONE MENEZES DA ROSA

FRENTE DE TRABALHADORES DA CULTURA DE NUESTRA AMERICA:

Teatro, educação popular e cultura política

Brasília,

2026

SIMONE MENEZES DA ROSA

FRENTE DE TRABALHADORES DA CULTURA DE NUESTRA AMERICA:

Teatro, educação popular e cultura política

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília como requisito para obtenção do título de doutora.

Orientador: Prof. Dr. Rafael Litvin Villas Bôas

Brasília/DF

2026

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Mf

Menezes da Rosa, Simone
FRENTE DE TRABALHADORES DA CULTURA DE NUESTRA AMERICA: Teatro, educação popular e cultura política / Simone Menezes da Rosa; orientador Rafael Litvin Villas Bôas. Brasília, 2026.
430 p.

Tese(Doutorado em Artes Cênicas) Universidade de Brasília, 2026.

1. Cultura Política latino-americana. 2. Teatro Político. 3. Educação Popular. 4. Augusto Boal. 5. Subdesenvolvimento. I. Litvin Villas Bôas, Rafael , orient. II. Título.

Simone Menezes da Rosa

FRENTE DE TRABALHADORES DA CULTURA DE NUESTRA AMERICA:

Teatro, educação popular e cultura política

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília como requisito para obtenção do título de doutora.

Defendida e aprovada em: Brasília, 11 de junho de 2026

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Rafael Litvin Villas Bôas
Universidade de Brasília
Orientador, presidente

Prof ª. Dr ª. Lorena Verzero
Universidad de Buenos Aires – membro externo

Prof ª. Dr ª. Mariana França Soutto Mayor
Universidade de São Paulo – membro externo

Prof. Dr. Felipe Canova Gonçalves
Universidade de Brasília – membro interno

Prof ª. Dr ª. Elizângela Carrijo
Universidade de Brasília – membro interno, suplente

Para as de trás e as de adiante,
para Albanita e Iná
e tantas mais

Agradecimento

Tantas vezes desejei estar diante desta página de agradecimentos. Ao longo da pesquisa, desenvolvi um prazer particular em ler a seção de agradecimentos dos trabalhos. Era nesse espaço que encontrava indícios da pessoa que o escreveu. Por outro lado, recomenda-se que essa seção seja dedicada às pessoas que contribuíram diretamente para a produção da pesquisa. E eu me pergunto: o que é contribuir diretamente para a produção de um trabalho que, para se realizar, contou com tanto apoio objetivo e subjetivo? Portanto, assumo o risco de permear as barreiras da objetividade acadêmica e faço deste espaço de agradecimento um retrato dos últimos quase cinco anos.

Começo, enfim, agradecendo não somente ao meu orientador, mas também ao meu companheiro de luta, trabalho e amizade, Rafael Villas Bôas, com quem, vejam só, em junho de 2026 completamos 10 anos de trabalho juntos. Trabalho iniciado na orientação do mestrado, e ainda me lembro de que, no primeiro encontro, Rafael me disse: “Não encare a dissertação como um fim, mas como o início de um trabalho de pesquisa que pode se estender para além do mestrado.” Eu acreditei! E, mais importante, Rafael possibilitou as condições para seguir com os estudos, pesquisas e militâncias ao apresentar o Coletivo Terra em Cena, a Escola de Teatro Político e Vídeo Popular, a Rede Nuestra América, movimentos sociais e tantos outros espaços que nos permitem construir outras lógicas de sociabilidade. É difícil expressar o tamanho da minha gratidão ao Rafael que guiou esse trabalho com o rigor, entusiasmos e gentileza de quem generosamente possibilita ampliar não somente o repertório intelectual como o repertório de experiências e vivências.

E assim sigo agradecendo a todos os meus companheiros e companheiras do Coletivo Terra em Cena, que garantiram interlocução qualificada com este trabalho desde o período germinal da construção do pré-projeto. Em especial a Adriana Gomes, Julie Wetzel, Viviane Pinto, Kelci Pereira, Eliene Novaes e Felipe Canova. Na mesma linha, agradeço aos camaradas da Rede Nuestra América de Escolas de Teatro e Vídeo Político e Popular.

Agradeço à banca, na pessoa dos professores Lorena Verzero, Mariana Soutto Mayor, novamente Felipe Canova e Elizangela Carrijo, que aceitaram o convite de compor este trabalho com suas observações, ponderações e apontamentos.

Agradeço a todos que aceitaram o convite de tomarmos um dedo de prosa e compartilharem tanto de suas experiências e conhecimentos. Estimado Arturo Fleitas, que nos recebeu com tanta gentileza no Teatro El Galpón; generosa Alicia Saco, que tantas vezes dedicou tempo às nossas comunicações; Julian Boal e Geo Britto, companheiros da Rede (espero que nosso encontro presencial chegue em breve) e, especialmente, Cecília Boal, por quem fui tecendo grande admiração e que sempre acolheu meus contatos com uma generosidade que transbordava o pedido inicial e abria outras portas.

Agradeço à Secretaria de Estado de Educação do Distrito Federal, que me garantiu a licença remunerada para estudo; ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, que realiza uma distribuição de recursos bastante republicana e, com isso, me oportunizou duas idas a campo e a participação em eventos; e à CAPES, pela bolsa de pesquisa. À Lara Litvin que realizou a revisão deste trabalho. Ao Instituto Augusto Boal, à Revista Conjunto, em nome de Vivián Martinez, ao Instituto Moreira Salles e ao Arquivo Público Nacional que contribuíram com socialização de acervos fundamentais.

Às pessoas da minha intimidade, que me fortalecem de muitos modos e me dão tutano para seguir sonhando e produzindo, ofereço todo o meu carinho e gratidão: o pessoal da roqueragem, o pessoal da dança, o pessoal da escola e a familhada toda. Especialmente, agradeço a Letícia Pinheiro e Carla Vizzoto, que eu já nem sei mais definir que lugar ocupam, de tão grandiosas que são para mim. À Marília Carvalho, por tantas trocas entre os desafios de pesquisar, gestar, parir e criar.

Agradeço aos meus alicerces: Rafaela Rosa, César Ramos, Luísa Ramos, Leonardo Teixeira, Miguel Teixeira. Não é demagogia dizer que esta tese também é de vocês. Eu, que estive de licença do trabalho remunerado, assumi, juntamente com esse desafio do doutorado, um outro ainda maior: tornar-me mãe. Desse trabalho não se tira licença, mas vocês garantiram as condições para que eu pudesse conciliar esses dois grandes desafios. Obrigada por me acompanharem nas viagens, nos momentos decisivos e por sempre incentivarem esse projeto.

Retorno à dedicatória, “para as de trás e de adiante”, para expressar toda a minha gratidão a duas pessoas que são o motivo de tudo: minha mãe, que plantou a semente da ambição intelectual ao me criar com a frase “educação ninguém te tira” e que, desde então, me garante as condições para realizar meus projetos — desde a creche da vovó até a escuta atenta sobre minhas descobertas —; e também àquela

que chegou no início desse processo: minha querida companheira de viagem e de leitura, mas, sobretudo, a única pessoa capaz de me fazer parar de pensar, de ansiar e, assim, desacelerar e estar presente. Obrigada, Iná, minha filha, por me lembrar que a vida é muito maior, por me proporcionar tantas alegrias e gargalhadas nestes quatro anos de trabalho.

Por fim, agradeço às pessoas que, da última vez que nos vimos, esta pesquisa ainda não era nem um sonho, mas que, ainda assim, me acompanharam nas memórias, hábitos e sentimentos: Américo Rosa, Maria Gonçalves e Kênia Menezes. E à minha “cãopanheira”, que chegou pequena no primeiro mês do doutorado e hoje é uma cachorrona linda e estabanada: Fúria, que esteve deitada ao meu lado enquanto eu escrevia.

FRENTE DE TRABALHADORES DA CULTURA DE NUESTRA AMÉRICA:

Teatro, educação popular e cultura política

Simone Menezes da Rosa
Orientador: Rafael Litvin Villas Bôas





Resumo

A presente pesquisa investigou o contexto histórico, político e cultural que impulsionou a formação da Frente de Trabalhadores da Cultura de Nuestra América (1972–1974), buscando compreender as condições estruturais e conjunturais que possibilitaram sua emergência no interior dos debates latino-americanos sobre cultura, política e transformação social. A análise centrou-se na relação entre a produção de bens simbólicos e os processos históricos do período. A obra “Arena conta Bolívar” (1969), do grupo Teatro de Arena, é ponto principal da análise que tomou como questão o desenvolvimento da consciência latino-americana no grupo e a ampliação da fortuna crítica do Teatro de Arena ao considerar que o ciclo de produção em teatro musical do grupo foi composto por três obras: “Zumbi”, “Tiradentes” e “Bolívar”, sendo que a última retratou um herói latino-americano. Examinou-se como práticas artísticas e culturais se articularam a projetos políticos e pedagógicos orientados ao enfrentamento da dependência e do imperialismo, contribuindo para a construção de formas coletivas de resistência e solidariedade durante o ciclo de ditaduras latino-americanas. A partir dessa perspectiva e seguindo, especialmente, a trajetória de Augusto Boal e família, desde o exílio até o retorno ao Brasil, a pesquisa identificou os elos históricos, estéticos e políticos que conectaram a experiência da Frente às iniciativas contemporâneas de articulação cultural no continente, em especial à “Rede Nuestra América de Escolas de Teatro e Vídeo Político e Popular”, cuja experiência em curso foi analisada no recorte temporal de 2017 a 2021. Na perspectiva histórico-crítica, este trabalho investigou a existência de uma tradição que associa as experiências em questão. Por meio de revisão bibliográfica, análise documental e iconográfica, entrevistas e depoimentos, buscou-se refletir sobre a cultura política latino-americana a partir dos grupos, práticas e experiências reunidos por essas agremiações culturais, e apontaram-se caminhos para a continuidade das pesquisas neste campo.

Palavras-chave: cultura política latino-americana; teatro político; educação popular; Augusto Boal; subdesenvolvimento; imperialismo.

Resumen

La presente investigación examinó el contexto histórico, político y cultural que impulsó la formación del Frente de Trabajadores de la Cultura de Nuestra América (1972–1974), buscando comprender las condiciones estructurales y coyunturales que posibilitaron su emergencia en el interior de los debates latinoamericanos sobre cultura, política y transformación social. El análisis se centró en la relación entre la producción de bienes simbólicos y los procesos históricos del período. La obra “Arena cuenta Bolívar” (1969), del grupo Teatro de Arena, constituye el punto central del análisis, tomando como cuestión el desarrollo de una conciencia latinoamericana en el grupo y la ampliación de la fortuna crítica del Teatro de Arena al considerar que el ciclo de producción de teatro musical del colectivo estuvo compuesto por tres obras: “Zumbi”, “Tiradentes” y “Bolívar”, siendo esta última la que representó a un héroe latinoamericano. Se examinó cómo prácticas artísticas y culturales se articularon con proyectos políticos y pedagógicos orientados al enfrentamiento de la dependencia y del imperialismo, contribuyendo a la construcción de formas colectivas de resistencia y solidaridad durante el ciclo de dictaduras latinoamericanas. Desde esta perspectiva y siguiendo, en particular, la trayectoria de Augusto Boal y su familia, desde su exilio hasta su regreso a Brasil, la investigación identificó los vínculos históricos, estéticos y políticos que conectaron la experiencia del Frente con iniciativas contemporáneas de articulación cultural en el continente, en especial con la “Red Nuestra América de Escuelas de Teatro y Video Político y Popular”, cuya experiencia en curso fue analizada en el recorte temporal de 2017 a 2021. Desde una perspectiva histórico-crítica, este trabajo investigó la existencia de una tradición que articula las experiencias en cuestión. Mediante revisión bibliográfica, análisis documental e iconográfico, entrevistas y testimonios, se buscó reflexionar sobre la cultura política latinoamericana a partir de los grupos, prácticas y experiencias reunidos por estas agrupaciones culturales, señalando además caminos para la continuidad de las investigaciones en este campo.

Palabras clave: cultura política latinoamericana; teatro político; educación popular; Augusto Boal; subdesarrollo; imperialismo.

Abstract

This research investigated the historical, political, and cultural context that drove the formation of the Front of Workers of the Culture of Nuestra América (1972–1974), seeking to understand the structural and conjunctural conditions that enabled its emergence within Latin American debates on culture, politics, and social transformation. The analysis focused on the relationship between the production of symbolic goods and the historical processes of the period. The play "Arena Tells of Bolívar" ("Arena conta Bolívar", 1969), produced by the Teatro de Arena group, constituted the central point of analysis, taking as its guiding question the development of a Latin American consciousness within the group and the expansion of Teatro de Arena's critical fortune by considering that its cycle of musical theater production was composed of three works: "Zumbi", "Tiradentes", and "Bolívar", the latter portraying a Latin American hero. The study examined how artistic and cultural practices were articulated with political and pedagogical projects aimed at confronting dependency and imperialism, contributing to the construction of collective forms of resistance and solidarity during the cycle of Latin American dictatorships. From this perspective and following, in particular, the trajectory of Augusto Boal and his family, from their exile to their return to Brazil, the research identified the historical, aesthetic, and political links connecting the experience of the Front to contemporary initiatives of cultural articulation across the continent, especially the "Nuestra América Network of Schools of Political and Popular Theater and Video," whose ongoing experience was analyzed within the time frame of 2017 to 2021. From a historical-critical perspective, this work investigated the existence of a tradition linking these experiences. Through bibliographic review, documentary and iconographic analysis, interviews, and testimonies, the study sought to reflect on Latin American political culture through the groups, practices, and experiences brought together by these cultural organizations, while also pointing to paths for the continuity of research in this field.

Keywords: Latin American political culture; political theater; popular education; Augusto Boal; underdevelopment; imperialism.

Lista de Ilustrações

Ilustração 1 – Cartaz nº 1: Revolução.....p. 21
Ilustração 2 – Cartaz nº 2: Memorial.....p. 40
Ilustração 3 – Cartaz nº 3: Dependência.....p.52
Ilustração 4 – Cartaz nº 4: Nuestra America.....p.55
Ilustração 5 – Cartaz nº 5: Cuidado.....p.68
Ilustração 6 – Cartaz nº 6: Enlaces.....p.78
Ilustração 7 – Cartaz nº 7: Consciência.....p.91
Ilustração 8 – Cartaz nº 8: Na mira.....p.95
Ilustração 9 – Cartaz nº 9: Que no calle.....p.112
Ilustração 10 – Cartaz nº 10: Pedagogia da derrota.....p.137
Ilustração 11 – Cartaz nº 11: Como la cigarra.....p.152
Ilustração 12 – Cartaz nº 12: Unidad y Organización.....p.165
Ilustração 13 – Cartaz nº 13: Carrerada.....p.169
Ilustração 14 – Cartaz nº 14: El surco.....p.181
Ilustração 15 – Cartaz nº 15: Solidariedade.....p.196
Ilustração 16 – Cartaz nº 16: O que resta.....p.224
Ilustração 17 – Cartaz nº 17: Tecemos e tramamos.....p.242
Ilustração 18 – Cartaz nº 18: Volver.....p.250
Ilustração 19 – Cartaz nº 19: Poco a Poco.....p.260
Ilustração 20 – Cartaz nº 20: Trama.....p.269
Ilustração 21 – Cartaz nº 21: Presente.....p.294
Ilustração 22 – Cartaz nº 22: Adelante.....p.302

Lista de Imagens

Imagem 1 – Contexto histórico da Frente de Trabalhadores da Cultura de Nuestra América.....p.27
Imagem 2 – Painel visual de lutas por emancipação do século XX.....p.28
Imagem 3 – Painel de capas da primeira edição de obras de referência.....p.33
Imagem 4 – páginas 154, 155, 156 e 157 do livro didático “Arte comentada: da pré-história ao pós-moderno”.....p.44
Imagem 5 – Pesquisa no canal de busca *Google*.....p.57
Imagem 6 - The Panama Canal: The Lion in the Path, Udo J. Keppler, 1903……p.63
Imagem 7 – Mapa de algumas experiências de alfabetização popular na América Latina entre as décadas de 1950 e 1970.....p.82
Imagem 8 – Mapa de algumas experiências de alfabetização popular no Brasil entre as décadas de 1950 e 1960.....p.83
Imagem 9 - Infográfico sobre a Campanha de Alfabetização em Cuba, 2025.....p.85
Imagem 10 – Fachada do Teatro de Arena de São Paulo (1953).....p.97
Imagem 11 – Apresentação de “Eles não usam black-tie”, no Teatro de Arena (1958).....p.100
Imagem 12 – Cronologia das peças do Teatro de Arena com dramaturgia e/ou direção de Augusto Boal.....p.101
Imagem 13 – Programa do Show Opinião (1964).....p.104
Imagem 14 – Show Opinião, em cena: Nara Leão, João do Vale e Zé Keti (1964).p.105
Imagem 15 – Cartaz da 1ª Feira Paulista de Opinião (1968).....p.107
Imagem 16 – Programa da 1ª Feira Paulista de Opinião (1968).....p.108
Imagem 17 – Programa da 1ª Feira Paulista de Opinião (1968) apresenta uma canção em espanhol que compõe a peça “Lua muito pequena e caminhada perigosa”, de Augusto Boal (lado esquerdo), e as várias maneiras de participar (lado direito).....p.108
Imagem 18 – Apresentação da peça “O Líder” de Lauro Cezar Muniz, na 1ª Feira Paulista de Opinião (1968).....p.109
Imagem 19 – Parecer Censório da 1 Feira Paulista de Opinião.....p.110
Imagem 20 – Depoimentos de repúdio à censura empenhada sobre a 1ª Feira Paulista de Opinião. À esquerda, o de Décio de Almeida Prado; à direita, o de Sábato Magaldi, ambos de grande relevância para fortuna crítica do teatro brasileiro (1968).....p.110

Imagem 21 – Divulgação do Primeiro Encontro de Teatro Latino-americano, onde o Teatro de Arena apresentou a peça “Arena Conta Zumbi". Participaram do festival grupos de teatro do Brasil, Uruguai, Chile, Peru e Argentina em 1971.....p.114
Imagem 22 – Elenco da turnê do 1º Festival Latino-Americano de Teatro: Lima Duarte, Augusto Boal, Cecilia Thumim, Antônio Pedro Borges, Margot Baird, o músico Romário Borelli, Fabian Boal (agachado) e outros na Argentina em 1970. .....p.115
Imagem 23 – Notícias sobre a apresentação de “Zumbi” na abertura do I Festival Latino-Americano de Teatro realizado no Teatro del Centro em Buenos Aires. Ao final do texto se lê: A próxima estreia do grupo está dentro de algumas semanas com musical de autoria de Theo de Barros e Augusto Boal “Simón Bolívar” na Argentina em 1970. .....p.116
Imagem 24 – Matéria do Suplemento Literário escrita por Sábato Magaldi sobre a turnê do Teatro de Arena aos Estados Unidos em 1969. .....p.117
Imagem 25 – Texto lido durante a entre do prêmio Molière em 1967.....p.121
Imagem 26 – Respectivamente: “Arena conta Zumbi” (1965), “Arena conta Tiradentes” (1967) e “Arena conta Bolívar” (1970).....p.123
Imagem 27 – Solicitação de liberação da peça “Arena conta Bolívar” realizada por Augusto Boal, em 26 de novembro de 1970, ao Serviço de Censura e Diversões Públicas.....p.130
Imagem 28 – Parecer censório da peça “Arena conta Bolívar”, assinado em 13 de janeiro de 1970 por Carlos Alberto Milhomem de Sousa.....p.131
Imagem 29 – Certificado da Censura à peça “Arena conta Bolívar”, emitido em 14 de janeiro de 1971 por Manoel Miranda Ferreira, então chefe da turma de censores de teatro e congêneres.....p.132
Imagem 30 – Respectivamente: cartaz de Arena conta Bolívar em turnê nos Estados Unidos (1971) e em turnê no México (1971).....p.134
Imagem 31 – Colagem de Augusto Boal para a peça “A lua muito pequena e a caminhada perigosa” realizada em 1968 para a Primeira Feira Paulista de Opinião.....p.154
Imagem 32 – Colagem digital com composição da obra “Tiradentes esquartejado” (fonte: Pedro Américo, 1893); rosto de Che Guevara assassinado (fonte desconhecida, 1967); pernas de Carlos Marighella “abatido” (fonte desconhecida, 1969).....p.155

Imagem 33 - Notícia sobre a montagem da peça de Augusto Boal “A lua muito pequena e a caminhada perigosa” pelo grupo teatral Korda Kaoberdi sob a direção de Kwame Kondé (1977).....p.157
Imagem 34 – Imagens retiradas do livro “Bolívar y la historia en la consciência popular”.....p.161
Imagem 35 - Revolução e contrarrevolução na América Latina – técnica: colagem digital. Foto 1: Entrada de Fidel Castro em Habana (Cuba), em 8 de janeiro de 1959. Foto 2: Bombardeio ao Palácio de la Moneda em Santiago (Chile) pelas forças armadas do país, em 11 de setembro de 1973.....p.175
Imagem 36 - Camponeses no 1º Congresso de Lavradores e Trabalhadores Agrícolas (1961, Brasil).....p.176
Imagem 37 - Salas de aula do projeto “De pé no chão também se aprende a ler”..p.174
Imagem 38 - Che Guevara, de Andy Warhol (1968). Serigrafia 50x100cm.....p.179
Imagem 39 – Infográfico sobre as políticas no campo da internacionalização cultural e do teatro em Cuba na década de 1960.....p.186
Imagem 40 - Cartazes do Festival de Teatro Latino-americano Casa de las Américas, de 1968, que alcançou proporções mundiais de participação. Realizado em novembro de 1968 em Havana, paralelo ao Encontro de Teatro Latino-americano.....p.194
Imagem 41 - V Festival de Chicano e encontro latino-americano de teatro na Cidade do México, onde ocorreu, em paralelo, o III encontro da FTCNA (1974).....p.198
Imagem 42 - Augusto Boal, Atahualpa del Cioppo (à direita de Boal) e outros durante Encontro Latino-Americano de Diretores, realizado em Buenos Aires.....p.200
Imagem 43 - Cartaz do Festival de Manizales (Colômbia, 1970).....p.201
Imagem 44 - Manifesto da Frente Latino-americana de Trabajadores de la Cultura criada pela ocasião do V Festival latino-americano de teatro em Manizales, Colômbia (1973).....p.202
Imagem 45 – Convite a Augusto Boal para participar do V Festival de los Teatros Chicanos e Primer Encuentro Latinoamericano (1974).....p.212
Imagem 46 - Mapa de participação nos encontros da FTCNA – estabelece a relação entre país e a adesão numérica em cada comunicado (1972-1974).....p.213
Imagem 47 - Gráfico em forma de pizza de distribuição percentual dos participantes únicos por país nos comunicados (1972–1974).....p.214
Imagem 48 - Evolução do número de participantes nos comunicados (1972–1974).....p.217

Imagem 49 - Distribuição de signatário por país em cada um dos encontros da FTCNA (1972 -1974).....p.219
Imagem 50 - Diagrama em rede dos coletivos que compuseram direta ou indiretamente a FTCNA (1972 – 1974) organizados a partir das categorias de análise estabelecidas nesta tese.....p.223
Imagem 51 – Relatório da Divisão de Segurança e Informações sobre entrevista de Augusto Boal ao Jornal "Clarín", em 03 de outubro de 1974.....p.226
Imagem 52 - Correspondência da Casa de las Américas endereçada à Augusto Boal em 9 de março de 1989.....p.228
Imagem 53 – Augusto Boal no Festival de Teatro Latino-americano de Quito, onde ocorreu o primeiro encontro da FTCNA em 1972.....p.236
Imagem 54 – Documento sigiloso de denúncia contra Hélder Câmara de ato com apresentação de peça de Teatro do Oprimido (1980).....p.237
Imagem 55 - Cronologia da Rede Nuestra América de Escolas de Teatro e Vídeo Político e Popular.....p.245
Imagem 56 - Quinta e última etapa de formação da Brigada Nacional de Teatro do MST reunida com Augusto Boal e a equipe do CTO em 2005.....p.255
Imagem 57 - Intervenção da Brigada Semeadores de Teatro do MST-DF em ato ocorrido na UnB de solidariedade à Cuba. 2006.....p.255
Imagem 58 - Convite para Ato de Abertura do II SITS.....p.264
Imagem 59 – Boletim n°1 da ETPVP-DF, de janeiro de 2018.....p.277
Imagem 60 – Boletim n° 2 da ETPVP-DF, de agosto de 2018.....p.279
Imagem 61 – Boletim n° 3 da ETPVP-DF, de fevereiro de 2019.....p.280
Imagem 62 – Boletim n° 4 da ETPVP-DF, de agosto de 2019.....p.282
Imagem 63 – Boletim n° 5 da ETPVP-DF, de janeiro de 2020.....p.284
Imagem 64 - Material de divulgação do II Ciclo de Encontros da Rede Nuestra America. Outubro de 2020.....p.288
Imagem 65 - Material de divulgação do evento "Cultura Popular: Diálogo entre Freire e Boal" em novembro de 2021.....p.289
Imagem 66 - Mapa da Rede Nuestra América de Escola de Teatro e Vídeo Político e Popular em 2021.....p.291
Imagem 67 - Diagrama da Rede Nuestra América de Escola de Teatro e Vídeo Político e Popular.....p.297

Lista de tabelas

Tabela 1 - Quadro Analítico da Cultura Política Insurgente Latino-Americana (1920–1973).....p.81
Tabela 2 - Signatários da FTNCA.....p.204
Tabela 3 - Tabela que relaciona o país de origem dos signatários, o número de participantes nos três encontros da FTCNA (1972 – 1974) e a proporção percentual.....p.216
Tabela 4 - Distribuição percentual dos signatários nas categorias de análise estabelecidas.....p.221
Tabela 5 - Publicações acadêmicas que refletem sobre a Rede Nuestra América de Escolas de Teatro e Vídeo político e Popular e as escolas que a compõem.....p.299

Lista de abreviações

Agitprop – Agitação e Propaganda
AI5 – Ato Institucional nº 5
ALBA - Aliança Bolivariana para os Povos da Nossa América
ALCA – Área de Livre Comércio das Américas
Alfin – Programa de Alfabetização Integral
ALN – Aliança Nacional Libertadora
APIB – Articulação dos Povos Indígenas do Brasil
Cepal - Comisión Económica para América Latina y Caribe
CIEPs – Centro Integrados de Educação Pública
CLETA - Centro Libre de Experimentación Teatral y Artísticas
CLOC - Coordinadora Latinoamericana de Organizaciones del Campo
CPC – Centro Popular de Cultura
CPP – Coordenação Político Pedagógica
CTG – Centro de Tradições Gaúchas
CTO – Centro do Teatro do Oprimido
CUFA – Central Única das Favelas
CUT – Central Única dos Trabalhadores
DF – Distrito Federal
DOPS – Departamento de Ordem Política e Social
ELA – Departamento de Estudos Latino-Americanos
ENART – Encontro de Arte e Tradições Gaúchas
ENFF – Escola Nacional Florestan Fernandes
ETPVP-DF – Escola de Teatro Político e Vídeo Popular do Distrito Federal
FMLN – Frente Farabundo Martí para a Libertação Nacional
FTCNA - Frente de Trabalhadores da Cultura de Nuestra América
FUP - Faculdade UnB de Planaltina
GTO – Grupo de Teatro do Oprimido
IMS – Instituto Moreira Salles
Incra – Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária
LPJ – Levante Popular da Juventude
M-26-7 – Movimento 26 de julho
MCP – Movimento de Cultura Popular

MNU – Movimento Negro Unificado

MST – Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra

MTG – Movimento Tradicionalista Gaúcho

Nescuba – Núcleo de Estudos Cubanos

ONU – Organização das Nações Unidas

PCB – Partido Comunista Brasileiro

PCB – Partido Comunista Brasileiro

PPG-Cen – Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas

Prof-Artes – Mestrado Profissional em Artes

Pronera – Programa Nacional de Educação na Reforma Agrária

PT – Partido dos Trabalhadores

Reuni – Programa de Apoio a Planos de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais

SITS - Seminário Internacional Teatro e Sociedade

SNI – Serviço Nacional de Informação

TA – Teatro de Arena

TEC – Teatro Experimental de Cali

TENAZ - Teatro Nacional de Aztlán

TO – Teatro do Oprimido

UFAL - Universidade Federal de Alagoas

UFRJ - Universidade Federal do Rio de Janeiro

UnB – Universidade de Brasília

UNE – União Nacional dos Estudantes

URSS – União das Repúblicas Socialistas Soviéticas

USP – Universidade de São Paulo

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....p.22
Memorial latino-americano.....p.41

1. NUESTRA AMÉRICA E O ENFRENTAMENTO DA DEPENDÊNCIA NA CULTURA POLÍTICA LATINO-AMERICANA.....p.53
1.1 A nomeação da América e o problema da unidade.....p.56
1.2 Revolução e contrarrevolução na América Latina.....p.69
1.3 Enlaces entre Cultura Política e Educação Popular na América Latina....p.79

2. ANÁLISE DE CASO: SERIA “ARENA CONTA BOLÍVAR” UMA EXPRESSÃO DE UMA CONSCIÊNCIA LATINO-AMERICANA?.....p.89
2.1 Teatro de Arena na mira.....p.93
2.2 Arena conta: a trilogia censurada.....p.111
2.3 Arena conta Bolívar.....p.134
2.4 Por que Bolívar seria a expressão de uma consciência latino-americana?.....p.149

3. FRENTE DE TRABALHADORES DA CULTURA DE NUESTRA AMÉRICA: UNIDADE ANTI-IMPERIALISTA NO CAMPO DA CULTURA POLÍTICA LATINO-AMERICANA.....p.162
3.1 As décadas de 1960 e 1970 na América Latina: revolução e resistência cultural.....p.165
3.2 Revolução Cubana e o Teatro de Nuestra América.....p.179
3.3 Frente de Trabalhadores da Cultura de Nuestra América: resistência e solidariedade no campo cultural.....p.194
3.4 O que resta quando a experiência acaba.....p.223

4. NUESTRA AMÉRICA VOLTA AO DEBATE, AGORA COMO REDE.....p.241
4.1 Depois de tantos anos de exílio.....p.249
4.2 Dos seminários à Rede.....p.259
4.3 Rede Nuestra América de Escolas de Teatro e Vídeo Político e Popular.....p.268

4.4 Pensar a Rede de maneira comparada com a história e prospectar futuros.....p.293

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....p.301

REFERÊNCIAS.....p.309

APÊNDICES.....p.319
Apêndice A – Entrevista com Cecília Boal realizada em agosto de 2023.....p.319
Apêndice B – Entrevista com Arturo Fleitas do grupo El Galpón em dezembro de 2023.....p.337
Apêndice C – Apontamentos de Alícia Saco sobre o Alfin.....p.365
Apêndice D – Reflexões de Julian Boal e Geo Britto.....p.369
Apêndice E – Projeto do sistema visual.....p.375

ANEXOS.....p.402
Anexo A – Pareceres Censórios da obra “Simón Bolívar”.....p.402
Anexo B – Comunicado n 1 da FTCNA.....p.415
Anexo C – Comunicado n 2 da FTCNA.....p.419
Anexo D – Comunicado n 3 da FTCNA.....p.422
Anexo E – Nota da Rede Internacional Teatro E Sociedade.....p.425

Ilustração 1 – Cartaz nº 1: Revolução



Fonte: Criação da autora.

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa dedica-se à compreensão do contexto histórico, político e cultural que impulsionou a formação da “Frente de Trabalhadores da Cultura de Nuestra América” (FTCNA, 1972–1974), investigando as condições que possibilitaram sua emergência no interior dos debates latino-americanos sobre cultura, política e transformação social. A análise concentra-se na relação entre a produção de bens simbólicos e os processos conjunturais do período, buscando identificar os elos históricos, estéticos e políticos que articulam a experiência da Frente e que contribuem para a formação contemporânea da “Rede Nuestra América de Escolas de Teatro e Vídeo Político e Popular”, sem, com isso, desconsiderar as diferenças de estrutura e conjuntura. Em síntese, esta tese sustenta a hipótese de que a Frente constituiu um momento de condensação de uma tradição cultural insurgente latino-americana cuja continuidade histórica pode ser observada na formação contemporânea da Rede.

O debate com maior aprofundamento está especialmente direcionado à experiência e ao contexto que fomentaram a Frente de Trabalhadores da Cultura de Nuestra América. Nesse sentido, a Frente é compreendida como uma aliança político-cultural entre artistas, pesquisadores, professores, militantes, escritores, etc. de diferentes países latino-americanos, ativa entre 1972 e 1974, e que se formou em um contexto político, histórico e cultural específico. Destacam-se, entre seus principais expoentes, Augusto Boal (Brasil), diretor e dramaturgo do Teatro de Arena (TA) e sistematizador do Teatro do Oprimido (TO); Atahualpa del Cioppo (Uruguai), diretor do grupo El Galpón; e Enrique Buenaventura (Colômbia), fundador do Teatro Experimental de Cali (TEC). A Frente articulava o desejo comum de construir uma resposta coletiva ao processo de mercantilização da produção artística e à subordinação e dependência cultural latino-americana frente aos países centrais do sistema capitalista.

Tal enfrentamento materializava-se por meio da circulação de experiências, da criação coletiva e do desenvolvimento de práticas de teatro político e popular orientadas à socialização dos meios de produção cultural junto à classe trabalhadora do campo e da cidade. Tratava-se, portanto, de afirmar a possibilidade de um teatro latino-americano autônomo, comprometido com processos de emancipação social e com a construção de formas culturais enraizadas nas realidades históricas do continente.

Partindo do entendimento de que a análise da Frente limitada aos seus três anos de existência conduziria a uma leitura restrita de seu alcance histórico, esta pesquisa propõe investigá-la a partir do contexto sociocultural que possibilitou sua constituição, bem como de seus limites, tensões e reverberações históricas. Interessa-nos compreender não apenas a experiência enquanto evento, mas como expressão de uma tradição mais ampla de cultura política insurgente latino-americana que encontra ressonâncias nas práticas contemporâneas da Rede.

O termo “cultura política”, conforme reflete Felipe Canova (2019, p. 80), é polissêmico, por vezes encontra definições no campo militar e, por outras, entre trabalhadores alinhados à perspectiva progressista. Neste trabalho, compreendemos cultura política como o conjunto de valores, tradições, práticas e representações compartilhadas por determinados grupos sociais que orientam suas interpretações do passado, suas formas de ação no presente e seus projetos de transformação histórica. Conforme define Motta (2018, p. 114), trata-se de um campo simbólico que articula identidades coletivas e leituras comuns da experiência histórica, funcionando como referência para a elaboração de projetos políticos. Em diálogo com perspectivas críticas do pensamento latino-americano, entende-se ainda que a cultura política constitui também um espaço de disputa no qual memórias, experiências e práticas sociais se organizam como formas de resistência frente às estruturas de dominação. Nesse sentido, ela pode se expressar como cultura política insurgente, isto é, como processo coletivo de elaboração simbólica e prática por meio do qual coletivos transformam experiências históricas de luta em repertórios de ação e consciência política.

Nessa perspectiva, as expressões artísticas não podem ser compreendidas apenas como obras individuais ou como manifestações estéticas isoladas, mas como parte de processos históricos nos quais determinados grupos elaboram simbolicamente suas experiências, memórias e formas de ação coletiva. Assim, situar a produção artística no interior de uma cultura política implica reconhecê-la como espaço de construção e transmissão de valores, significados e horizontes de transformação social, integrando-a a uma tradição histórica na qual práticas culturais se tornam também formas de resistência e elaboração crítica da realidade (Estevam; Costa; Villas Bôas, 2015).

Dessa forma, em diálogo com a experiência histórica da Frente, a Rede Nuestra América de Escolas de Teatro e Vídeo Político e Popular, consolidada em 2017, reúne

artistas, coletivos culturais, militantes, movimentos sociais, sindicatos, universidades e escolas públicas distribuídos, atualmente, entre Brasil, Argentina, Espanha, Equador – países com escolas formalizadas – E Uruguai, que embora não houvesse escolas formalizadas, já contava com uma articulação político-pedagógica. O eixo central da Rede consiste na socialização dos meios de produção teatral e audiovisual como instrumentos de organização popular e formação política nos processos contemporâneos de luta de classes.

Considerando o exposto, temos como guias os seguintes objetivos:

- **Objetivo Geral:**

Analisar, em perspectiva histórico-crítica, as relações de continuidade, tensão e transformação entre a Frente de Trabalhadores da Cultura de Nuestra América e a Rede Nuestra América de Escolas de Teatro e Vídeo Político e Popular, compreendendo suas contribuições para o teatro político e a educação popular na cultura política latino-americana, em diálogo com as conjunturas históricas e os sujeitos coletivos que lhes deram forma.

- **Objetivos específicos:**
    - analisar a constituição do pensamento político e social latino-americano a partir de sua relação com a cultura política e a educação popular, delimitando os fundamentos teóricos e epistemológicos que sustentam a interpretação da América Latina como construção histórico-política vinculada à formação do sistema capitalista e aos processos de dependência político, econômicos, sociais e culturais;
    - examinar a obra “Arena conta Bolívar” (1969) como expressão de uma consciência latino-americana no teatro político brasileiro, identificando a presença de uma “pedagogia da derrota” e suas implicações na leitura crítica da conjuntura política nacional e na antecipação do ciclo de ditaduras latino-americanas;
    - aprofundar o estudo sobre a Frente de Trabalhadores da Cultura de Nuestra América, situando-a no contexto das ditaduras e das redes de resistência e solidariedade formadas no subcontinente, bem como investigar os anos de 1960 e 1970 como período estratégico da

historiografia cultural latino-americana, analisando o impacto da Revolução Cubana e de sua política de internacionalização cultural;

- desenvolver uma hipótese interpretativa que articule historicamente a experiência da Frente à formação contemporânea da Rede Nuestra América de Escolas de Teatro e Vídeo Político e Popular, analisando os processos de continuidade, ressignificação e rearticulação cultural no período recente.

Nesse sentido, interessou-nos compreender as experiências não apenas enquanto eventos deslocados de seus contextos, mas como expressão de uma tradição mais ampla de cultura política insurgente latino-americana, que, mesmo com os fenômenos que levaram à fragmentação dessa tradição, ainda evidencia a existência de elos que as conectam.

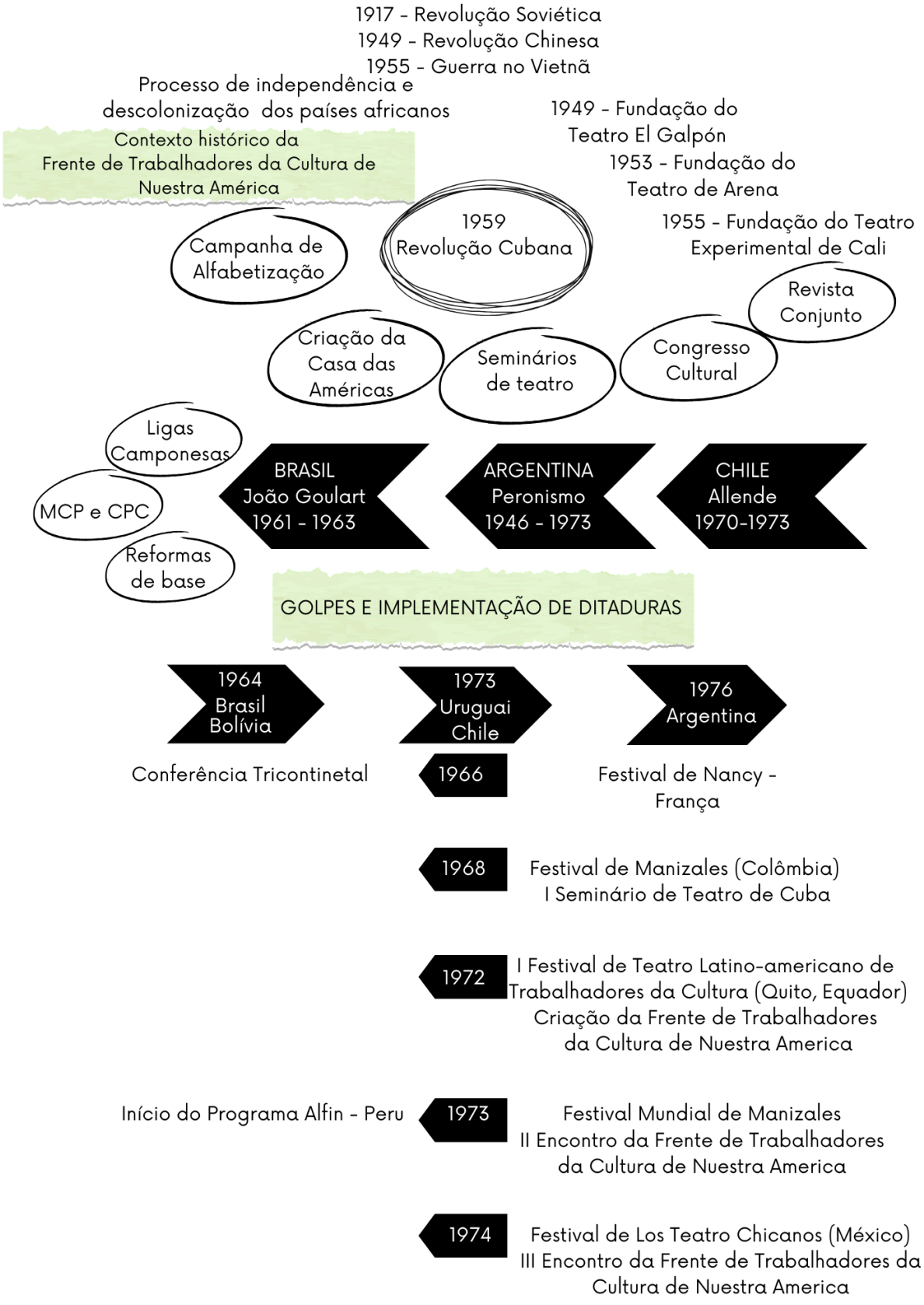
Vale ressaltar que, nesta pesquisa, a América Latina é compreendida não como uma unidade natural, geográfica ou identitária previamente dada, mas como uma condição histórico-política e cultural constituída no interior da formação do sistema capitalista moderno. A noção de América Latina é aqui tratada como construção histórica resultante de processos coloniais, da inserção subordinada da região na divisão internacional do trabalho e das formas específicas de dependência econômica, política e cultural que daí derivaram. Tal perspectiva afasta-se tanto de interpretações essencialistas, que atribuem à região uma identidade homogênea e imutável, quanto de leituras deterministas de caráter geográfico, que explicariam suas trajetórias a partir de fatores naturais ou territoriais. Ao contrário, entende-se a América Latina como categoria relacional e histórica, produzida nas tensões entre dominação e resistência, cujas expressões culturais e políticas emergem das experiências concretas de enfrentamento às estruturas do capitalismo dependente. Assim, o conceito opera menos como designação identitária e mais como horizonte crítico compartilhado, no qual diferentes sujeitos históricos elaboram projetos comuns de emancipação social e cultural, conforme elucida Lorena Verzero (2009, p. 02 e 03).

Nesse horizonte interpretativo, o conceito de Nuestra América, formulado por José Martí (1973) no final do século XIX, constitui uma das primeiras elaborações político-culturais que reconhecem a América Latina como experiência histórica comum forjada nas relações de dominação colonial e nas lutas por autodeterminação. Longe de propor uma identidade essencial ou homogênea, Martí concebe Nuestra América

como projeto histórico e ético-político orientado à afirmação da autonomia intelectual, cultural e política dos povos latino-americanos frente às pretensões imperialistas e à reprodução local de modelos estrangeiros de organização social.

Considerando isso, a experiência da FTCNA é analisada para além de sua temporalidade imediata, considerando o amplo contexto cultural, político e social que atravessou a América Latina no período. Para orientar essa leitura, apresentamos a seguir uma cronologia histórica construída não de forma linear, mas a partir de acontecimentos relevantes para os objetivos desta pesquisa, permitindo situar o leitor ao longo de um arco temporal ampliado que estrutura o desenvolvimento do presente trabalho. Realizamos essa breve antecipação analítica a fim de contextualizar o objeto diante das decisões metodológicas que tomamos.

Imagem 1 – Contexto histórico da Frente de Trabalhadores da Cultura de Nuestra América



Fonte: Elaborado pela autora
Nota: os dados foram coletados durante o segundo semestre de 2023

A imagem 1 ilustra a conjuntura que antecede a Frente de Trabalhadores da Cultura de Nuestra America e o horizonte político que estava posto à época. Na sequência de imagens que apresentamos abaixo, é possível perceber a tensão que marcou meados do século XX entre processos revolucionários e mecanismos de repressão:

Imagem 2 – Painel visual de lutas por emancipação do século XX



Fonte: **d**a esquerda para a direita, de cima para baixo: Revolução Soviética (Foto: Wikimedia Commons, 1917); Revolução no Vietnã (Foto: VTCNews, 1959); Revolução Cubana (Foto: Wikimedia Commons, 1959); Independência de Angola (Foto: Reprodução, 1975) e outros países africanos; Início do Ciclo de Ditaduras na América-latina (Foto: Evandro Teixeira, 1968)

A primeira foto é da Revolução Soviética, na qual é possível ver a presença do povo em massa nas ruas, assim como na imagem seguinte, da Revolução no Vietnã, e, em seguida, a Revolução Cubana e de Angola. Tais imagens revelam a força e o

potencial da organização do povo para tomada do poder e construção de uma nova ordem política, econômica, social e cultural. São ações que exemplificam e permitem dimensionar um horizonte de utopias factíveis de serem materializadas. A força de tais experiências, ao mesmo tempo que inspiram processos de lutas coletivas, também levam a respostas radicais de desmonte pelo opositor, por meio do uso de força repressiva e violenta, com manutenção da lógica de exploração e subordinação. Já a última imagem é do início do ciclo das ditaduras que os países da América Latina sofreram em meados do século XX.

A Revolução Cubana (1959) é um marco mundial e, especialmente, para o continente americano. Os anos que a sucederam foram de efervescência para um modelo socialista, com ampla reforma agrária, campanhas de alfabetização e a cultura integrada ao projeto de sociedade. Marina Pianca (1990, p. 9) afirma que, no Teatro de *Nuestra America*, o calendário começa com a Revolução Cubana: "[...] porque a história do teatro presentes nestas páginas é também a história de um projeto nacional".

No Brasil, nesse momento, discutiam-se as Reformas de Base, tal como a reforma agrária, ao mesmo tempo que experiências de educação e cultura popular também ganhavam reconhecimento, a exemplo da atuação do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE). Porém, em 1964, foi orquestrado um golpe com pleno apoio do capital internacional estadunidense que dá início ao ciclo de ditaduras latino-americana. Paralelo a esta nova conjuntura repressiva, os trabalhadores e trabalhadoras da cultura potencializaram suas articulações e criaram uma agenda de encontros em seminários, festivais, circulação de boletins e programas, aliando a cultura e a comunicação como instrumentos de luta e resistência, e articulando organizações populares do campo e da cidade (operárias, sindicais, camponesas, estudantis).

Em 1968, foram realizados o I Seminário de Teatro em Cuba e o Encontro da Frente de Trabalhadores da Cultura *Nuestra America*, na Colômbia. Em 1972, ocorreu o 1° Festival de Teatro Latino-Americano de Trabalhadores da Cultura e, no ano seguinte, 1973, a articulação ganhou proporções mundiais no Festival de Manizales, marcado pelo seu extraordinário tamanho (Pianca, 1990). Esse mesmo período também marcou a efetivação do golpe de estado no Chile, com o assassinato do presidente Salvador Allende e a tomada do poder pelo general Augusto Pinochet.

Marina Pianca (1990) observa que muitos artistas-militantes saíram de Manizales direto para o exílio. Não à toa, 1973 foi também o ano em que o Peru implementou o Campanha de Alfabetização Integral (Alfin), da qual Augusto Boal, exilado do Brasil na Argentina, fez parte. Boal relata, em seu livro “Teatro Político e Outras Poéticas Políticas” (2013), a maneira como as experiências com o projeto Alfin influenciaram na construção do Teatro do Oprimido.

Além do caráter histórico, a experiência da Frente encontra ressonância com outro processo em curso: a Rede Nuestra América de Escolas de Teatro e Vídeo Político e Popular. Desde 2017, essa Rede se forma à luz da experiência da Frente de Trabalhadores da Cultura de Nuestra América, mas entendendo que o método de formação de escolas nos territórios possibilita uma articulação mais perene entre os coletivos, escolas e universidades públicas, movimentos sociais, em especial o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST). Em 2021, a Rede era composta por escolas no Rio de Janeiro, Distrito Federal, Santa Catarina, São Paulo, Minas Gerais, Piauí, Alagoas, Jujuy (Argentina), Madri (Espanha).

O ano de 2013 foi um período marcante para o que veio a se consolidar como Rede Nuestra America. Ao analisar o momento histórico, percebe-se que os países latino-americanos estavam se organizando como um bloco, que levou a cabo governos progressistas e de esquerda, investimento em educação básica e superior aliada ao crescimento econômico (Santos, 2018).

Na sequência histórica, encontramos um movimento de ofensiva conservadora que, no Brasil, se consolidou institucionalmente com o *impeachment* da presidenta Dilma Rousseff em 2016 e, em seguida, uma série de turbulências políticas na Venezuela, Bolívia, Chile, Argentina e Uruguai. Dado esse cenário, é possível visualizar que o contexto no qual se deu a consolidação da Rede Nuestra América de Escola de Teatro e Vídeo Político e Popular retoma o mecanismo de resistência por articulações em rede.

A hipótese que lançamos é que a análise da experiência da Frente carece de uma abordagem ampla e complexa a fim de se evitar conclusões reducionistas sobre essa breve experiência que foi, em última análise, derrotada pelo curso da história. O risco desse tipo de conclusão, que analisa o resultado sem considerar o processo amplo, é deixar de perceber os vestígios da formação de uma cultura política contra-hegemônica presente na América Latina, hipótese que sustentamos ao longo desta tese.

Sobre isso, Sonia Gutiérrez (1979, p. 6) afirma que “a América Latina já tem uma larga tradição de convergência entre a prática teatral e a prática política. As experiências realizadas foram objeto de repressão e muitas delas fracassaram, mas isso não indica que a prática foi errônea”.

Pode-se ponderar que não foi um fracasso, mas sim uma interrupção forçada pelos golpistas em função da própria potência dessas experiências. Para além disso, o que Sônia Gutiérrez nos aponta é para os fragmentos de uma cultura política que relaciona a prática teatral com a prática política e que, ao ser analisada em sua totalidade, é capaz de formar uma tradição própria.

Nessa investigação, pretendemos contribuir com o aprofundamento da análise de alguns desses fragmentos, especialmente dos que se relacionam com a Frente de Trabalhadores da Cultura de Nuestra América, e que tencionam a relação entre passado e presente a contrapelo das condições repressivas.

Compreendemos, considerando os diversos aspectos que configuram a totalidade da experiência, que existe uma relação entre forma social e forma estética. Nesse sentido, a pesquisa se articula a uma corrente de trabalhos (Schwarz, 1978; Costa, 2016; Villas Bôas, 2009) que cruzam tal fronteira e inflexionam o debate entre cultura e sociedade. Esses trabalhos disputam a narrativa consolidada até o início deste século, marcada pela depreciação dos bens simbólicos vinculados às lutas de classe, taxados muitas vezes como “panfletários” ou de menor qualidade estética.

Essa análise, que se distingue da pregressa, referida no parágrafo anterior, faz-se a partir da ideia de que a cultura é um dos meios fundamentais de transformação. Dessa forma, buscamos, na experiência da Frente de Trabalhadores da Cultura de Nuestra América e na relação contemporânea que se estabelece com a Rede Nuestra América de Escolas de Teatro e Vídeo Político e Popular, os limites e as potencialidades encontrados na construção de uma Cultura Política contra-hegemônica.

Para tal, fez-se necessário considerar o processo, observando seus antecedentes, apogeu e rupturas, para assim examinar os avanços e entraves que a experiência nos aponta. Vale observar que, mesmo após mais de 50 anos passados desde a consolidação da Frente, pouco se sabe sobre ela. Encontramos diminutas referências que se debruçam em tal processo (Pianca, 1990; Verzero, 2013; Villas Bôas, Estevam, 2020; Rosa, Villas Bôas, 2023). Esse aspecto, além de impor como necessidade a esta pesquisa o caráter de investigação histórica, também nos leva a

abrir uma série de questionamentos que poderão, ou não, ser respondidos ainda nesta investigação.

Qual o nível de envolvimento e relevância que os trabalhadores da cultura engajados no processo da Frente destinavam a ela? Quais fatores levaram tais trabalhadores e coletivos a investir nesse processo? Quais implicações esta articulação deixa como legado aos/às integrantes e ao curso da história? Quais forças atuaram na desarticulação desse processo? Essas foram algumas das questões que inicialmente nos estimularam e que, ao longo do percurso investigativo, foram abrindo outros tantos questionamentos. Tais questionamentos mais impulsionaram debates e reflexões do que a construção de respostas objetivas, uma vez que a pesquisa histórica no campo teatral brasileiro, e extensiva ao latino-americano, requer uma capacidade de elucubração política, de imaginar as respostas a partir dos fatos recolhidos em investigação que desvelam, por trás da narrativa oficial, o ponto de vista daqueles que foram vencidos.

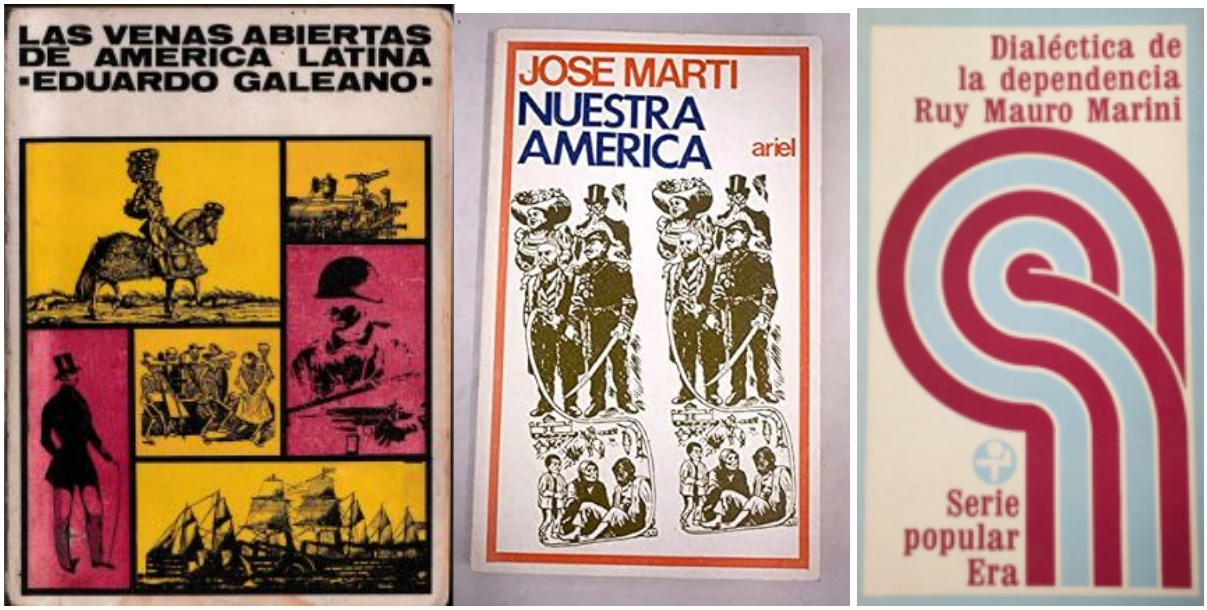
As pistas de por onde trilhar o caminho partiram inicialmente do próprio título da Frente. As palavras Nuestra América, Trabalhadores e Cultura motivam um olhar distanciado e questionador. Por que “Nuestra América”? Poderia ser América Latina, América do Sul ou, ainda, considerando o debate da época, poderia partir da relação com o nacional-popular (Costa, 1987), algo como, Frente de Trabalhadores da Cultura Popular. Então, perguntamos: quais os significados encontrados na categoria “Nuestra América” que foram capazes de contemplar os anseios coletivos daqueles que se articularam à Frente?

O marcador de classe da palavra “trabalhadores” risca o chão de um tempo histórico no qual o modelo liberal ainda encontrava disputa a partir do horizonte histórico de processos revolucionários. Dessa forma, a “Cultura” não é em si matéria dada, mas é processo construído pelos sujeitos que a praticam. Diante disso, cabe perguntar ainda: qual cultura? Qual conceito de cultura encontra ressonância na experiência da Frente?

Ao passo que fizemos essa primeira aproximação do “objeto”, que o estranhamos e o questionamos, percebemos que, para, enfim, compreendê-lo, seria preciso o uso de uma diversidade de táticas de pesquisa. Algumas respostas encontraríamos nos registros, livros e publicações. Não somente nos poucos materiais diretamente relacionados à Frente que tivemos acesso, mas também foi preciso cruzar autores, obras e análises.

Refletimos à luz de conceitos-chave que foram desenvolvidos por intelectuais da época, que contribuíram enormemente para a compreensão do papel da América Latina na divisão internacional do trabalho, como Consciência do Subdesenvolvimento (Candido, 1989), Teoria da Dependência (Marini, 2000), bem como o pensamento de Galeano, expresso em "As Veias Abertas da América Latina" (1971). Para pensar o internacionalismo presente na articulação da Frente, partimos do pensamento de José Martí, expresso em seu ensaio "Nuestra America" (1891), como projeto alternativo ao imposto pela América do Norte, e dos escritos de Che Guevara, com atenção especial ao Discurso de Argel (1965).

Imagem 3 – Painel de capas da primeira edição de obras de referência.



Fonte: Capa da primeira edição do livro "As Veias Abertas da América Latina" (Galeano, 1971); capa "de Nuestra America" (Martí, 1973); capa da primeira edição de "Dialéctica de la dependência" (Marini, 1973)

Uma das questões que emergiu do alinhavo construído entre a relação do pensamento social e político latino-americano com a expressão da consciência da dependência e do subdesenvolvimento na produção de bens simbólicos foi como a consciência latino-americana se manifesta na produção estética dos grupos envolvidos com a Frente. Para tal, decidimos concentrar nossa análise no grupo brasileiro Teatro de Arena com atenção especial à peça "Arena conta Bolívar" (1969), peça que foi censurada e alijada do debate público brasileiro durante a ditadura cívico-empresarial-militar. Realizamos a análise da obra em diálogo com suas antecessoras e sustentamos a hipótese de que existe uma trilogia que conecta "Bolívar" à "Arena

conta Zumbi" (1965) e "Arena conta Tiradentes" (1967). Por fim, debatemos a escolha política do grupo de retratar a história de Bolívar no contexto acachapante da ditadura brasileira, observando os limites dessa estratégia. Para essa análise, dialogamos com a crítica tecida à época, especialmente por matérias de jornais assinadas por Décio de Almeida Prado e Sábato Magaldi, com a crítica de Anatol Rosenfeld (2012), Cláudia de Arruda Campos (1988), Iná Camargo Costa (2016), com as memórias de Boal publicadas em seu livro autobibliográfico (2014), com matérias de arquivo do Instituto Augusto Boal e com os arquivos da ditadura presentes no Arquivo Público Nacional referentes à peça. Buscamos conexões com o amplo debate da conjuntura brasileira do período pós-golpe e com a literatura acerca da vida e do ideário de Simón Bolívar. Este último ponto foi impulsionado especialmente pela experiência de leitura dramática da peça com os estudantes da Licenciatura em Educação do Campo da Universidade de Brasília.

Para aprofundar o conhecimento da experiência da Frente de Trabalhadores da Cultura de Nuestra América, buscamos, nas conversas e entrevistas com pessoas que tiveram relação com a Frente e pesquisadores da área, alguns indícios sobre a experiência. Destacamos que, nesta pesquisa, enfrentamos o desafio de todas as pessoas envolvidas no processo da FTCNA ao longo dos seus três anos de desenvolvimento não estarem mais vivas, com exceção da atriz e diretora equatoriana Ilonka Vargas, com a qual tentamos contato, mas sem sucesso. Nossa estratégia foi conversar com quem estava próximo das pessoas que integraram a Frente e participou dos processos que tiveram relação com a Frente. Nesse sentido, Cecília Thumim Boal, por sua trajetória como atriz com experiência no *teatro independiente* na Argentina, com o Teatro de Arena e como pessoa que sofreu o exílio forçado ao lado de Augusto Boal e hoje dedica esforços à organização e socialização do acervo do teatrólogo, tornou-se uma interlocutora central para este trabalho. Tivemos interlocução com o ator, dramaturgo e diretor Arturo Fleitas, do grupo El Galpón, que trabalhou com Atahualpa del Cioppo e foi exilado juntamente com o grupo em 1973. E dialogamos com a professora e atriz peruana Alícia Saco, que participou juntamente com Augusto Boal da Campanha de Alfabetização Integral, no Peru, em 1973.

Outra fonte de investigação se deu por meio da documentação que Augusto Boal guardou ao longo do seu período de exílio. Esses documentos estão sob salvaguarda do Instituto Moreira Salles, do Rio de Janeiro (IMS-RJ). São milhares de correspondências registradas em seu banco de dados, das quais filtramos as

relacionadas à América Latina entre os anos de 1950 e 1980, que foram digitalizadas e nos enviadas para fins de consulta acadêmica. Entre esses documentos, destacamos a carta-convite que Boal recebeu para participar do III Encontro da Frente, em 1974, na Cidade do México. Essa correspondência ajudou a responder algumas questões de ordem mais pragmática da organização da Frente, como a forma de financiamento e as tensões entre uma organização independente que se articulava com universidades.

Analisamos com atenção os três comunicados lançados pela Frente, os quais foram publicados no livro de Pianca (1990). Buscamos compreender como o discurso empregado nesses documentos tinham ressonância no debate político e estético da época. Além disso, construímos um quadro que sintetiza a trajetória dos signatários da FTCNA, por entendermos que, embora a maioria dos comunicados da Frente tenha sido assinada individualmente, e não em grupo, esses signatários representavam processos coletivos, uma vez que a maior parte advinha de experiências de grupos, de organizações políticas e populares. A partir dessa compreensão, propusemos alguns gráficos que possibilitaram lançar categorias de análise. Esta síntese foi importante para estabelecer uma mediação entre a Frente e a Rede, não apenas a partir do conteúdo, mas também em relação à forma.

Existia o desafio de construir uma ponte entre a experiência da Frente e da Rede que considerasse as rupturas, os processos históricos que impactaram na constituição de uma conjuntura diferente na qual a Rede Nuestra America (2017) se formou. Esse desafio se deu em três níveis: o primeiro, de encontrar a maneira como a transmissão dessa memória se deu, aspecto importante para sustentação da hipótese de essa relação entre a Frente e a Rede fazer parte de uma tradição latino-americana. Reconhecer que, mesmo correndo de maneira não oficial, houve um processo de transmissão da experiência de uma geração para outra é pressuposto irrefutável para existência dessa tradição. O segundo nível tinha relação com o nível de aprofundamento dado à definição da conjuntura que a Rede se formou. E, por último, conforme já mencionamos, precisamos determinar um corte da nossa análise, que é, em última instância, uma análise histórica.

Diante disso, observamos, na trajetória de Boal e família, no retorno do exílio ao Brasil, o caminho de construção dessas pontes. Para tal, analisamos as providências tomadas para repatriação do Teatro do Oprimido ao Brasil tanto por meio das vias institucionais quanto nas estratégias de educação popular, especialmente

com a articulação do Centro do Teatro do Oprimido (CTO) com o MST. Conversamos com Geo Britto e Julian Boal, pesquisadores e coordenadores da Escola de Teatro Popular do Rio de Janeiro, sobre esse período e dialogamos com os textos publicados sobre a experiência de Boal com a Brigada Patativa do Assaré.

A contextualização histórica do período neste capítulo cumpre o papel de construir um chão histórico para pensar a formação e o desenvolvimento da Rede. A Rede Nuestra America, assim como a Frente, é compreendida dentro de um processo de amadurecimento de encontros e necessidades sociopolíticas e culturais. Para tanto, analisamos os relatórios e documentos de memória dos encontros que antecederam a consolidação da Rede, pensamos os impactos que a conjuntura desempenhou nas decisões e no desenho da articulação e determinamos como período de corte o ano de 2021, ano que esta pesquisa foi iniciada.

Decidimos concentrar as reflexões na relação da Rede com a experiência histórica, nos debates e consensos construídos e nos desafios que a articulação enfrenta. Um outro caminho viável seria aprofundar na experiência de cada escola, considerando suas especificidades estéticas, políticas e pedagógicas, mas este seria um desvio do cerne central desta tese que é a Frente como experiência histórica que inspira a formação da Rede. O caminho de análise que tomamos possibilitou sistematizar reflexões publicadas sobre a experiência em curso, pontuar desafios futuros para a Rede e delinear potencialidades que podem contribuir com o futuro da experiência.

Dessa maneira, o corpo da tese foi desenhado em quatro capítulos, sendo o primeiro dedicado à construção de um debate teórico e epistemológico que relaciona o desenvolvimento do pensamento político e social latino-americano ao debate da cultura política e educação popular.

O segundo é a análise de caso que reflete sobre a obra “Arena conta Bolívar” (1969) a partir da presença de uma consciência latino-americana no grupo e da existência de uma pedagogia da derrota que, em determinada medida, reflete sobre a conjuntura política brasileira e sinaliza para o momento seguinte que o contexto latino-americano vivenciou com a implementação do ciclo de ditaduras.

No terceiro capítulo, pensamos os anos de 1960 e 1970 como um período particular da historiografia cultural latino-americana. Refletimos sobre o impacto da Revolução Cubana e sua política de internacionalização cultural. Aprofundamos a análise da experiência da Frente de Trabalhadores da Cultura de Nuestra America e

refletimos os resultados coletivos que as ditaduras produziram para o subcontinente, como os meios de resistência e solidariedade que se formaram.

No quarto capítulo, construímos uma hipótese de ligação da Frente com a Rede por meio da trajetória de Augusto Boal e família, e apontamos como esta experiência em curso se formou por meio de sucessivos encontros e articulações no campo da cultura e da pesquisa. Por fim, nas considerações finais, fazemos um balanço da relevância potencial desta tese na conjuntura atual e de como ela contribui para nosso campo de pesquisa.

A pesquisa também conta com a construção de imagens que são tanto um método de condensação como um exercício de totalização. Em consonância com Paulo Freire (2005), entende-se que a imagem pode operar como síntese concreta de situações históricas complexas, funcionando como disparador de problematização e leitura crítica da realidade.

Os cartazes que antecedem cada capítulo foram construídos por meio do que chamo de colagens digitais, elaboradas a partir da justaposição de elementos históricos, culturais e simbólicos constitutivos da formação social latino-americana. O processo de criação ocorreu mediante associação livre de ideias, compreendida aqui não como técnica psicológica, mas como procedimento heurístico de articulação dialética entre categorias estruturais: colonialidade, imperialismo, violência, luta, resistência, fragmentação e memória.

A colagem, enquanto técnica, permite evidenciar contradições históricas ao colocar em coexistência signos de diferentes temporalidades e dimensões sociais. Nesse sentido, os dispositivos visuais não pretendem somente ilustrar o texto, mas condensar imageticamente as relações estruturais analisadas, operando como síntese preliminar da totalidade concreta discutida em cada capítulo.

Assim como nas codificações freireanas e em diálogo também com o Teatro Imagem – uma das técnicas do Teatro do Oprimido –, descrito por Augusto Boal como uma estratégia construída em contextos em que o idioma era um desafio para o desenvolvimento da educação popular (Boal, 2013), a imagem na nossa pesquisa antecede a palavra escrita, instaurando um campo de tensão interpretativa que convoca o leitor a realizar a decodificação crítica dos elementos apresentados. Dessa forma, as colagens visuais integram o percurso metodológico da pesquisa como instrumento de mediação histórico-crítica, ampliando as possibilidades de apreensão das contradições sociais examinadas.

Do ponto de vista da linguagem visual, as composições são realizadas a partir do contraste, da contradição e da dialética. As cores de base, que formam uma tabela de cores, tem uma relação com as cores primárias e o verde como elemento secundário. Nesse sentido, o verde carrega a memória da exploração histórica da natureza no território latino-americano, ao mesmo tempo que anuncia o projeto de soberania desse bem por meio dos postulados presentes nos movimentos populares, como no MST. O vermelho, a cor que está presente em todos os cartazes, é a cor pungente da luta, que coloca no horizonte a defesa do desmonte do sistema capitalista para a emergência de uma outra forma de estrutura, justa e solidária. No centro dos cartazes, se desenrola a justaposição de códigos que configura a narrativa visual. As palavras que apoiam poeticamente as imagens são trechos de músicas, poesias ou falas que sintetizam e/ou tensionam o debate teórico adjacente. Funcionam como uma espécie de epígrafe. As imagens foram pensadas como um conjunto, como sistema visual que podem, também, funcionar sozinhos, mas que ganham força estética e funcionalidade político-pedagógica quando vistos em conjunto.

Por fim, é importante destacar que, no percurso desta pesquisa, a produção das imagens em paralelo à elaboração escrita reintroduz um elemento fundamental aos processos formativos, frequentemente relegados a um plano secundário no âmbito da produção acadêmica: a ludicidade. Entendida como a dimensão que envolve jogo, experimentação, imaginação e abertura ao inesperado como modos de relação com o mundo, a ludicidade não se restringe ao campo da educação infantil ou aos primeiros anos da escolarização, em que comumente é situada nos currículos formais. Ao contrário, ela constitui uma condição relevante também para a produção do conhecimento, na medida em que sustenta o fluxo de curiosidade, desejo investigativo e prazer criativo que mobiliza a reflexão crítica.

Nesse contexto, a criatividade é entendida menos como a busca do extraordinário e mais como a capacidade de tensionar perspectivas estabilizadas, formular perguntas que desloquem o senso comum e articular elementos de maneira não convencional. A elaboração das sínteses visuais operou, assim, como estratégia de experimentação dentro do próprio processo investigativo, permitindo escapar à linearidade excessiva que, por vezes, caracteriza a escrita acadêmica. Longe de representar ruptura com o rigor, tal procedimento buscou preservar o movimento de descoberta inerente à pesquisa, evitando que a produção de conhecimento se reduza à mera reprodução formal de códigos e formatos previamente consolidados.

Nesse sentido, ao integrar a produção imagética ao percurso investigativo, a pesquisa não apenas amplia seus procedimentos metodológicos, mas intervém no campo da produção de sentidos históricos. As imagens buscam reorganizar signos consagrados da memória latino-americana e tensionar narrativas estabilizadas sobre progresso, unidade, democracia e desenvolvimento, operando como contranarrativas visuais que disputam a hegemonia no imaginário político e social. Ao evidenciar as contradições estruturais da formação dependente, procuram reinscrever a violência constitutiva do processo colonial e imperialista ao afirmar a centralidade da luta e da resistência cultural. Dessa maneira, as imagens deslocam leituras naturalizadas e instauram novos enquadramentos interpretativos, reafirmando que o imaginário é também território de luta e que produzir imagens é, igualmente, produzir crítica e intervenção histórica.

Por fim, esta tese posiciona-se no interior das disputas epistemológicas que atravessam a construção das narrativas sobre o teatro político latino-americano, contribuindo para tensionar ausências historiográficas e ampliar os marcos interpretativos desse campo. Ao recuperar experiências culturais frequentemente marginalizadas pelos cânones acadêmicos, o estudo busca afirmar a cultura política insurgente como dimensão constitutiva da história intelectual e artística do subcontinente. O memorial apresentado na sequência desloca essa reflexão para o plano da experiência vivida, adotando a linguagem epistolar como forma de tornar visível o percurso que conduziu a esta pesquisa, reconhecendo que todo gesto de conhecimento também é atravessado pela memória, pela trajetória e pelas escolhas de quem investiga.

Ilustração 2 – Cartaz nº 2: Memorial



Fonte: Criação da autora.

Memorial latino-americano

Guará-DF, 25 de fevereiro de 2026

Caros leitores,

Ao longo desta pesquisa tenho escrito cartas em diversas ocasiões: direcionada à banca de avaliação no processo seletivo para ingresso no curso de doutorado ao Programa de Artes Cênicas da Universidade de Brasília (UnB), em (2020), aos colegas de curso (2021), para apresentação no XIV Colóquio Internacional de Teatro de Montevidéu (2023) e no material enviado à banca de qualificação (2024). Tenho acionado esse recurso de escrita epistolar quando percebo que temas que tangenciam a elaboração do pensamento que compõe o conjunto desta tese carecem de um espaço mais fluido de comunicação. Começo então com esta carta, que também é um convite às primeiras reflexões, ao passo que me apresento, analiso memórias e conecto percursos.

Na trajetória de pesquisa, em determinado momento, me peguei rememorando como a América Latina esteve presente em minha vida. Questionei: onde e de que maneira ao longo das minhas vivências reconheço conexões com a América Latina? Quais as qualidades encontradas nessas conexões? Consciente de que a América Latina é uma palavra polissêmica, adjetivada e relacional, questões que refletiremos com vigor nas páginas seguintes, no que tange a essa primeira aproximação, de balanço de memórias, as reflexões aqui tecidas transcorrem nas tensões entre presença e ausência de referenciais latino-americanos. Aqui peço licença para escrever em primeira pessoa, pois se trata de reflexões a partir de minhas experiências.

Nasci praticamente na chegada dos anos 1990, em 1989; tive a infância em contexto de democracia emergente no Brasil, de queda do Muro de Berlim e de hegemonia do sistema capitalista em seu estágio de neoliberalismo. Na minha casa, a máxima “política e religião não se discutem” era frequente, sob o argumento de evitar conflitos. O futebol, ponto de divergência e convergência nacional, nem entrava em questão. Diferentemente de grande parte das famílias brasileiras, meu pai e minha mãe não o acompanhavam, nem torciam para nenhum time. E nós, minha irmã e eu, não tivemos esse interesse.

Minha mãe é de Minas Gerais, mas muito nova migrou para o Distrito Federal (DF). Já meu pai era gaúcho, e por uma coincidência, se chamava Américo. Ele chegou no DF por uma casualidade, já com quase 30 anos, e por aqui ficou. Provavelmente pela proximidade das fronteiras na região do Cone Sul, por meio da música e da dança, de que meu pai gostava, lembro-me de o sotaque latino frequentemente estar presente: nos discos da Mercedes Sosa, do Dante Ramon Ledesma, nas regravações por intérpretes sul-rio-grandenses de canções de Alfredo Zitarrosa, Atahualpa Yupanqui, Horacio Guarany e outros, além da presença imagética do mate, do poncho, da bombacha. Isso tudo misturado com a pamonha, o pão de queijo e a música caipira.

Obviamente, essas são memórias que me conectam afetivamente à América Latina, mas este não é o fator decisivo para trazê-las. Acontece que, na escola, nada, ou muito pouco, disso aparecia. Recordo-me de que, nas aulas, especialmente de História e Geografia, quando se falava em América, ou se tratava da narrativa do descobrimento e da colonização, ou a questão se debruçava sobre a diferença entre a América do Norte e a América do Sul[1]. A primeira era a América desenvolvida, que tinha alcançado a alcunha de primeiro mundo; a segunda era a América em desenvolvimento, nem tão pobre como a imagem intensamente difundida pela mídia sobre os países africanos – em que crianças morriam de fome –, mas muito longe do "*American Dream"*, o "Sonho Americano" difundido em filmes, músicas e revistas que consumíamos diuturnamente por meio da televisão, do rádio, do cinema, de *shoppings* e de praças de alimentação.

Essa diferença era explicada também pela colonização: a América do Norte tinha sido colonizada na perspectiva de povoamento, e nós, todos os países que não eram os Estados Unidos e o Canadá, os outros na lógica da dominação, fomos povoados para exploração. Por isso, os Estados Unidos se desenvolveram, e nós continuamos na condição de exportadores de produtos primários.

Olhando com as minhas lentes de hoje, parece uma versão reduzida e pouco crítica do que Eduardo Galeano nos trouxe em "As veias abertas da América Latina" (2021). O debate não avançava para o ponto de inflexão que Galeano sintetiza no livro:

[1] Não me lembro do termo "latina", acredito que era falado em América do Sul, países subdesenvolvidos ou do terceiro mundo.

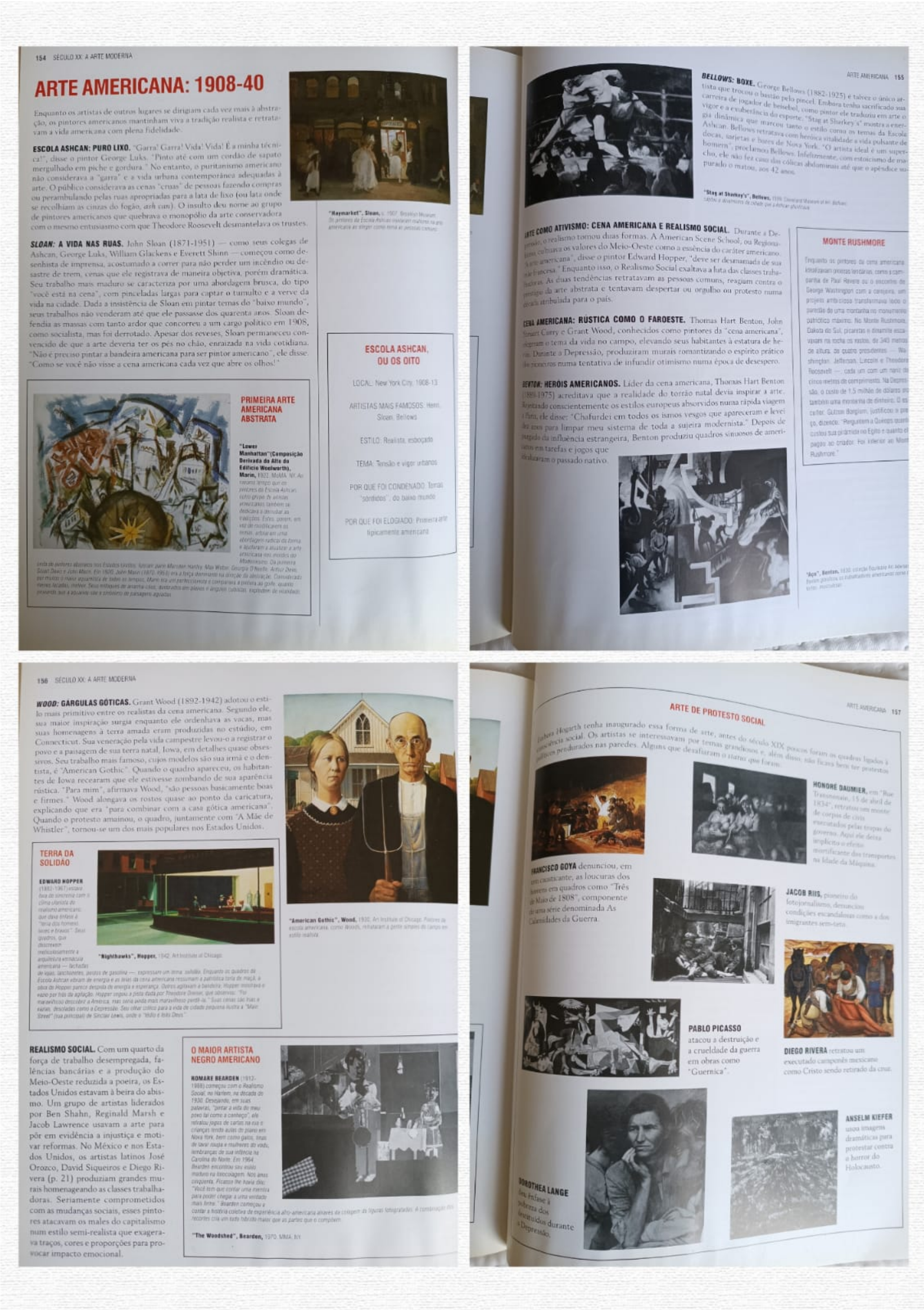
> Para os que concebem a História como uma contenda, o atraso e a miséria da América Latina não são outra coisa senão o resultado de seu fracasso. Perdemos; outros ganharam. Mas aqueles que ganharam só puderam ganhar porque perdemos: a história do subdesenvolvimento da América Latina integra, como já foi dito, a história do desenvolvimento do capitalismo mundial (Galeano, 2021, p. 10).

Eu, que não fui exatamente a melhor aluna da turma, posso ter deixado passar várias informações importantes, mas acredito que consigo afirmar que nunca ouvi a palavra “revolução” como saída para nossa condição na divisão internacional do trabalho. A saída apresentada na década de 1990 era das privatizações. Mais tarde, já nos anos 2000, com a era petista, aparece a saída pela organização de blocos econômicos e pela articulação entre os chamados países emergentes, com destaque para o Mercado Comum do Sul (Mercosul) e o BRICS – Brasil, Rússia, Índia, China e África do Sul nesse processo.

Ainda assim, mesmo sendo emergente o debate dos blocos econômicos, esse assunto se restringia às disciplinas de História e Geografia. Nas aulas de Artes, por exemplo, a Semana de Arte Moderna aparecia com seus artistas em um momento, e a Frida Kahlo em outro, mas não havia uma intencionalidade de estabelecer conexões entre esses artistas nos debates das demais disciplinas. Na Literatura, os clássicos nacionais eram obrigatórios, mas escritores de outros países latino-americanos não apareciam. Nos corredores, a literatura da moda eram trilogias de língua inglesa, tais como Harry Potter e O Senhor dos Anéis.

Revisitei meu livro escolar do ensino médio que, por sorte, foi guardado pela minha irmã (muito mais organizada que eu). Entre as duzentas páginas do livro, encontrei quatro dedicadas à arte americana. Percebam: não é arte latino-americana. É americana.

Imagem 4 – páginas 154, 155, 156 e 157 do livro didático “Arte comentada: da pré-história ao pós-moderno”



154 SÉCULO XX: A ARTE MODERNA

ARTE AMERICANA: 1908-40

Enquanto os artistas de outros lugares se dirigiam cada vez mais à abstração, os pintores americanos mantinham viva a tradição realista e retratavam a vida americana com plena fidelidade.

ESCOLA ASHCAN: PURO LIXO. "Garra! Garra! Vida! Vida! É a minha técnica!", disse o pintor George Luks. "Pinto até com um cordão de sapato mergulhado em piche e gordura." No entanto, o puritanismo americano não considerava a "garra" e a vida urbana contemporânea adequadas à arte. O público considerava as cenas "cruas" de pessoas fazendo compras ou perambulando pelas ruas apropriadas para a lata de lixo (ou lata onde se recolhiam as cinzas do fogão, *ash can*). O insulto deu nome ao grupo de pintores americanos que quebrava o monopólio da arte conservadora com o mesmo entusiasmo com que Theodore Roosevelt desmantelava os trustes.

SLOAN: A VIDA NAS RUAS. John Sloan (1871-1951) — como seus colegas de Ashcan, George Luks, William Glackens e Everett Shinn — começou como desenhista de imprensa, acostumado a correr para não perder um incêndio ou desastre de trem, cenas que ele registrava de maneira objetiva, porém dramática. Seu trabalho mais maduro se caracteriza por uma abordagem brusca, do tipo "você está na cena", com pinceladas largas para captar o tumulto e a verve da vida na cidade. Dada a insistência de Sloan em pintar temas do "baixo mundo", seus trabalhos não venderam até que ele passasse dos quarenta anos. Sloan defendia as massas com tanto ardor que concorreu a um cargo político em 1908, como socialista, mas foi derrotado. Apesar dos reveses, Sloan permaneceu convencido de que a arte deveria ter os pés no chão, enraizada na vida cotidiana. "Não é preciso pintar a bandeira americana para ser pintor americano", ele disse. "Como se você não visse a cena americana cada vez que abre os olhos!"

"Haymarket", Sloan, c. 1907. Brooklyn Museum.

PRIMEIRA ARTE AMERICANA ABSTRATA

"Lower Manhattan" (Composição Derivada do Alto do Edifício Woolworth), Marin, 1922. MoMA, NY.

ESCOLA ASHCAN, OU OS OITO

LOCAL: New York City, 1908-13

ARTISTAS MAIS FAMOSOS: Henri, Sloan, Bellows

ESTILO: Realista, esboçado

TEMA: Tensão e vigor urbanos

POR QUE FOI CONDENADO: Temas "sórdidos", do baixo mundo

POR QUE FOI ELOGIADO: Primeira arte tipicamente americana

ARTE AMERICANA 155

BELLOWS: BOXE. George Bellows (1882-1925) é talvez o único artista que trocou o bastão pelo pincel. Embora tenha sacrificado sua carreira de jogador de beisebol, como pintor ele traduziu em arte o vigor e a exuberância do esporte. "Stag at Sharkey's" mostra a energia dinâmica que marcou tanto o estilo como os temas da Escola Ashcan. Bellows retratava com heróica vitalidade a vida pulsante de docas, sarjetas e bares de Nova York. "O artista ideal é um super-homem", proclamou Bellows. Infelizmente, com estoicismo de macho, ele não fez caso das cólicas abdominais até que o apêndice supurado o matou, aos 42 anos.

"Stag at Sharkey's", Bellows, 1909. Cleveland Museum of Art.

ARTE COMO ATIVISMO: CENA AMERICANA E REALISMO SOCIAL. Durante a Depressão, o realismo tomou duas formas. A American Scene School, ou Regionalismo, cultuava os valores do Meio-Oeste como a essência do caráter americano. "A arte americana", disse o pintor Edward Hopper, "deve ser desmamada de sua mãe francesa." Enquanto isso, o Realismo Social exaltava a luta das classes trabalhadoras. As duas tendências retratavam as pessoas comuns, reagiam contra o prestígio da arte abstrata e tentavam despertar ou orgulho ou protesto numa época atribulada para o país.

CENA AMERICANA: RÚSTICA COMO O FAROESTE. Thomas Hart Benton, John Steuart Curry e Grant Wood, conhecidos como pintores da "cena americana", elegeram o tema da vida no campo, elevando seus habitantes à estatura de heróis. Durante a Depressão, produziram murais romantizando o espírito prático dos pioneiros numa tentativa de infundir otimismo numa época de desespero.

BENTON: HERÓIS AMERICANOS. Líder da cena americana, Thomas Hart Benton (1889-1975) acreditava que a realidade do torrão natal devia inspirar a arte. Rejeitado conscientemente os estilos europeus absorvidos numa rápida viagem a Paris, ele disse: "Chafurdei em todos os ismos vesgos que apareceram e levei dez anos para limpar meu sistema de toda a sujeira modernista." Depois de expurgado da influência estrangeira, Benton produziu quadros sinuosos de americanos em tarefas e jogos que idealizaram o passado nativo.

"Aço", Benton, 1930.

MONTE RUSHMORE

Enquanto os pintores da cena americana idealizavam proezas lendárias, como a campanha de Paul Revere ou o encontro de George Washington com a cerejeira, um projeto ambicioso transformava todo o paredão de uma montanha no monumento patriótico máximo. No Monte Rushmore, Dakota do Sul, picaretas e dinamite escavaram na rocha os rostos, de 340 metros de altura, de quatro presidentes — Washington, Jefferson, Lincoln e Theodore Roosevelt —, cada um com um nariz de cinco metros de comprimento. Na Depressão, o custo de 1,5 milhão de dólares era também uma montanha de dinheiro. O escultor, Gutzon Borglum, justificou o preço, dizendo: "Perguntem a Quéops quanto custou sua pirâmide no Egito e quanto ele pagou ao criador. Foi inferior ao Monte Rushmore."

156 SÉCULO XX: A ARTE MODERNA

WOOD: GÁRGULAS GÓTICAS. Grant Wood (1892-1942) adotou o estilo mais primitivo entre os realistas da cena americana. Segundo ele, sua maior inspiração surgia enquanto ele ordenhava as vacas, mas suas homenagens à terra amada eram produzidas no estúdio, em Connecticut. Sua veneração pela vida campestre levou-o a registrar o povo e a paisagem de sua terra natal, Iowa, em detalhes quase obsessivos. Seu trabalho mais famoso, cujos modelos são sua irmã e o dentista, é "American Gothic". Quando o quadro apareceu, os habitantes de Iowa recearam que ele estivesse zombando de sua aparência rústica. "Para mim", afirmava Wood, "são pessoas basicamente boas e firmes." Wood alongava os rostos quase ao ponto da caricatura, explicando que era "para combinar com a casa gótica americana". Quando o protesto amainou, o quadro, juntamente com "A Mãe de Whistler", tornou-se um dos mais populares nos Estados Unidos.

"American Gothic", Wood, 1930. Art Institute of Chicago.

TERRA DA SOLIDÃO

EDWARD HOPPER

"Nighthawks", Hopper, 1942. Art Institute of Chicago.

REALISMO SOCIAL. Com um quarto da força de trabalho desempregada, falências bancárias e a produção do Meio-Oeste reduzida a poeira, os Estados Unidos estavam à beira do abismo. Um grupo de artistas liderados por Ben Shahn, Reginald Marsh e Jacob Lawrence usavam a arte para pôr em evidência a injustiça e motivar reformas. No México e nos Estados Unidos, os artistas latinos José Orozco, David Siqueiros e Diego Rivera (p. 21) produziam grandes murais homenageando as classes trabalhadoras. Seriamente comprometidos com as mudanças sociais, esses pintores atacavam os males do capitalismo num estilo semi-realista que exagerava traços, cores e proporções para provocar impacto emocional.

O MAIOR ARTISTA NEGRO AMERICANO

ROMARE BEARDEN

"The Woodshed", Bearden, 1970. MMA, NY.

ARTE AMERICANA 157

ARTE DE PROTESTO SOCIAL

FRANCISCO GOYA denunciou, em tom cáustico, as loucuras dos homens em quadros como "Três de Maio de 1808", componente de uma série denominada As Calamidades da Guerra.

HONORÉ DAUMIER, em "Rue Transnonain, 15 de abril de 1834", retratou um monte de corpos de civis executados pelas tropas do governo. Aqui ele deixa implícito o efeito mortificante dos transportes na Idade da Máquina.

JACOB RIIS, pioneiro do fotojornalismo, denunciou condições escandalosas como a dos imigrantes sem-teto.

PABLO PICASSO atacou a destruição e a crueldade da guerra em obras como "Guernica".

DIEGO RIVERA retratou um executado camponês mexicano como Cristo sendo retirado da cruz.

DOROTHEA LANGE deu ênfase à pobreza dos destituídos durante a Depressão.

ANSELM KIEFER usou imagens dramáticas para protestar contra o horror do Holocausto.

Fonte: Carol Strickland (1999).

Nas quatro páginas que tratam do assunto, apenas um movimento latino-americano é citado, o Muralismo Mexicano, e somente três artistas são referenciados: Diego Rivera, José Orozco e David Siqueiros.

Em relação à Cultura Popular, tanto a brasileira quanto a latino-americana estavam à margem. Para ser honesta, apenas a tradicional festa junina acontecia impreterivelmente, muitas vezes reforçando os estigmas do caipira atrasado e caricato.

Eu, que dancei em Centro de Tradição Gaúcha (CTG) dos 3 aos 23 anos, sentia vergonha disso. Eram como duas experiências paralelas de vida, dentro e fora do CTG. O mesmo ocorria em relação ao capital cultural consumido dentro de casa, com as músicas, alimentação e o vestuário descritos no início dessa reflexão.

Existia pouco espaço de permeabilidade, em grande parte pelas contradições do próprio CTG, vinculado ao Movimento Tradicionalista Gaúcho (MTG). Outra grande parcela se devia à imagem pejorativa amplamente divulgada pela indústria cultural do gaúcho e, também, pela falta de ressonância entre o capital cultural encontrado no CTG e o que meus/minhas colegas consumiam.

A questão dessa discrepância das experiências vividas no CTG com a vida cotidiana é significativa para este trabalho como um exemplo da tensão na relação entre cultura popular e hegemonia cultural nas décadas de 1990 e 2000. No nosso recorte, essa tensão é refletida especialmente em relação à América Latina.

Com isso em mente e remexendo essas memórias em busca de construir mediações entre o particular e o coletivo, vem à minha mente uma canção chamada “Semeadura”, em espanhol “*Siembra”.* Essa música é de composição do José Fogaça e foi interpretada em 1978, durante a ditadura militar, por Vitor Ramil, no festival da Califórnia da Canção Gaúcha (Uruguaiana – RS). Ela foi vencedora do prêmio de “Melhor música de projeção folclórica”, ainda que sob vaias, pois alguns torceram o nariz por considerarem-na "vermelha demais". Ramil, por sua vez, conta que desejava trazer a atmosfera do cancioneiro latino-americano (Coelho, Serafim, 2021), inspirado nas obras de Mercedes Sosa.

Mercedes Sosa, assim como Kleiton e Kledir e outros músicos, regravou essa milonga. Além da melodia que bebe da fonte das canções interpretadas por Sosa, na poética da canção, encontramos os elementos que Ramil referencia como “atmosfera do cancioneiro latino-americano” e que, podemos crer, levou às vaias no festival:

Nós vamos prosseguir, companheiro
Medo não há
No rumo certo da estrada
Unidos vamos crescer e andar
Nós vamos repartir, companheiro
O campo e o mar
O pão da vida, meu braço, meu peito
Feito pra amar

Americana Pátria, morena
Quiero tener
Guitarra y canto libre
Em tu amanecer
No pampa meu pala a voar
Esteira de vento e luar
Vento e luar
Nós vamos semear, companheiro
No coração
Manhãs e frutos e sonhos
Prum dia acabar com essa escuridão
Nós vamos preparar, companheiro
Sem ilusão
Um novo tempo, em que a paz e a fartura
Brotem das mãos

A canção começa como uma convocação à resistência e indica a marcha por uma unidade. Fogaça e Ramil colocam em debate, na composição, a questão da Reforma Agrária, parte fundamental do projeto de reformas de base que seriam levadas a cabo no projeto de modernização brasileiro que durou dos anos 1950 até 1964, mas foi interrompido com a implementação da ditadura militar. Nada mais coerente: o gaúcho, *a priori*, é o sujeito camponês, o mestiço trabalhador do campo. Provavelmente, Martín Fierro seja a expressão mais pulsante desse personagem sul-americano, um trabalhador errante que foi expropriado de seus bens no processo de formação das grandes sesmarias, obrigado a trabalhar de maneira precarizada. Além da luta pela terra, a canção traz, no refrão, o conceito de Pátria Grande, a América Latina como uma pátria livre e unida. A mescla do português e do espanhol reforça essa ideia. A canção termina apontando para os resultados esperados: paz e fartura, reforçando tratar-se de uma condição objetiva, e não utópica, no verso que diz “sem ilusão”.

A canção conta com um trecho que é declamado. Uma das passagens mais fortes da obra:

Minha guitarra, companheiro
fala o idioma das águas, das pedras
dos cárceres, do medo, do fogo e do sal
minha guitarra
tem os demônios da ternura e da tempestade
é como um cavalo

que rasga o ventre da noite
beija o relâmpago
e desafia os senhores da vida e da morte
minha guitarra é minha terra, companheiro
é meu arado semeando na escuridão
um tempo de claridade
minha guitarra é meu povo, companheiro

Eu conheci essa música dentro do CTG. Ela foi coreografada por um dos grupos de dança do CTG Estância Gaúcha do Planalto (Brasília), por volta dos anos 2000. O contexto da coreografia contava a construção de Brasília na perspectiva dos trabalhadores, dos candangos. Foi apresentada no Festival Nacional de Arte e Cultura Gaúcha (Fenart) em 2001, realizado no Distrito Federal. A coreografia teve boa recepção, sendo agraciada com o segundo lugar no concurso de danças desse Festival.

Em 2013, no Encontro de Arte e Tradições Gaúchas (Enart), essa canção foi novamente coreografada pelo CTG Rancho da Saudade (Cachoeirinha – RS). O contexto da coreografia retratava a cultura gaúcha na resistência à ditadura militar. A coreografia teve uma recepção hostil por parte do público e da comissão avaliadora; muitos a rechaçaram sob o argumento de que o trabalho era uma apologia ao Partido dos Trabalhadores (PT).

Ainda que não me alongue na crítica às obras (música e coreografias), diante dessa breve análise, percebo que, por mais que tais fronteiras parecessem bem definidas, elas eram permeáveis. O contexto geral dos períodos, seja no incipiente processo de reabertura da ditadura brasileira nos fins dos anos 1970, quando a canção foi composta, seja na ascensão do ciclo de governos progressistas no início dos anos 2000, ou ainda na conjuntura de aquecimento ao que veio a se desenhar como o golpe multifacetado ao governo eleito da presidenta Dilma Rousseff, entre as manifestações de 2013 e o impeachment em 2016, marcou a recepção da obra.

Diante disso, percebo que, ainda que a relação entre o sistema de cultura hegemônico, que se encontrava nos livros didáticos e nos bens simbólicos disponibilizados e consumidos por meus pares, parecesse cindida da cultura popular, exemplificada aqui pelas manifestações de que participei, o caso analisado, da canção “Semeadura”, mostra que, na dinâmica concreta, essas barreiras são porosas e suscetíveis à influência dos paradigmas de cada época, de maneira convergente ou dissonante.

A hegemonia, conforme nos aponta Raymond Willians (2011), pressupõe a existência de tensões e fraturas. São nessas fraturas que encontro, neste memorial a partir da minha experiência, diversos pontos de propulsão para as questões e os interesses desenvolvidos nesta pesquisa. É também na elaboração dessas vivências particulares que miro críticas no processo da práxis política que se desdobra na práxis pedagógica por meio do entendimento de que a tensão entre uma cultura política hegemônica e contra-hegemônica coexistem. Assim como a relação entre cultura residual e emergente, revolucionária, conservadora ou alternativa estão presentes de maneira concomitante.

Meu encontro com Nuestra America, como projeto e práxis, se deu em 2017. Orientada pelo professor Rafael Villas Bôas, no Mestrado Profissional em Artes (Prof-Artes), desenvolvemos uma pesquisa sobre a escola em que eu atuava, a Escola Parque da Natureza de Brazlândia[2]. Paralelo a isso, Rafael me convidou para ingressar na primeira turma da Escola de Teatro Político e Vídeo Popular do Distrito Federal (ETPVP-DF), o que foi um marco na minha trajetória. Juntamente com a participação no coletivo Terra em Cena, a ETPVP-DF possibilitou trocas entre militantes de movimentos populares, professores da educação básica – como era o meu caso –, sindicalistas, professores e estudantes universitários, artistas.

No mesmo ano, eu ingressei na Coordenação Político Pedagógica (CPP) da ETPVP-DF e na Coordenação Operativa do Terra em Cena. Nesses coletivos, contribuo prioritariamente com as tarefas de sistematização, memória, diagramação e comunicação. Em 2018, passei a participar das reuniões da Rede Nuestra América como integrante da CPP da ETPVP-DF. Entre 2020 e 2022, contribuí com os encontros virtuais da Rede na parte da logística, produção do material visual e comunicação.

A densidade da formação política aliada à educação popular e atuação cultural como práxis política, experiências que foram vividas especialmente na primeira turma da ETPVP-DF, me fizeram e ainda fazem questionar a minha própria atuação como professora da Secretaria de Educação do Distrito Federal: como é possível romper as fronteiras entre a educação formal, educação popular e militância?

[2] A dissertação “Escola Parque da Natureza de Brazlândia: Utopias Educacionais” foi defendida, em 2018, pelo Mestrado Profissional em Artes (Prof-Artes), da Universidade de Brasília. Está disponível no *link*: http://www.realp.unb.br/jspui/handle/10482/34474.

Qual o saldo de uma nova ordem em que os movimentos entre esses processos se deem de maneira orgânica e perene?

A experiência interrompida do Centro Popular de Cultura (CPC), que é germinal para a sistematização da Pedagogia do Oprimido de Paulo Freire, aponta para a potencialidade de um projeto que compreende a educação como instrumento de mudança e emancipação. Nesse paradigma, a educação não é um processo à parte da realidade social, mas é movida e se move por meio da concretude. Por isso, é dialógica, está em marcha junto com aqueles que a constroem.

O saldo dessa experiência que alfabetizou milhares de pessoas pelo mundo, ao mesmo tempo que inspira, torna urgente que as fronteiras entre educação formal e popular – que hoje, na burocracia da educação formal, parecem quase intransponíveis – passem a ser permeáveis.

Essa experiência encontra ecos em outros países da América Latina e África, com origem na Pedagogia Soviética (Krupskaya, 2017). O que está no centro da ligação desses processos é uma forma de educação coerente com as necessidades de contextos que estão na periferia do capitalismo, mas que buscam alterar essas condições a partir da consciência radical do atraso como lugar dentro do sistema global.

Para mim, esses conhecimentos foram acumulados especialmente dentro da ETPVP-DF e da Rede Nuestra América de Escolas de Teatro e Vídeo Político Popular.

Nesse ponto, uma das experiências marcantes foi a formação promovida entre as escolas que compõem a Rede, em 2021, que buscou a interseção entre cultura e educação popular, no diálogo entre Paulo Freire e Augusto Boal. Nessa formação, tivemos a presença de Carlos Brandão falando sobre círculos de cultura, Movimento de Cultura Popular (MCP) e CPC; Alícia Saco, sobre o programa Alfin, do Peru; e Lizandra Guedes falando sobre a experiência do programa “Sim, eu posso!”, capitaneado pelo MST do Maranhão, que alfabetizou centenas de pessoas. Além disso, participar das reuniões da Rede, ainda que *on-line*, foi fundamental para perceber os dilemas de se manter uma articulação internacional de militantes que se esforçam para manter seus trabalhos políticos, estéticos e pedagógicos a contrapelo das conjunturas acachapantes.

Destaco também a importância da participação na formação promovida pelo MST sobre a Geopolítica na América Latina, em 2021. A oportunidade de participar dessa formação se deu via Rede Nuestra America; foi uma articulação entre militantes

do Movimento e da Rede que viabilizou meu ingresso nesta formação. Além da apresentação de uma densa carga de textos e trabalhos da formação geopolítica da região a partir do século XIX até os tempos atuais, foram dedicadas unidades de estudo relativos ao pensamento marxista desenvolvido na América Latina.

A disciplina “Tópico Especial em Artes Cênicas 1” (2022), ministrada pelo professor Rafael Villas Bôas, foi fundamental para aprofundamento teórico e nas categorias de pesquisa que deságuam no desenrolar desta tese. As trocas nas aulas compartilhadas, tanto da Licenciatura em Educação do Campo quanto na disciplina “Processo sócio-histórico cubano e contexto atual” (2025 e 2026), ofertada aos estudantes de graduação pelo Núcleo de Estudos Cubanos (Nescuba), também foram motores de amadurecimento das hipóteses da tese na interlocução com os estudantes.

Outro processo formativo em destaque para esta pesquisa foi a disciplina “Pensamento social e político latino-americano”, do Departamento de Estudos Latino-Americanos (ELA), da UnB, ministrada em 2022 pela professora Elizabeth Ruano. Nessa disciplina, tive contato com obras que foram capazes de problematizar a ideia de América Latina como um espaço de disputas de compreensões e projetos, de Bolívar a autores contemporâneos.

Os momentos da V e VII Mostra Terra em Cena e na Tela, assim como o IV Fórum Brecht realizado na Universidade Federal de Alagoas (UFAL), ocorrido em outubro de 2024, foram espaços de encontro e socialização de alguns trabalhos relacionados à Rede que qualificaram minha relação com as outras escolas que compõem a Rede.

Vale destacar, ainda, as vivências com a “Brigada de Agitprop Carlos Marighella” em suas passagens por Brasília, em que pude eventualmente contribuir, mas principalmente conhecer uma prática de agitação e propaganda em contexto de governo neofascista, como foi o de Jair Bolsonaro. Tais experiências, sem dúvida, qualificaram minha visão para compreender o trabalho realizado pelo Teatro de Arena e pelos CPCs nas décadas de 1950 e 1960, dadas as devidas diferenças de conjuntura e métodos de trabalho.

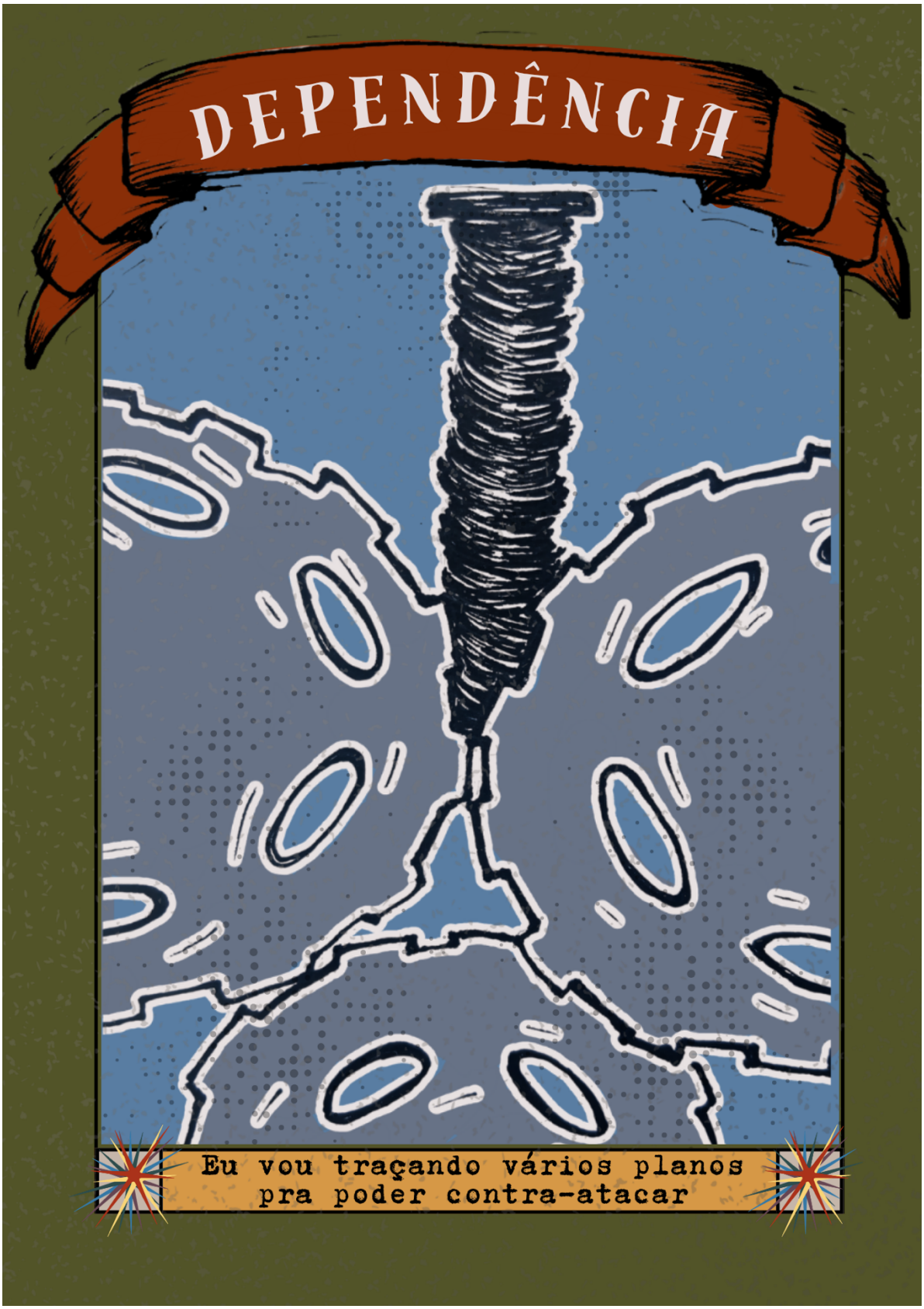
O “Seminário Nacional – Por uma cultura popular do Campo”, realizado em Brasília, em agosto de 2025, na sede do Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária (Incra), acendeu a centelha de pensar as escolas do campo como Centros Populares de Cultura, questão que levamos para o programa de formação continuada

de professores da educação básica “Escola da Terra”, em que atuei na equipe de formadores da área de linguagens, juntamente com os professores Rafael Villas Bôas, Felipe Canova, Paulo Henrique Vieira e Rafael Batista, no segundo semestre de 2025. Essa experiência permitiu interlocução e a reflexão sobre bens simbólicos a partir dos tópicos que são estruturais para o sistema dependente latino-americano: a estrutura latifundiária e a violência racial. Este é um caminho que aponta para métodos de trabalho com temas complexos como esses na educação básica e possibilita reconhecer, nos espaços escolares, brechas para potencializar a cultura popular dos territórios.

Nessas experiências, todas elas decisivamente formativas, as questões que impulsionaram essa investigação foram se adensando até se converterem nos debates que estruturam os capítulos desta tese. O que antes se apresentava como inquietação difusa tornou-se posição histórica situada. Minha condição de mulher latino-americana deixou de ser apenas reconhecimento afetivo para se afirmar como consciência ativa, que atravessa e orienta minhas práticas pedagógicas, artísticas e reflexivas. Trata-se de uma consciência que não se encerra na identidade, mas se projeta como gesto dialético de formação e transformação coletiva.

Saudações cordiais!

Ilustração 3 – Cartaz nº 3: Dependência



Fonte: Criação da autora.

1. NUESTRA AMÉRICA E O ENFRENTAMENTO DA DEPENDÊNCIA NA CULTURA POLÍTICA LATINO-AMERICANA

Este capítulo tem como objetivo fazer uma análise do contexto histórico e do pensamento político e social latino-americano que construiu a ideia de uma unidade como meio de enfrentamento à dependência político, econômica, social e cultural na América Latina. Para isso, realizamos o debate a partir da genealogia desse pensamento que fundamentou a emergência de experiências organizativas no campo da arte e da cultura. Partimos da hipótese de que a unidade latino-americana não constituiu apenas um ideal retórico, mas uma forma histórica de elaboração simbólica e política da condição de dependência estrutural vivida pelos países da região.

Nesse sentido, o pensamento e práxis de Simón Bolívar e José Martí, as teorias marxistas que pensam o subdesenvolvimento, em especial a Teoria da Dependência, conjugados à análise de como o campo cultural incorporou tais práxis teóricas na produção estética nutrida pela conjuntura do ciclo revolucionário latino-americano, com atenção especial à Revolução Cubana (1959), são nossos principais argumentos nesta análise. Vale ressaltar que a produção intelectual, a práxis política e a produção estética e pedagógica compõem, para nós, um mesmo campo de forças, no qual cultura e política se entrelaçam como estratégia de emancipação.

Debatemos, nesse sentido, a questão da unidade como um problema, no qual a América não é um dado geográfico, e sim uma construção política e social, repleta de tensionamentos e disputas. Dessa forma, a unidade na América, em particular na América Latina, não é um fenômeno natural; ao contrário, é um problema histórico.

Portanto, a nossa chave de análise das categorias “América Latina” ou “latino-americanos” não está focada na identificação identitária e, menos ainda, em uma identidade essencialista, em que as identidades são compreendidas como categorias fixas, naturais, homogêneas e imutáveis, que desconsideram sua constituição histórica e política.

> Partiendo de una concepción no esencialista de la identidad, sino de la idea de que la misma es una construcción que se origina en la compleja trama de interacciones sociales a partir de procesos de identificación, los primeros años de la década del setenta evidencian como rasgo diacrítico del teatro militante la vinculación a “lo nacional” o “lo latinoamericano” como espacios simbólicos de construcción de identidades.
> El período en cuestión, con su carácter dinámico y procesual, imprime una inestabilidad en la que las identidades están movilizadas, abandonando unas

> identificaciones en pos de otras. En este sentido, consideramos que el período está marcado por una búsqueda identitaria, caracterizada por la puesta en acto de un conglomerado de reflexiones y conductas con prospección a futuro, en ocasiones bajo el signo de la utopía (Verzero, 2019, p. 1).

Consideramos, para esta análise, que as concepções históricas que constroem uma corrente de pensamento da unidade latino-americana para o enfrentamento da sua própria condição no sistema internacional se formam. Por outro lado, colocamos nosso foco em analisar os fenômenos que levam ao desenvolvimento de um pensamento político e social latino-americano sob as bases do materialismo histórico-crítico, o que possibilitou a construção de uma corrente de pensamento crítica sobre a condição da América Latina no desenvolvimento do sistema capitalista.

É a partir do conjunto de formulações críticas e radicais do subdesenvolvimento (Candido, 1989; Marini, 2000), construídas sobretudo na América Latina entre as décadas de 1950 e 1970, que se rompe com a ideia de que o subdesenvolvimento é uma etapa atrasada do desenvolvimento, passando a compreendê-lo como uma estrutura dentro do sistema capitalista. Procuramos construir uma ponte entre tais formulações e as transformações que o campo cultural ligado às práxis de emancipação propôs, movimentos que inflexionaram, em grande parte, para a produção estética ligada à comunicação e à educação popular.

É nesse entrelaçamento entre pensamento político da crítica radical do subdesenvolvimento e reconfiguração do campo cultural que situamos a emergência de uma tradição insurgente latino-americana. Ao compreender o subdesenvolvimento não como atraso, mas como forma estrutural do capitalismo dependente, as formulações produzidas entre as décadas de 1950 e 1970 formaram um horizonte teórico e político convergente com as práticas culturais que passaram a operar como instrumentos de conscientização, organização e disputa simbólica.

Assim, sustentamos, neste capítulo, a tese de que a unidade latino-americana deixa de ser um ideal abstrato para tornar-se estratégia histórica de enfrentamento da dependência. Reconstruir essa genealogia é fundamental para compreender como, no interior desse campo de forças, se tornou possível a emergência de experiências organizativas no campo da cultura que culminariam, por exemplo, na formação da Frente de Trabalhadores da Cultura de Nuestra América, mesmo em uma conjuntura acachapante marcada pelo ciclo de ditaduras latino-americanas.

Ilustração 4 – Cartaz nº 4: Nuestra America



Fonte: Criação da autora.

1.1 A nomeação da América e o problema da unidade

América Latina é uma expressão adjetivada. América é um substantivo próprio. A narrativa mais difundida afirma que o termo advém de Américo Vespúcio, viajante e mercador italiano que, a serviço da coroa espanhola e portuguesa, chegou às terras do "novo mundo". Embora tenha chegado à região após Cristóvão Colombo, também viajante e mercador que estava a serviço da coroa da Espanha, foi Américo Vespúcio o primeiro a afirmar que se tratava de um novo continente. A partir dessa conclusão de Américo, deu-se a aplicação de seu nome à região, ainda que flexionado no gênero feminino.

Esse foi o início da idade moderna e do desenvolvimento do sistema capitalista que se deu concomitantemente e por consequência do processo de colonização do "novo mundo". Esse território patrocinou o desenvolvimento do sistema capitalista a partir de uma engrenagem complexa de dependência entre matrizes e colônias, funcionando como laboratório de refinadas táticas de violências e como base para a projeção bode expiatório de interesses de diversas nações que, no curso da história, desenharam, com contornos díspares, as possibilidades de desenvolvimento dos Estados-nação da região.

Em um exercício despretensioso, se jogarmos a palavra "América" no portal de busca *Google*, a definição encontrada é a seguinte:

Imagem 5 – Pesquisa no canal de busca *Google*



Fonte: Imagem produzida pela autora em 20/03/2024

É sintomático como a relação grandeza e lucro aparece associada à América, ainda que de maneira ambivalente: uma coisa grande, fora do comum e que gera lucro, como um negócio. América é um bom negócio ainda no século XXI; a mercantilização ainda é o conceito associado à palavra América, mesmo que nem toda América seja a mesma América.

Os Estados Unidos da América declararam sua independência em 1776, contando com o financiamento francês, como uma tática da França na disputa de mercado com a Inglaterra. O movimento protagonizado pelos Estados Unidos da América mostra como seu ingresso no sistema capitalista desenvolvido se dá de maneira ambígua: ao passo que buscam quebrar o ciclo de subordinação institucional entre metrópole e colônia, também iniciam um novo ciclo de opressão e subordinação já perceptível na escolha do nome para o novo e independente país. A partir de sua independência, o substantivo América passa a ser necessariamente adjetivado.

América, batizada pelo colonizador, é, a partir da independência dos Estados Unidos da América, sequestrada da totalidade do continente. É demarcada, então, uma diferença: americanos são eles – e nós? Mais uma vez, nós somos os outros.

> Pelo caminho perdemos até o direito de nos chamarmos americanos, embora os haitianos e os cubanos já estivessem inscritos na História, como novos povos, um século antes que os peregrinos do *Mayflower* se estabelecessem nas costas de *Plymouth*. Agora, para o mundo, América é tão só os Estados Unidos, e nós quando muito habitamos uma sub-América, uma América de segunda classe, de nebulosa identidade (Galeano, 2021, p. 9).

Adjetivar a palavra foi o que restou: América do Sul, Gran-américa, América Latina, Nuestra América, Cone Sul, Mercosul. São algumas tentativas de encontrar unidade em projetos que expressam a visão de contexto social, político, econômico e cultural.

> Este é o enigma: a América Latina se configura como uma realidade geo-histórica, político-econômica e sócio-cultural complexa, heterogênea, contraditória e errática. A despeito dos diferentes nomes que tem recebido, ou ostente, continua parecendo volátil, atravessada por situações e acontecimentos que não cabem neste ou naquele conceito, ou que o extrapolam: América Latina, Ibero-américa, Indo-américa, Afro-américa, Hemisfério Ocidental, Nuestra América; depois de ter sido Índia Ocidental, Novo Mundo, Paraíso, Eldorado, América. Chamou-se América em homenagem a Américo Vespúcio, quem teve a clareza sobre o descobrimento que Cristóvão Colombo não soube nomear; descobrimento do continente que faltava no mapa do mundo, para compor os quatro continentes e a cartografia indispensável para a dinamização do mercantilismo e cristianismo, contribuindo assim para a gênese do ocidentalismo. São muitas as denominações com as quais se busca constituir esse “continente”. Multiplicam-se os nomes, no infindável esforço de taquigrafar e constituir um ente geo-histórico simultaneamente evasivo e evidente; que ainda parece tão incógnito que para ser nomeado precisa ser apontado com o dedo. Um ente simultaneamente real, rebelde e fugaz, sempre transbordando deste ou aquele nome; evadindo-o (Ianni, 2000, p. 6).

Entender esses processos e suas implicações é de suma importância para a compreensão de diversos dilemas. Dada a complexidade das questões, a América pode ser abordada sob diversos prismas: histórico, social, econômico, político, cultural. O conjunto dessas abordagens é significativo para compreender a totalidade de dilemas, tais como: que papel ocupamos nesta engrenagem sistêmica? É possível alterar a ordem imposta no curso da história que destinou à região tal papel?

> Raramente se questionam sobre a presença, importância e força das determinações externas, remanescentes do colonialismo e do imperialismo na dinâmica do globalismo ou neoliberalismo; precisamente na constituição,

> preservação e reiteração dessas "características", "limitações" ou "distorções". Abstraem traços, eventos e situações das suas reais condições histórico-sociais, político-econômicas, nas quais mesclam-se e articulam-se as determinações internas e externas. Tanto abstraem, que no limite as condições adversas em que vivem indivíduos e coletividades, povos e nações, são atribuídas a esses mesmos indivíduos e coletividades, povos e nações; o que implica na criminalização das vítimas, tornar as vítimas responsáveis por suas condições adversas; o que se traduz na inocente metáfora do "círculo vicioso da pobreza, atraso, subdesenvolvimento, etc. etc." Daí a conseqüência mais óbvia: necessitam de ajuda, assistência técnica e financeira, proteção, tutela; sempre desde os interesses prevalecentes entre os donos do poder político-econômico e sócio-culturais, articulando elites e classes dominantes nacionais e transnacionais, oligárquicas e "esclarecidas" (Ianni, 2000, p. 7 e 8).

Em diálogo com o que Ianni descreve em meados do século XX, esse sistema foi interpretado e nomeado pela corrente de pensamento composta por Ruy Mauro Marini, Theotônio dos Santos e Vânia Bambirra[3] como a "Teoria Marxista da Dependência". Essa corrente de pensamento foi capaz de descrever como o colonialismo foi estruturante dentro da organização do sistema capitalista. Dessa forma, existe uma engrenagem de exploração que sustentou esse sistema e dividiu o mundo entre países de capitalismo desenvolvido e países explorados. O que Ianni expõe em sua reflexão é a maneira compensatória e pacificadora de restauração do sistema capitalista. É a maneira de manter mais ou menos equilibradas as equações de força dentro desse sistema, abrandando os efeitos deletérios da sustentação do capitalismo por meio da exploração, sem atacar o próprio sistema.

Por outro lado, o que a teoria da dependência afirma é a impossibilidade de alterar uma ordem sistêmica dentro do próprio sistema. Existe a compreensão de uma relação dialética intrínseca à formação do sistema capitalista. A Teoria Marxista da Dependência, especialmente na formulação de Ruy Mauro Marini (2000), desloca o problema do subdesenvolvimento do campo do atraso conjuntural para o da estrutura sistêmica. Ao analisar a inserção subordinada da América Latina no capitalismo mundial, Marini (2000) demonstra que a dependência não é uma anomalia corrigível por reformas internas, mas uma forma específica de reprodução do capital nas economias periféricas. Nessa configuração, a superexploração da força de trabalho torna-se mecanismo estrutural de compensação das transferências de valor para o centro. Como afirma o autor:

[3] A teoria marxista da dependência tem suas gêneses no Brasil, mas estas foram debatidas e desenvolvidas na América Latina, visto que tanto Marini quanto Bambirra e Santos entraram em exílio forçado em função do golpe militar que instituiu a ditadura militar em 1964 no Brasil, tema que será tratado com vigor no capítulo seguinte.

> a dependência não é senão uma relação de subordinação entre nações formalmente independentes, em cujo marco as relações de produção das nações subordinadas são modificadas ou recriadas para assegurar a reprodução ampliada da dependência" (Marini, 2000, p. 109).

Nesse sentido, qualquer tentativa de transformação que se limite às margens do próprio sistema tende a reafirmar os mecanismos que produzem a dependência, pois opera dentro da lógica de acumulação que a sustenta. A crítica marxista da dependência, portanto, aponta para a insuficiência das estratégias desenvolvimentistas e sugere que a superação da ordem dependente implica ruptura com os fundamentos estruturais do capitalismo periférico.

Essa concepção tanto bebeu da fonte da consciência radical do subdesenvolvimento, em ideias desenvolvidas no pensamento econômico de Celso Furtado (2009), que quebra com a ideia de um desenvolvimento econômico espontâneo, como no campo sociológico, a partir da análise do impasse de uma revolução burguesa em sociedades marcadas pelo colonialismo, como defendia Florestan Fernandes (2015). Nesse conjunto de ideias, encontramos as raízes de uma concepção radical do atraso, sistematizada por Antonio Candido (1970, p. 142) da seguinte maneira: "agônica e [que] leva à decisão de lutar, pois o traumatismo causado na consciência pela verificação de quanto o atraso é catastrófico suscita reformulações políticas". Ou seja, a consciência do subdesenvolvimento e das estruturas de dependência, ao invés de produzir apatia social diante do cenário posto, pode, quando lida a partir das condições que a produziram, gerar uma consciência da necessidade de inversão dessa ordem.

Essas concepções se contrapõem a outras correntes que debateram o desenvolvimento e subdesenvolvimento dos estados-nação na América Latina, ainda que parte delas convergisse para o núcleo comum da dependência. No entanto, as hipóteses de caminhos dados a partir dessa clareza se distinguem quanto à oposição ou à convergência em relação ao sistema capitalista. No Brasil, até a geração de meados do século XX, era comum, no debate intelectual, a crença de que era possível superar o estágio de subdesenvolvimento por meio de uma progressão "etapista", convicção que encontramos também nas teorias defendidas pela *Comisión Económica para América Latina y Caribe* (Cepal), que, nesse caso, incorporam o subcontinente latino-americano. Ou seja, por meio da industrialização e do fortalecimento de uma burguesia local, os países da periferia seriam capazes de

ascender ao nível dos países desenvolvidos. Essa é a revolução burguesa que Florestan Fernandes (2026) desmonta em seu pensamento e crítica, ao desvelar a imobilidade de determinadas estruturas, como a exploração racial, em um sistema que se sustenta por essa mesma estrutura.

Esse é um debate longo, profundo e estruturante. O importante ensaio de Roberto Schwarz, “As ideias fora de lugar” (2014), contribui para esclarecer como, apesar de uma formação fragmentada do Estado-nação, existe uma dinâmica funcional que faz com que a burguesia nacional mantenha relação operativa com o comércio internacional em detrimento do fortalecimento da economia local. Ou seja, no contexto de subdesenvolvimento, seguindo a lógica de crescimento por etapas do desenvolvimento, é possível aumentar a receita sem, com isso, alterar as dinâmicas de desenvolvimento social. O que essa geração foi capaz de sistematizar, a partir dos percursos marxistas de análise, é a compressão de que o subdesenvolvimento não é uma etapa, mas um lugar dentro da divisão internacional do trabalho, e que, para superar essa condição, seria necessário um processo revolucionário que alterasse as estruturas e formasse um outro sistema.

Nosso argumento ganha dimensão latino-americana no diálogo com Marina Pianca (1990), que defende que o pensamento acadêmico produzido na América Latina se expressa no pessimismo da convicção de que o subdesenvolvimento – enquanto lugar dentro da ordem mundial – não é um motivo para o imobilismo, mas sim um impulso para a radicalização.

> América Latina começou a ver com clareza que como exportadora de produtos primários, estava condenada ao retrocesso, a um comércio deficitário, e a ser sacrificada ao desenvolvimento dos centros industriais que controlam os mecanismos financeiros internacionais. Nesse sentido é importante lembrar que os movimentos de mudança social produzidos ao longo da nossa história não se deram simplesmente como reação à miséria e à estagnação econômica. Não se deram como produto direto das massas frente ao atraso, mas sim pelo amadurecimento de uma consciência do atraso (Pianca, 1990, p. 36).

O que está no cerne desse debate é a relação entre a dependência e a capacidade de autodeterminação e emancipação dos povos. Essa é uma questão que aparece como núcleo, uma vez que as lutas e o ciclo de independência dos países latino-americanos, entre os séculos XVIII e XIX, não foram suficientes para garantir a real independência política, econômica, social e cultural. Ao contrário, como analisa Galeano em “As Veias Abertas da América Latina” (2021), a condição colonial se

manteve e o sistema de exploração foi ainda mais radicalizado com o apogeu do imperialismo estadunidense na região.

A charge publicada na revista “Puck”, em 1903, representa o Tio Sam afirmando a Doutrina Monroe como um leão frente às potências europeias e às oligarquias latino-americanas durante o processo de construção do Canal do Panamá. A imagem expressa visualmente o movimento descrito por Lenin como fase imperialista do capitalismo: a disputa entre potências pela partilha e redivisão do mundo. O controle do Canal não se limitava à engenharia comercial, mas configurava instrumento estratégico de reorganização das rotas do capital e consolidação da hegemonia norte-americana no continente. Nesse sentido, a imagem simboliza essa consolidação na América Latina e, assim, antecipa o processo que a Teoria Marxista da Dependência posteriormente analisou como inserção subordinada da América Latina no sistema capitalista mundial.

Imagem 6 - The Panama Canal: The Lion in the Path, Udo J. Keppler, 1903



Fonte: Revista Puck.

Se Lenin, em 1916, na primeira edição do seu livro “Imperialismo, estágio superior do capitalismo”, explicou o fenômeno por meio da dinâmica global dos tensionamentos no capital monopolista, Marini (1973) explicará como essa lógica opera na periferia, inclusive como existe uma reprodução, ainda que não totalmente espelhada, entre países da América Latina. É o que o autor nomeou como “Dependência e subimperialismo na América Latina”, ao analisar a relação de opressão que o Brasil impõe ao seu vizinho, Paraguai. Caberia pensar, considerando esses fenômenos, de que unidade falamos quando defendemos uma unidade latino-americana?

O conceito de unidade, no contexto da América Latina, se coloca na tensão entre a formação dos Estados-nação e a sua condição de dependência em relação ao pacto colonial. Essa concepção, a de Estado-nação, tem origem no período moderno, que, por sua vez, advém do desenvolvimento do sistema capitalista como hegemônico. Ou seja, a organização do mundo como conhecemos atualmente se deu concomitantemente e em função da exploração do Novo Mundo, por meio de uma relação de dependência entre matriz e colônia.

A formação dos Estados-nação em América Latina se deu de maneira fraturada e *sine qua non.* Diante disso, temos um impasse: como promover uma unidade regional frente aos desafios locais que tais países, da periferia do capitalismo, têm no bojo da sua estrutura? Ao mesmo tempo, como conquistar a emancipação, quebrar o ciclo de dependência, sem formar um outro sistema de relações internacionais, diferente do sistema viciado entre matriz e colônia?

As questões não são imobilizadoras, embora sejam tensionadas a partir das experiências de constituição de unidade latino-americana, como debate Lorena Verzero (2009, p. 2):

> La ampliación a escala latinoamericana de las fronteras de referencia ha sido promovida en ciertos momentos históricos puntuales, como el modernismo o los sesenta/setenta. En esta etapa, el internacionalismo de los años sesenta fue uno de los factores que promovieron la búsqueda de confluencia de un patrimonio común que se prefiguraba como un sistema de pertenencia. Sin embargo, el planteamiento de la conformación de América Latina como una entidad es en sí mismo problemático, puesto que es más la diversidad (histórica, geopolítica, ideológica, económica, etcétera) que la homogeneidad cultural lo que da forma al continente. De esta manera, la búsqueda de una identidad latinoamericana, que se desarrollaba en una relación dialéctica con las especificidades nacionales, fue tan enriquecedora como conflictiva.

A mesma autora afirma que a questão se constitui de maneira dialética ao analisar os processos que sucederam a Revolução Cubana, em 1959:

> Los procesos de construcción de una identidad latinoamericana originados en la Revolución Cubana se aceleran y se profundizan a partir de 1968. La construcción es dialéctica: al tienpo que se da forma a este modo de representación de una sociedad ampliada, se crea el espacio de pertenencia y de identificación regional a partir del cual se refuerza la imagen identitaria nacional (Verzero, 2009, p. 103).

Essa tensão entre local e regional, e entre regional e global, não é nova. Tributamos a Simón Bolívar a elaboração germinal da ideia de Pátria Grande, ainda

no século XIX. Não foi a geração de Bolívar que deu início ao processo de independência dos países de América Latina; o Haiti já tinha proclamado sua independência em 1791, por meio da insurreição de escravizados auto-libertados. Mas são nas ideias republicanas lideradas por Bolívar que encontramos a concepção de uma unidade política na América Espanhola. Ideia essa que foi retomada por José Martí (1973) e reformulada para se contrapor à equação imposta pelo sistema imperialista: América Latina como região de exportação de produtos manufaturados, culturalmente inferiorizada pelos países dominantes.

José Martí referendou sua relação com Bolívar no discurso pronunciado na Cerimônia de honra a Simón Bolívar, em 28 de outubro de 1893, na Sociedad Literaria Hispanoamericana (Martí, 1973, p. 244). Martí, nessa ocasião, apontou para a necessidade cada vez mais latente de organização dos países latino-americanos em defesa mútua contra a ofensiva imperialista. Nesse sentido, a ideia de unidade defendida por José Martí, que organizou o Partido Revolucionário Cubano no final do século XIX, não somente se sustenta pela independência de Cuba em relação à matriz espanhola, mas também por meio da construção de um projeto próprio e não subordinado ao modelo mais uma vez imposto e reproduzido pelos Estados Unidos da América, de exploração e dependência econômica e cultural. A esse novo projeto, Martí se refere como *Nuestra América*, título dado ao seu emblemático ensaio de 1891. O discurso que foi desenvolvido no referido ensaio foi pronunciado dentro da sede do Partido Liberal Mexicano, em 30 de janeiro de 1891 (Martí, 1973, p. 111-120) e tem ressonância em todo o pensamento de Martí, além de ter se traduzido em sua práxis.

José Martí, em "Nuestra América", apresenta que cabe aos latino-americanos a capacidade de se governarem e de formarem as próprias bases para essa governança.

> La incapacidade no está en el país naciente, que pide formas que se acomoden y grandeza útil, sino en los que quieren reagir pueblos originales, de composición singular y violenta, com leyes heredadas de cuatro siglos de prática libre em los Estados Unidos, de diecinueve siglos de monarquia em Francia. Con um decreto de Hamilton no se le para pechaba al potro del llanero. Con una frase de Sieyés no se desestanca la sangre cuajada de la raza india. A lo que es. Allí donde se gobierna, hay que entender que gobernar bien; y el bueno governante em América no es el que sabe como se gobierna el alemón o el fancés, sino el que sabe con qué elementos está hecho su paí, y cómo puede ir guiándolos em junto, para llegar, por métodos e instituiciones nascidas de el país mismo, a quel estado apetecible donde cada hombre se conoce y ejerce, y disfrutan todos de la abundancia que la Naturaleza puso

> para todos en el pueblo que fecundan com su trabajo y defienden com sus vidas. El gobierno há de nacer del país. El espíritu del gobierno há de ser el de país. La forma del gobierno há de avenirse a la consctituición própria del país. El gobierno no es más que el equilibro de los elementos naturales del país (Martí, 1973, p. 113).

Para Martí, a unidade na América Latina deve ser centrada na ideia de uma aliança que busca a libertação e emancipação dos povos. Ele propõe uma visão que vai além das fronteiras nacionais e que busca superar as divisões internas e externas que têm marcado a história da América Latina.

O autor enfatiza a importância da solidariedade entre os países latino-americanos e defende a formação de uma consciência coletiva que una os povos da região em sua luta contra o imperialismo e outras formas de dominação externa. Ele ainda critica a dependência cultural e econômica dos países latino-americanos em relação aos países europeus e norte-americanos, e argumenta a favor de uma ruptura com essas estruturas de poder.

> En pueblos compuestos de elementos cultos e incultos, los incultos gobernarán con su mano, allí donde los cultos no aprendan el arte del gobierno. La masa inculta es perezosa, y tímida en las cosas de la inteligencia, y quiere que la gobiernen bien; pero si el gobierno le lastima, se lo sacude y gobierna ella. ¿Cómo han de salir de las universidades los gobernantes, si no hay universidad en América donde se enseñe lo rudimentario del arte del gobierno, que es el análisis de los elementos peculiares de los pueblos de América? (Martí, 1973, p.114).

Em suma, "Nuestra América", de José Martí, apresenta um projeto baseado na solidariedade, na justiça social e na busca pela autonomia e dignidade dos povos latino-americanos.

O pensamento de Martí é transformado em práxis pela Revolução Cubana, conforme sintetizou o músico e compositor cubano Pablo Milanés na canção “Por la unidad latinoamericana” (1976): “Bolívar lanzó una estrella que junto a Martí brilló/ Fidel la dignificó/ Para andar por estas tierras”. Encontramos referências a ele nos discursos de Che Guevara e de Fidel Castro, tal como quando Fidel foi preso após o assalto ao Quartel de Moncada, em 26 de julho de 1953; ao interrogarem quem era o mentor intelectual da ação Fidel respondeu: José Martí. Ou no discurso de Che, em 1967, “Mensaje a la tricontinental”, que iniciou com a frase de Martí: “Es la hora de los hornos, y no se ha de ver más que la luz”.

A explícita base filosófica de Nuestra América, presente na práxis da Revolução Cubana, é de fundamental importância para a experiência a que nos debruçamos nesta pesquisa, pois, conforme dialogaremos no próximo capítulo, a Casa de las Américas é uma das principais, se não a principal, força motriz no encontro dos grupos, coletivos e artistas latino-americanos engajados na construção de uma cultura emancipada.

A percepção de que a condição de subordinação imposta à América Latina pela colonização foi fator decisivo para a conformação de um desenvolvimento capitalista estruturalmente fraturado — posteriormente nomeado como subdesenvolvimento — constitui conclusão recorrente tanto em análises do campo liberal quanto em abordagens críticas à esquerda. A divergência entre essas correntes manifesta-se, sobretudo, nas propostas de ação decorrentes desse diagnóstico. O caminho que seguimos é o das experiências históricas que buscaram, com maior ou menor radicalidade, enfrentar os problemas produzidos por essa condição, os quais podem ser sistematizados na seguinte estrutura:

- enfrentamento ao monopólio da terra e dos meios de produção;
- enfrentamento ao analfabetismo e ao sistema educacional subordinado a interesses estrangeiros;
- enfrentamento ao sistema político que reproduz a lógica de poder colonial e imperialista;
- enfrentamento à dependência econômica e cultural;
- enfrentamento da violência racial contra os povos originários.

Tais dimensões evidenciam que a questão latino-americana não se restringe ao plano econômico, mas constitui um problema estrutural que atravessa a organização social, política, cultural e pedagógica da região.

Ilustração 5 – Cartaz nº 5: Cuidado



Fonte: Criação da autora.

1.2 Revolução e contrarrevolução na América Latina

A reflexão desenvolvida por Florestan Fernandes em “Poder e contrapoder na América Latina”, originalmente publicado em 1981, encontra diálogo com seu livro anterior, “A revolução burguesa no Brasil” (1975), em que o autor trabalha com as ideias de uma revolução e contrarrevolução na América Latina. A análise articulada dessas reflexões constitui uma interpretação unificada da dinâmica histórica latino-americana marcada pela tensão permanente entre processos de transformação social e mecanismos estruturais de contenção das mudanças. Os textos publicados durante o exílio forçado de Florestan são análises que dialogam com o pensamento político e social construído na América Latina, bem como com os fatos vivenciados por Florestan e sua geração. Em síntese, podemos observar, nesses trabalhos, a tese de que existe uma dialética na configuração das relações de dominação e a emergência das forças sociais capazes de contestá-las, que explicita o movimento histórico pelo qual tais forças são sistematicamente neutralizadas por estratégias contrarrevolucionárias articuladas interna e externamente.

Em “Poder e contrapoder na América Latina” (2015), Florestan Fernandes identifica o poder como expressão da associação entre burguesias nacionais dependentes, elites tradicionais e capital internacional, resultando em formas políticas restritivas e frequentemente autoritárias. O contrapoder emerge, por sua vez, das iniciativas das classes populares organizadas, como dos trabalhadores, camponeses, estudantes e intelectuais críticos, e é potencializado pelas alianças de classe para construção de um poder popular que busca ampliar a democratização social e disputar a direção histórica das sociedades latino-americanas. Esse contrapoder não é apenas político-institucional, mas também cultural e pedagógico.

Florestan Fernandes (2015) demonstra que a emergência do contrapoder tende a desencadear respostas estruturais das classes dominantes e do imperialismo, configurando processos contrarrevolucionários que visam impedir transformações profundas. A contrarrevolução não aparece como reação episódica, mas sim como mecanismo permanente do capitalismo dependente, acionado sempre que projetos de democratização radical ameaçam alterar a ordem social. Assim, golpes militares, intervenções externas e regimes autoritários constituem formas históricas de preservação da dependência.

A partir dessas reflexões, encontramos no pensamento de Florestan Fernandes a afirmação da impossibilidade de alteração radical do sistema de dependência e subdesenvolvimento pela via da democracia burguesa que reproduz, em sua estrutura, as marcas do colonialismo:

> "[...] uma burguesia que teve uma de suas raízes no nexo estrutural entre a escravidão e a acumulação primitiva de capital, que tem de recorrer ainda hoje a certas modalidades pré-capitalistas de acumulação e que não rompeu (e nunca tentou decisivamente romper), com os laços visíveis e invisíveis da dominação indireta (por via do mercado mundial ou, mais tarde, da internacionalização das formas de produção) não produz socialmente, dentro e através de suas situações de classe, o impulso coletivo para as grandes reformas (ou revoluções encadeadas) que colocam o desenvolvimento do capitalismo no clímax da história das civilizações. Mesmo que esse impulso se configurasse, psicológica, cultural e socialmente, ela não contaria com base material suficiente para convertê-lo em realidade" (Fernandes, 1982, p.108).

Desse modo, a saída apontada por Fernandes para os países de economia dependente, que abarca o conjunto das experiências latino-americanas, é via revolução do sistema. A repressão sistemática dessas experiências ao longo do século XX confirma a hipótese de Fernandes de que, nas sociedades dependentes, a luta pela democratização social tende a assumir inevitavelmente um caráter revolucionário, sendo enfrentada por respostas contrarrevolucionárias igualmente estruturais (Fernandes, 2015).

O que Fernandes fez em seu tempo foi também disputar o conceito de revolução, palavra que os militares brasileiros, por exemplo, utilizaram, e ainda utilizam, para nomear o golpe que realizado no Brasil em 1964 e que acabou, conforme é sabido, com o estado de direitos no país por mais de vinte anos. Fernandes mostra, de maneira estrutural, como o golpe não significa outra coisa senão um movimento de poder contrarrevolucionário em direção das iniciativas de contrapoder revolucionário que emergiam no Brasil entre as décadas de 1950 e 1960 e que avançaram como uma ofensiva para outros países da América Latina.

Ao definir os termos da tensão existente entre revolução e contrarrevolução na América Latina, podemos perceber as décadas de formação da Frente de Trabalhadores da Cultura de Nuestra América, entre os anos de 1960 e 1970, que podem ser pensados a partir da chave dialética dessas duas estruturas: movimentos de contrapoder e revolucionários, e respostas de poder contrarrevolucionários.

A Revolução Cubana e o que ela representou para o subcontinente latino-americano são, nesse sentido, nossos pontos-guia que orientaram nosso debate ao longo de todo o trabalho.

Como primeira aproximação do tema, podemos refletir sobre a Revolução Cubana não como uma ação isolada, mas como um processo anterior e posterior ao dia 1º de janeiro de 1959, data que marca a tomada do poder da ilha de Cuba pelos combatentes que passaram mais de cinco anos na guerrilha rural. Tal processo se concretizou como um virtuoso trabalho de base e de diálogo com as necessidades e os anseios das classes populares do país.

O objetivo inicial era libertar o país da agressiva subordinação imposta pelos Estados Unidos da América, alcançar a emancipação econômica e cultural, e fortalecer a soberania nacional, ou seja, exercer a capacidade de autodeterminação.

No processo revolucionário, toma-se consciência da necessidade de guinada ao sistema socialista, a contrapelo da ideia de transformação dentro do sistema capitalista. Esse novo direcionamento movimenta as forças internacionais no contexto da Guerra Fria. O bloco socialista ganhava uma posição estratégica: Havana está a apenas 150km de distância de Miami.

Mais que isso, o feito histórico dos guerrilheiros cubanos representava uma ação exemplar para os demais países latino-americanos que, em sua maioria, contavam com estalidos de fortalecimento das organizações populares exercendo pressão ao Estado.

Vale ressaltar que, embora a Revolução Cubana seja um marco crucial na história revolucionária da América Latina, ela não deu início às experiências revolucionárias, tampouco foi uma experiência isolada nesse território, conforme podemos perceber por meio da coleção “Revoluções do Século 20” (2004), organizada pela professora Emília Viotti.

Ao longo do século XX, a América Latina foi marcada por sucessivos processos revolucionários que expressaram diferentes tentativas de enfrentamento às estruturas de dependência e dominação social na região. A Revolução Mexicana de 1910 inaugura esse ciclo ao colocar em questão a concentração fundiária e o poder oligárquico, seguida pela Insurreição Camponesa em El Salvador, em 1932, que evidenciou a centralidade da luta agrária e a violência das respostas estatais às mobilizações populares. Na década de 1950, a Revolução Nacional Boliviana de 1952 promoveu reformas estruturais, como a nacionalização das minas e a reforma agrária,

antecipando o impacto continental da Revolução Cubana de 1959, marco decisivo na radicalização política latino-americana. Nos anos seguintes, a Revolta Constitucionalista Dominicana de 1965 e a experiência da Via Chilena ao Socialismo, liderada por Salvador Allende em 1970, representaram tentativas distintas de transformação social, seja por meio da defesa da soberania nacional, seja pela construção de um caminho democrático ao socialismo. O ano de 1979 assinala novo momento de ascenso revolucionário com a vitória da Revolução Sandinista, na Nicarágua, e a Revolução de Granada, enquanto a Guerra Civil em El Salvador, iniciada em 1980, com a atuação da Frente Farabundo Martí para a Libertação Nacional (FMLN), prolongou o ciclo de conflitos sociais armados na América Central. Já no período pós-Guerra Fria, o Levantamento Zapatista de 1994, no México, inaugurou novas formas de insurgência política, articulando reivindicações indígenas, críticas ao neoliberalismo e experiências autônomas de organização social, indicando a continuidade histórica das lutas contra a dependência sob novas configurações políticas e culturais.

Nesta tese, nosso foco na Revolução Cubana está especialmente no seu caráter internacionalista, que tem como base filosófica o pensamento de José Martí. Ou seja, além de um alinhamento ao bloco socialista, existia, no projeto revolucionário cubano, uma intencionalidade de fortalecimento de um projeto internacionalista de emancipação e de união da América Latina contra o imperialismo estadunidense. Os guerrilheiros sabiam que uma revolução não se consolida no isolamento, mas sim por meio do fortalecimento de relações com perspectivas afins.

Sabiam também que a revolução não se encerrava com a tomada do poder, mas ela se consolidaria na reformulação do Estado por novas bases, assim como aconteceu na União Soviética, onde novas bases culturais, educacionais e de organização sociais foram construídas e sistematizadas[4]. A Revolução Cubana dedicou seus primeiros anos à alfabetização das massas, por meio de Brigadas de Alfabetização que empregaram o método “Sim, eu posso”; ao emprego da Reforma Agrária Radical, à reestatização de empresas e, o que é de fundamental importância para nós: à criação da Casa das Américas.

Criada no mesmo ano da Revolução Cubana, em 1959, a Casa das Américas se dedicava (e ainda se dedica) ao intercâmbio de artistas e obras das diversas

[4] Um bom exemplo desse processo está sistematizado no livro “A Construção da Pedagogia Socialista”, de Nadezhda Krupskaya (2017).

linguagens da América Latina. Trataremos com profundidade sobre esse assunto no capítulo 3. Por ora, ficamos com a ideia de que se estabeleceu, nesse contexto, uma Revolução Cultural que movimentou o cenário cultural latino-americano, por meio de encontros e intercâmbios.

Tal intencionalidade no fortalecimento da internacionalização da luta anti-imperialista é radicalizada após o emprego do embargo econômico imposto à Cuba pelos Estados Unidos em 1962, com a Lei de Assistência Externa, alterada pelo então presidente Kennedy. Basicamente, a alteração da lei proibia a ajuda a qualquer país que prestasse assistência a Cuba. Vale atentar para o fato de que a lei não embarga somente Cuba, mas ela tem como ponto central cortar os elos da ilha com qualquer outro país.

A subida de tom na tensão leva, por outro lado, a um emprego de energia ainda maior de Cuba no processo de fortalecimento de um bloco anti-imperialista. Em 1965, Che Guevara parte para o continente africano com a consciência de que a necessidade de fortalecimento do processo revolucionário era um processo internacionalista. Ele visita o Congo e, em 1967, profere o afamado "Discurso de Argel", em que afirma:

> Sin embargo, el conjunto de medidas propuestas no se puede realizar unilateralmente. El desarrollo de los subdesarrollados debe costar a los países socialistas, de acuerdo. Pero también deben ponerse en tensión las fuerzas de los países subdesarrollados y tomar firmemente la ruta de la construcción de una sociedad nueva —póngasele el nombre que se le ponga— donde la máquina, instrumento de trabajo, no sea instrumento de explotación del hombre por el hombre. (Guevara, 1964, p. 1).

Em 1966, aconteceu em Cuba a Conferência Tricontinental, que impulsionou a criação do Instituto Tricontinental de pesquisa internacionalista. Tal instituto tem, como um dos "conceitos-chave, derivado de Antonio Gramsci, o de 'novo intelectual', que se refere aos intelectuais orgânicos do povo trabalhador que observam as condições de sua classe, as interpretam contra as ideias dominantes e produzem uma compreensão radical do mundo"[5]. Na relação com os movimentos populares de diversos países, desde a década de 1960 até o momento, o Instituto Tricontinental atua como ponto de apoio entre a produção acadêmica e as organizações populares.

O fortalecimento das forças revolucionárias na América Latina aumentou a tensão entre a busca por emancipação dos países latino-americanos e o processo de

[5] Texto disponível em: thetricontinental.org.

acirramento dos mecanismos de manutenção do poder interno e externo, expresso no último grau pela quebra do pacto republicano com a democracia e tomada do poder por meio dos golpes para implementação de ditaduras na região. Este cenário marcou as décadas de 1960 e 1970.

É possível refletir sobre esse processo a partir de uma relação de proporcionalidade entre os avanços de um projeto contra-hegemônico na América Latina e o alto grau de violência empregado nos golpes e implementação das ditaduras. Conforme debatemos acima, no contexto da Guerra Fria, com o balanço de forças global polarizado entre o Bloco Socialista e o Bloco de Países Imperialistas, a vigilância dos Estados Unidos sob os países latino-americanos, a fim de manter o domínio sobre eles, é ainda mais intensificada, especialmente após a Revolução Cubana, iniciada em 1959.

Em 1964, o Brasil inaugura formalmente o Ciclo de Ditaduras[6] (Sader, 2006), que tem como característica a associação de militares, setores conservadores e o capital nacional e internacional, especialmente os Estados Unidos da América, para deposição de governos eleitos.

Encontramos, nas ditaduras empregadas no Brasil (1964), Bolívia (1964), Uruguai (1973), Chile (1973) e Argentina (1976), um núcleo comum. Além da associação descrita para a implementação, ocorreu também o emprego de um arsenal de táticas coercitivas: sequestro, prisão, interrogatório, tortura física e psicológica, desaparecimento, assassinato, exílio forçado. Táticas essas que contaram com o apoio e treinamento de agentes norte-americanos instalados nos países que sofreram os golpes.

Existe ainda um núcleo comum entre essas quatro ditaduras, que se concentra na implementação, em maior e menor escala, dependendo do caso, de um projeto neoliberal. Conforme mencionamos anteriormente, o caso mais extremo desse projeto ocorreu no Chile, onde, segundo Naomi Klein (2008) foi a expressão mais radical da associação entre a Doutrina do Choque e a implementação do projeto neoliberal.

[6] Ainda que, entre os anos de 1920 e 1930, Venezuela, Cuba Nicarágua, República Dominicana, Peru e Haiti tenham sido governados por ditaduras militares, bem como no Paraguai tenha ocorrido o golpe militar em 1954, estes têm contornos distintos aos processos que foram empreendidos no Brasil, Argentina, Chile e Uruguai. Segundo Emir Sader (2006), o que caracteriza a unidade dessas ditaduras é o plano baseado na doutrina da segurança nacional.

O plano de fundo ideológico desse fenômeno está centrado no argumento da iminente ameaça comunista. Esse argumento se desdobra em outros, que, a título de exemplo do caso brasileiro, podemos citar:

- argumento moralista contra o debate emergente em relação à liberação sexual das mulheres;
- causas reivindicadas pelo movimento negro com figuras expressivas no debate público[7];
- argumento econômico de crítica às medidas anunciadas pelo governo de João Goulart, de realização das reformas de bases, um pacote que incluía reforma agrária, política, urbana, educacional, fiscal, bancária, etc.;
- argumento da ordem contra a organização popular de setores estudantis, sindicatos e ligas camponesas que pressionavam o governo a realizar mudanças estruturais, além da associação de classes que promoveram experiências potentes como em Pernambuco, com a alfabetização das massas encabeçadas por Paulo Freire, por meio dos círculos de cultura, e a atuação do MCP, que proporcionou um frutífero encontro entre trabalhadores da cultura do sudeste do Brasil, como o Coletivo do Teatro de Arena, com trabalhadores das classes populares. Ainda tributário do MCP, destaca-se a atuação dos CPC da UNE.

Esse conjunto de argumentos foi usado como justificativa para a tomada do poder e implementação do regime de exceção. Ainda que tenha existido características, peculiaridades e contexto próprios de cada ditadura, vale ressaltar que essa onda contestatória do *status quo* por meio da organização popular se expressou em episódios como o *Cordobazo* (1969), na região de Córdoba, na Argentina, em que os sindicatos e movimentos estudantis se uniram em expressivas marchas e greves, reivindicando reformas capazes de proporcionar justiça social no país. O mesmo ocorreu no Chile, que elegeu o projeto socialista de Salvador Allende, um fenômeno novo no contexto mundial, no qual o socialismo seria levado adiante pelas vias democráticas.

Para Arturo Fleitas, paraguaio que integrou o Grupo El Galpón, em 1966, após sair em exílio forçado do seu país, onde vigorava uma ditadura, a situação vivida no

[7] Nesse campo, podemos citar Abdias do Nascimento e o Teatro Experimental do Negro, que foi fundamental para a organização posterior do Movimento Unificado Negro (1978).

Uruguai – de transformação social e aliança de classes – não se manteria por muito tempo. Fato que Arturo nos descreveu da seguinte forma, em entrevista:

> Mira, cuando yo llegué acá, el Uruguay era un país democrático, 65. Pero yo inmediatamente vi que había, que había síntomas de que iba hacer la dictadura. Y yo les prevenía a los compañeros, le decí: Miren que esto no es eterno. Le digo las cosas no se puede, Uruguay, no se puede. Y nadie creía, decían en Uruguay no puede pasar. Era un país muy politizado. (Fleitas, 2023).

Observamos, diante do exposto, que o ponto de tensão central está colocado na aliança de classes. Ponto que, ao mesmo tempo que levou a frutíferos movimentos de força em direção às reformas necessárias para uma maior justiça social nos países, também foi usado como argumento para implementação das ditaduras.

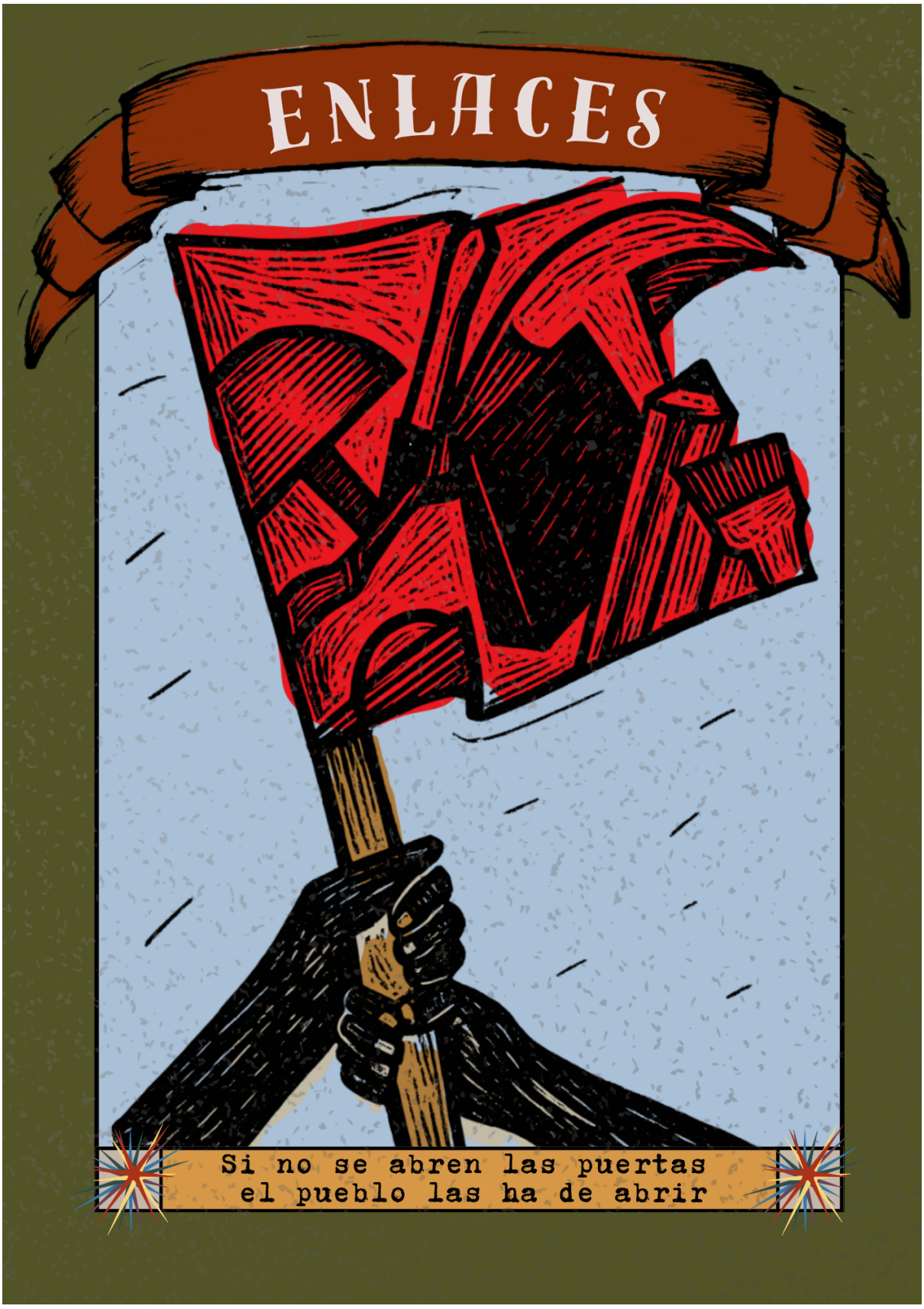
Roberto Schwarz reflete, em seu ensaio “Cultura e Política, 1964-1969” (1978), que esse primeiro movimento das forças militares – apoiadas pelo poder empresarial e de comunicação no Brasil – se manifestou como um golpe cirúrgico, levando ao rompimento das relações de classe. Esse processo interrompeu o que estava se constituindo como uma aliança entre a classe operária, camponesa e classe média urbana, sobretudo, por meio dos elos entre segmentos artísticos, intelectuais e estudantis com as organizações camponesas e sindicais operárias. Em outras palavras, o primeiro corte dado com o golpe de 1964 interrompeu uma construção estratégica para os movimentos populares: a articulação entre cultura política e educação popular.

A interrupção dessa articulação no Brasil não significou o desaparecimento das experiências que vinculavam cultura e educação popular, mas sua reorganização sob novas formas e escalas de atuação. Em diferentes países latino-americanos, artistas, educadores e coletivos culturais passaram a desenvolver práticas que integravam criação estética, formação política e pedagogia crítica como estratégias de resistência frente à intensificação das formas autoritárias do imperialismo radicalizado na região.

Nesse contexto, a cultura assumiu papel ativo na constituição de espaços de elaboração coletiva da experiência histórica, convertendo teatro, música, literatura, artes visuais e cinema em instrumentos de formação política e produção de consciência social. É nesse horizonte que se torna possível identificar os principais

eixos, artistas e movimentos que estruturaram essa tradição cultural insurgente na América Latina, conforme debatemos na sequência.

Ilustração 6 – Cartaz nº 6: Enlaces



Fonte: Criação da autora.

1.3 Enlaces entre Cultura Política e Educação Popular na América Latina

Conforme apresentamos no capítulo de introdução, existe, na América Latina, uma tradição de convergência entre a prática artística e a prática política (Gutiérrez, 1979, p. 6). A questão, como debatemos anteriormente, é que essa tradição se encontra fragmentada e corre por conexões que não são amplamente conhecidas. Ela não está presente nos livros didáticos e, muitas vezes, passa ao largo dos meios oficiais de circulação cultural e comunicação.

Entendemos que o conjunto dessas manifestações aponta para a construção de uma cultura política insurgente latino-americana. Ela se manifesta por meio de múltiplas linguagens artísticas que, entre as décadas de 1920 e 1970, operaram como dispositivos pedagógicos, organizativos e simbólicos de enfrentamento à dependência. O quadro a seguir sistematiza alguns desses eixos, artistas e movimentos, evidenciando suas formas de intervenção política e suas contribuições para a consolidação de uma tradição cultural insurgente no continente.

Tabela 01 - Quadro Analítico da Cultura Política Insurgente Latino-americana

Eixo artístico-político	Artistas / movimentos / instituições	Período de início	Forma de intervenção política	Contribuição para a cultura política insurgente
Arte Pública e Muralismo	Diego Rivera; José Clemente Orozco; David Alfaro Siqueiros; Frida Kahlo; Brigada Ramona Parra (Chile)	1920	Muralismo público, pintura política e intervenção urbana	Narrativa histórica popular; crítica à modernidade capitalista; ocupação simbólica do espaço público; pedagogia visual revolucionária
Canção Popular e Nueva Canción	Atahualpa Yupanqui; Violeta Parra; Víctor Jara; Alfredo Zitarrosa;	1940	Canção militante e Nueva Trova	Construção de identidade popular; integração simbólica latino-americana; pedagogia política da música

	Mercedes Sosa; Silvio Rodríguez; Pablo Milanés			
Teatro Político e Popular	Teatro Experimental do Negro (Abdias do Nascimento); CPC da UNE; MCP; Teatro de Arena; Libre Teatro Libre; El Teatro Campesino; Grupo El Galpón; TEC (Santiago García); Once al Sur	1944	Teatro militante, criação coletiva e educação popular	Mediação política; formação crítica; articulação entre luta racial, luta de classes e organização popular
Cinema Militante e Revolucionário	Fernando Solanas / Grupo Cine Liberación; Jorge Sanjinés (Bolívia); Cinema Novo (Brasil); Tomás Gutiérrez Alea (Cuba); ICAIC (Cuba)	1959	Cinema revolucionário, cine militante e cinema de autor engajado	Cinema como dispositivo de conscientização; crítica ao imperialismo; representação da dependência e da luta popular; pedagogia audiovisual
Instituições Culturais Revolucionárias	Casa de las Américas (Cuba);	1959	Institucionalização e articulação	Integração intelectual latino-americana; circulação de obras e

	Revista Conjunto (Cuba)		continental da produção cultural	pensamento crítico; consolidação de rede cultural insurgente
Literatura Política e Engajada	Mario Benedetti; Eduardo Galeano; Gabriel García Márquez; Ernesto Cardenal; Roque Dalton; Julio Cortázar	1950	Romance, poesia e ensaio político	Elaboração simbólica da dependência; memória das lutas; crítica ao imperialismo; construção de imaginário latino-americano insurgente

Fonte: Elaboração da autora a partir de pesquisa bibliográfica.

O quadro evidencia que a cultura política insurgente latino-americana não se restringiu a um único campo artístico, mas constituiu-se como articulação transversal entre muralismo, canção popular, teatro político e cinema militante. A pluralidade de linguagens revela que a insurgência cultural operou como forma histórica de elaboração crítica da condição periférica latino-americana.

Essas experiências, embora diversas em linguagem e território, convergiram na construção de pedagogias políticas voltadas à conscientização, à organização popular e à disputa simbólica da dependência estrutural. Correram, muitas vezes, simultaneamente a movimentos de enfrentamento aos dilemas dos países dependentes, especialmente em relação à pressão pela reforma agrária e à alfabetização de massa. Foi dessa forma, por exemplo, em Cuba, após a Revolução Cubana; no Brasil, com as experiências que desencadearam a sistematização da Pedagogia do Oprimido; e no Alfin, no Peru.

O mapa a seguir dá uma ideia de como esses movimentos ocorreram em períodos próximos e com uma dinâmica mais ou menos comum: entender a estrutura de subordinação como um processo multifacetado que precisa ser enfrentado não com ações pontuais, mas como um sistema complexo que engloba um conjunto de reformas radicais.

Imagem 7 – Mapa de algumas experiências de alfabetização popular na América Latina entre as décadas de 1950 e 1970



Fonte: Elaborado pela autora no segundo semestre de 2025.

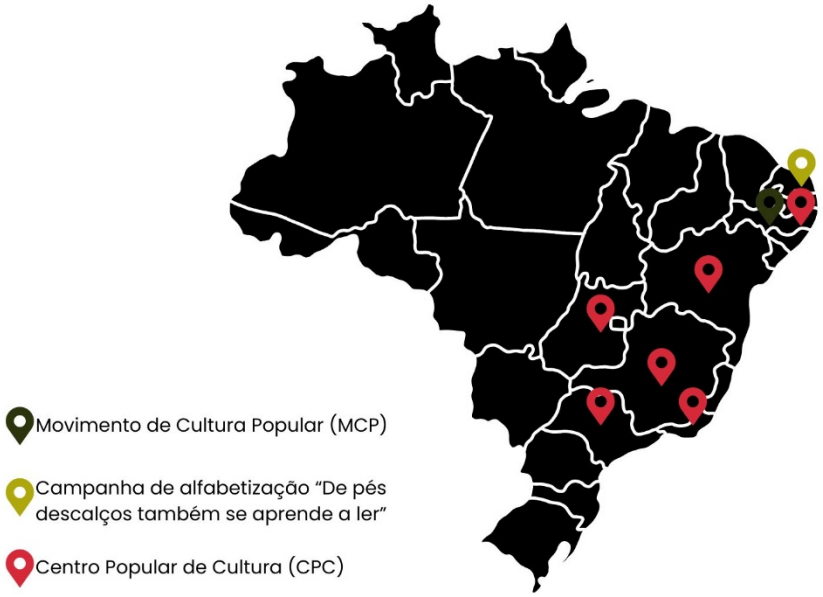
A diferença principal entre essas experiências está na estrutura política em que cada uma se desenvolveu. Cuba marca a maior diferença, por ser um Estado pós-revolução que opera com uma política estratégica de articulação e manutenção das transformações. Diferentemente das experiências peruana e brasileira, que se desenvolveram na estrutura da democracia burguesa (Fernandes, 2015) e, por isso, foram desmontadas com a troca dos regimes.

No Peru, conforme debateremos no capítulo 4, o Alfin é fruto da pressão popular que levou o governo militar de Juan Velasco Alvarado, sob influência da esquerda peruana, a fazer uma revolução conservadora[8] como meio de frear a organização popular que poderia realizar uma revolução radical. A campanha durou dois anos e, depois disso, foi descontinuada.

O caso brasileiro se mostra ainda mais crítico como experiência de política pública. Os movimentos de alfabetização popular, que partiam da experiência pernambucana com o MCP – política pública do estado de Pernambuco –, inspiraram outras iniciativas, como o programa "De pés descalços também se aprende", apoiado pela prefeitura de Natal, e os CPC, organizados por meio de entidades como a UNE e sindicatos, conforme o mapa a seguir:

[8] Revolução conservadora designa processos de transformação conduzidos pelas elites que promovem mudanças institucionais sem romper com as estruturas fundamentais de dominação social, configurando uma modernização controlada "dentro da ordem" (Fernandes, 2006).

Imagem 8 – Mapa de algumas experiências de alfabetização popular no Brasil entre as décadas de 1950 e 1960



Fonte: Elaborado pela autora no segundo semestre de 2025.

Antes do golpe militar de 1964, no Brasil, essas experiências, especialmente a do MCP, seriam incorporadas como uma política pública nacional de alfabetização de massa, conforme reflete Rafael Villas Bôas:

> Os ventos da Revolução Cubana chegaram em outros países como inspiração da possibilidade de insurgência contra o imperialismo, e o Brasil não ficou de fora: o chão histórico do contexto pré-golpe foi marcado pelo aumento exponencial de movimentos populares e sindicais organizados, pelo aumento das greves, pela construção da plataforma programática das reformas de base, em que as reformas agrárias e universitária eram duas das principais promessas de transformação. Em 21 de janeiro de 1964, o presidente João Goulart assinou o decreto do Programa Nacional de Alfabetização (n.º 53.465) que institui o sistema Paulo Freire para alfabetizar a população brasileira, e apresenta na parte inicial três considerações que cabe destacar:
> "CONSIDERANDO a necessidade de um esforço nacional concentrado para eliminação do analfabetismo;
> CONSIDERANDO que os esforços até agora realizados não têm correspondido à necessidade de alfabetização em massa da população nacional;
> CONSIDERANDO que urge conclamar e unir tôdas as classes do povo brasileiro no sentido de levar o alfabeto àquelas camadas mais desfavorecidas que ainda o desconhecem;"
> Todavia, se em Cuba a experiência foi bem sucedida, aqui o caminho foi bloqueado por uma ditadura que durou vinte e um anos, iniciada em 1964 (Villas Bôas, 2024)[9].

[9] A citação faz parte do texto "A Aurora: novo espetáculo da Cia Burlesca aborda, em chave épica, o tema da educação, de ontem e hoje", publicado no canal do jornal "Brasil de Fato", e pode ser acessada

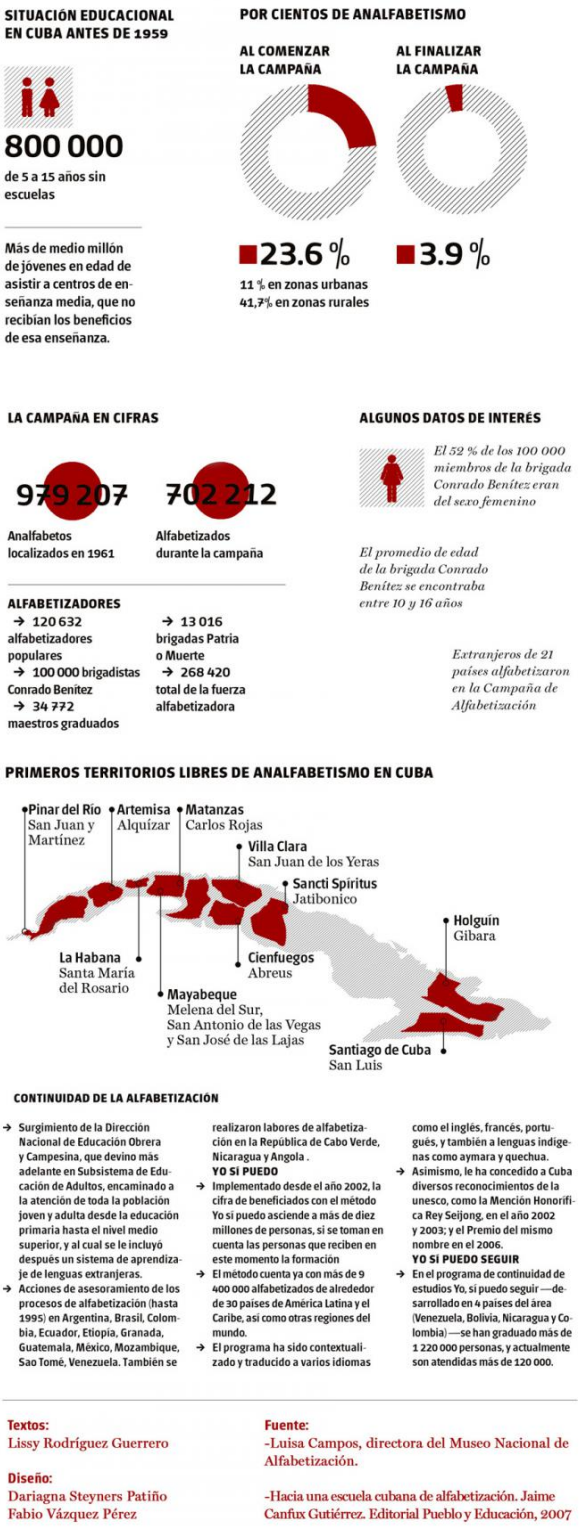
A interrupção dessas experiências não significou a aniquilação delas. Assim como ocorreu com a cultura no campo da educação popular na América Latina, essas práticas foram encontrando caminhos alternativos de diálogo, reconhecimento e intercâmbios. A título de exemplo, a experiência cubana foi sistematizada entre as décadas de 1970 e 1980 no método “Sim, eu posso!”, que teve interferência direta da pedagogia freiriana por meio do uso dos círculos de cultura[10] como meio de problematização. Esse método, conforme apresentamos no quadro abaixo, é utilizado em outros países latino-americanos, especialmente em iniciativas dos movimentos populares, mas, por vezes, também teve apoio estatal, como foi o caso da relação entre o MST e o governo do estado do Maranhão (2018–2021), que intensificou a alfabetização nos territórios camponeses por meio das Brigadas de Alfabetização Popular que utilizavam o método “Sim, eu posso” e a pedagogia freiriana[11].

Imagem 9 - Infográfico sobre a Campanha de Alfabetização em Cuba, 2025

pelo endereço: https://www.brasildefato.com.br/colunista/rafael-villas-boas/2024/09/19/a-aurora-novo-espetaculo-da-cia-burlesca-aborda-em-chave-epica-o-tema-da-educacao-de-ontem-e-hoje/.

[10] Os círculos de cultura são espaços coletivos de educação popular, baseados no diálogo horizontal e na problematização da realidade social, nos quais a alfabetização é concebida como processo de leitura crítica do mundo e formação da consciência política (Freire, 2005).

[11] Para saber mais sobre a experiência das “Brigadas de Alfabetização do MST”, no Maranhão, com o método cubano “Sim, eu posso!”, acesse a entrevista realizada com a dirigente do movimento, Julia Yara, publicado no “Boletim Kultrun” pelo endereço: https://www.boletimkultrun.com/_files/ugd/322754_b35e23c94b0a47b99cccc26e250aa4b1.pdf.



Fonte: Museu de Cuba (Virtual). Acesso em: set. 2025.

No caso do Alfin, em entrevista concedida para essa pesquisa, Alícia Saco, que compôs a equipe da área de teatro do programa, relata que o fundamento teórico foi

calcado na pedagogia freiriana. O contato com Augusto Boal e o Teatro do Oprimido, que já estava em desenvolvimento no Brasil e na Argentina, se deu como consequência da matriz freiriana. No capítulo 4, tecemos outras conexões dessa experiência para o desenvolvimento do Teatro do Oprimido e suas interfaces com a América Latina.

O que intersecciona o núcleo dessas experiências é a concepção da cultura e educação popular como meio estratégico de formação política e social de emancipação. Para isso, compreende-se a alfabetização não como a decodificação de códigos, como letramento alienado de contexto, mas como um processo diretamente conectado ao desenvolvimento da capacidade de leitura de mundo.

Nesse sentido, leitura de mundo passa pela compreensão mais ampla de interpretação de códigos. Isso amplia o repertório da alfabetização para a interpretação também dos bens simbólicos associados ao contexto político, social e econômico.

A relação com a cultura, nesse contexto, não somente potencializou o debate ao entender que os bens simbólicos podem operar como síntese concreta de situações históricas complexas, funcionando como disparadores de problematização e leitura crítica da realidade (Freire, 2005). Na articulação das experiências de educação popular com o campo da cultura, esse processo se intensifica por meio do que Augusto Boal nomeou como “devolver ao povo a ação cultural” (2013).

Dessa forma, a sistematização apresentada no “Quadro Analítico da Cultura Política Insurgente” encontra correspondência direta nas experiências de educação popular desenvolvidas em distintos contextos latino-americanos, como evidenciam as iniciativas representadas nas imagens referentes à Campanha de Alfabetização Cubana (1959–1961), ao Programa de Alfabetização Integral no Peru e às experiências brasileiras vinculadas ao Movimento de Cultura Popular e aos Centros Populares de Cultura. Mais do que políticas educacionais isoladas, tais processos constituíram espaços de convergência entre formação política, produção cultural e transformação social, nos quais a alfabetização foi concebida como prática ampliada de leitura do mundo.

Nesse sentido, as práticas pedagógicas articulavam interpretação de códigos, educação dos sentidos e fortalecimento da cultura popular, operando de modo semelhante às experiências artísticas mapeadas no quadro analítico: ambas configuram estratégias de constituição de contrapoder por meio da cultura. As

imagens revelam, assim, a dimensão pedagógica da cultura insurgente latino-americana, evidenciando que teatro, música, literatura e campanhas educativas integravam um horizonte político-pedagógico comum, orientado à produção de consciência histórica e à participação ativa das classes populares na transformação das estruturas sociais.

O que está colocado nessas experiências é uma concepção da construção do poder popular, estruturado a partir da associação entre cultura popular, educação popular e comunicação popular. Estes campos, articulados, são o fator de mobilização que visa à organização social capaz de romper estruturas, mesmo em contextos nos quais revoluções completas não tenham sido levadas a cabo.

É possível tecer uma genealogia dessa formulação considerando que, conforme já mencionado, a ideia da libertação e/ou liberação, ou ainda, emancipação, que foi construída a partir da consciência radical do subdesenvolvimento e da dependência como parte da estrutura do sistema capitalista, produz a convicção de que a alfabetização, mas, mais que isso, a capacidade de autodeterminação dos povos somente se fará na medida em que os sujeitos sejam capazes de se integrar de maneira crítica ao mundo. Nesse sentido, a alfabetização de massa, conforme mencionamos, deverá realizar-se como uma alfabetização crítica, libertadora e significativa, portanto, advinda dos modos de vida e dos dilemas das classes populares e que mobilize a compreensão histórica desses dilemas:

> A Educação Popular, originalmente chamada aqui no Brasil e na América Latina de Educação Libertadora, Educação Liberadora, opunha-se ao que Paulo Freire qualificava como Educação Bancária. Desde um primeiro momento, ela surge como uma proposta situada dentro de todo um processo e um movimento bastante mais amplos, que tomou o nome de Cultura Popular.
> O Movimento de Cultura Popular e os vários Centros de Cultura Popular procuravam realizar experiências interativas de Cultura Popular, buscando articular arte e ciência, pedagogia e política. Lembremos o Teatro do Oprimido de Augusto Boal, as iniciativas de busca de saberes e criações populares "vindas do povo", não mais como pitorescas curiosidades de nossas "tradições populares", mas como expressões sistêmicas e peculiares de formas de viver, conviver, trabalhar e pensar. Lembremos as músicas de protesto (origem de boa parte da nova MPB). Lembremos as diversas inovações na área do cinema e da literatura. Lembremos as ações propriamente pedagógicas dos trabalhos de Cultura Popular dos anos sessenta, cujo foco centrou-se então na Alfabetização de Adultos. (Brandão, 2013, p. 11 e 12)

Vê-se, na fala de Brandão, que o que se construiu enquanto entendimento de Educação Popular na América Latina, especialmente a partir das experiências que

Paulo Freire sistematizou, reconhece que não basta democratizar o acesso à educação, mas manter a estrutura do sistema educacional da maneira tradicional. Esse tipo de reforma conservadora, que amplia o acesso sem alterar as estruturas de dependência, torna inabalável a reprodução de crenças e valores do sistema dominante que mantém as estruturas assimétricas de poder. Esse processo cria dinâmicas disformes em que, mesmo nos casos excepcionais nos quais o indivíduo consegue romper com tais estruturas e avançar em uma formação para além da básica, a boa formação desses quadros não gera um impacto no território devido a problemas históricos, tais como a fuga de cérebros, reconhecida por José Martí como uma questão crucial para a América Latina no enfrentamento de sua condição de subordinação (Martí, 1973).

Nesse sentido, é importante considerar alguns fatores. Primeiro, que a Educação Popular, que se formou no leito histórico de meados do século XX na América Latina, não se desenvolveu como um campo isolado. Ela, como afirmamos, foi desenvolvida e deve ser pensada a partir de uma construção de estratégias na disputa do poder para a construção do poder popular.

Seguindo a trilha que cunhamos nesta pesquisa de pensar os processos a partir dos fios históricos das revoluções, podemos tatear alguns pontos de intersecção: as principais bases pedagógicas que formaram as concepções educacionais no Brasil e, possivelmente, na América Latina, haja vista o modus operandi do sistema colonial que forjou nossa experiência em comum, advêm, primeiro, dos jesuítas, ponto identificado por Galeano (2021) na produção de uma moralidade na forma de ensino por meio de relações bastante hierárquicas com o poder e com o capital intelectual. Em seguida, a partir do século XIX, sofrem interferências de correntes mais questionadoras desse modelo. Sendo, possivelmente, a mais expressiva para o que foi pensado no sistema educacional brasileiro do início do século XX, o movimento Escola Nova, importado para o Brasil especialmente pela releitura, feita por pensadores brasileiros, como Anísio Teixeira, dos postulados de John Dewey, pesquisador que desenvolveu sua pesquisa nos Estados Unidos da América em diálogo com a corrente de pensamento desenvolvida na Europa Ocidental na primeira década do século XX, expressa espacialmente nos trabalhos de Maria Montessori.

Por outro lado, a Revolução Soviética, de 1917, reorienta e apresenta outras possibilidades de organização tanto política, econômica e social, como também cultural e educacional. É possível pensar a ressonância que experiências no campo

da educação soviética, sistematizadas por Krupskaya (2017) e Pistrak (2009), entre outros, bem como o desenvolvimento de formas do teatro político dentro desse contexto, inspiram e inflexionam o debate e as práticas na América Latina.

Ainda que, conforme visto, o processo revolucionário na América Latina tenha se mantido contido em algumas experiências, em especial na experiência cubana, os enlaces entre educação, cultura e comunicação no campo crítico reorientam estratégias de ruptura mesmo dentro da ordem capitalista. Nessa perspectiva, podemos refletir sobre o conceito leninista de duplo poder, no qual se descreve uma situação histórica específica em que coexistem dois poderes: o Estado burguês (governo provisório) e os Sovietes (conselhos de operários, soldados e camponeses). Nesse sentido, o "segundo poder" é uma estrutura político-institucional que disputa efetivamente a soberania do Estado.

Ainda que não estivesse no horizonte imediato de grande parte dos países latino-americanos a consolidação de um segundo poder capaz de reorientar o sistema, podemos considerar a hipótese do poder popular latino-americano como uma reelaboração do imaginário revolucionário marxista: ele preserva a ideia de construir um poder das classes populares, mas desloca seu foco da conquista imediata do Estado para a produção de uma contra-hegemonia por meio da consciência crítica. Essa formulação ajuda a explicar por que, nas décadas de 1960 e 1970, educação popular, cultura popular e comunicação popular aparecem tão frequentemente articuladas em programas e movimentos de transformação social.

O argumento que levantamos neste capítulo, que coloca em diálogo o desenvolvimento de um pensamento político e social latino-americano com uma práxis político-pedagógica e cultural, permite compreender a formação da consciência latino-americana como processo histórico-cultural no qual educação, experiência social e memória coletiva se entrelaçam na produção de sentidos críticos sobre a realidade. Vale ressaltar que essa consciência não emerge como progresso linear, mas como um lampejo histórico que irrompe quando os sujeitos reconhecem, na própria experiência vivida, as marcas da dominação e da dependência.

Nesse horizonte, a ideia de Nuestra América opera como imagem dialética: ao mesmo tempo que não se traduz como uma identidade fixa, emerge como uma construção histórica que reúne fragmentos de lutas, culturas populares e projetos emancipatórios dispersos no continente.

Desse modo, questionamos: considerando que existe uma consciência latino-americana insurgente no campo da cultura política, como ela se manifesta na produção de bens simbólicos?

A resposta para essa pergunta pode ser tão diversa quanto é a quantidade de bens simbólicos que se alinham a ela. Portanto, realizamos um recorte para a análise dessa questão que destaca, da produção do grupo brasileiro Teatro de Arena, uma obra que foi alijada do debate público nacional por meio da censura operada pelo regime militar. O título da obra em questão é “Arena conta Bolívar” (1969). A seguir, realizaremos a análise dessa obra a partir do debate estético e conjuntural desta em relação à produção do grupo e suas interfaces com os movimentos populares.

Ilustração 7 – Cartaz nº 7: Consciência



Fonte: Criação da autora.

2. ANÁLISE DE CASO: SERIA “ARENA CONTA BOLÍVAR” UMA EXPRESSÃO DE UMA CONSCIÊNCIA LATINO-AMERICANA?

O Brasil, conforme é sabido e já foi comentado no capítulo anterior, inaugura o ciclo de ditaduras latino-americanas com o golpe militar-cívico-empresarial estabelecido em 1964, em que a Guerra Fria tensionava as relações geopolíticas. No caso brasileiro, o que percebemos foi um acirramento dos mecanismos de emprego da ruptura com o pacto democrático, de modo que, nos primeiros anos, mais especificamente entre 1964 e 1968, os grupos e artistas brasileiros que estiveram na mira da ditadura ainda produziram obras que, apesar da instituição da censura, criticavam em graus maiores ou menores não apenas a ditadura como também o alinhamento político e econômico com o imperialismo, especialmente empregado pelos Estados Unidos da América, e seus respectivos efeitos.

O Teatro de Arena foi um dos grupos mais críticos e nesse período já era reconhecido como uma das principais organizações no campo da cultura brasileira. Desde a década de 1950, o TA buscava se articular com as demandas populares e superar uma contradição explícita: a realização de um teatro ligado às lutas de classe, com uma dramaturgia que expunha os dilemas e a realidade da classe trabalhadora, dentro de uma pequena sala no centro da cidade de São Paulo.

> Nossas discussões eram mais políticas do que estéticas. Nossa urgência nos inquietava: qual o destinatário do nosso teatro? Nosso público era classe média. Operários e camponeses eram nossos personagens (avanço!), mas não espectadores. Fazíamos teatro de uma perspectiva que acreditávamos popular – mas não representávamos para o povo! De que servia interpretar a classe operária e oferecê-la na bandeja, antes do jantar, à classe média e aos ricos? Ansiávamos por plateia popular, sem vê-la em carne e osso. A palavra povo: quimera. Sonho: dialogar com o povo… a quem nunca tínhamos sido apresentados. Povo: não definíamos o que era, onde trabalhava, comia, amava, o que fazia. Sabíamos o que não era: classe média, nossa plateia. Queríamos estar a serviço desse misterioso e bem amado povo, mas… não éramos povo (Boal, 2014, p. 191).

Contradição que aparecia não somente no debate interno do grupo, como também na crítica teatral, por exemplo, de João das Neves ao jornal comunista “Novos Rumos”, conforme relata Boal em seu livro de memórias:

> Do ponto de vista formal, foi revolução que provocou, no Arena, outra revolução. Todos elogiavam, mas alguns, como João das Neves, que escrevia para um jornal comunista, Novos Rumos, reclamavam de que a peça falava sobre o povo para plateia classe média! Sempre a mesma queixa! (Boal, 2014 p. 203).

Ainda que esta inquietação tenha levado o grupo a se apresentar em cidades do interior do país, a buscar conhecer e representar na dramaturgia as particularidades da classe trabalhadora para além do eixo Rio de Janeiro e São Paulo, e a se articular com organizações populares, em especial com o Centro Popular da União Nacional dos Estudantes (CPC da UNE), ela não foi totalmente superada. Por outro lado, com o desenvolvimento do teatro épico no TA, estudantes e trabalhadores organizados passaram a frequentar o teatro e mudaram o perfil do público do Arena.

> (...) Encontramos aí a principal razão de sucesso de público de *Eles não usam black-tie*: embora até esta altura o público do Arena fosse praticamente o mesmo das demais companhias existentes em São Paulo, pode-se dizer que a peça trouxe em massa um *público novo* ao teatro. Sobretudo estudantes e jovens trabalhadores do setor terciário, que viram no espetáculo do Arena o tratamento sério de questões que estavam na ordem do dia, do seu dia, e por isso garantiram com sua presença a permanência da peça em cartaz por mais de um ano (Costa, 2016, p. 38).

Mesmo dessa forma, a massificação de seus trabalhos encontrava limites tanto do ponto de vista da estrutura do teatro como em relação a sua própria sobrevivência no sistema capitalista. Somado a essas questões, está o fato do contexto acachapante, a partir do golpe de 1964, que levou o grupo tanto a realizar produções de bens simbólicos de resistência quanto a operar recuos táticos.

Ainda assim, mesmo reconhecendo os limites apresentados, tais movimentos potencializaram processos importantes na articulação entre cultura e política, bem como provocaram mudanças estruturais no modo de ver e fazer teatro do grupo, as quais marcaram a trajetória, por exemplo, do desenvolvimento do Teatro do Oprimido, sistematizado mais tarde por Augusto Boal.

Tais temas continuarão permeando o debate ao longo da tese. Por ora, esse panorama expõe, em parte, os motivos que levaram o grupo do Teatro de Arena a entrar na mira da ditadura militar, e isso nos coloca no centro da obra em análise. “Arena conta Bolívar” foi censurada, não foi apresentada no Brasil e tampouco teve seu texto publicado. O debate que propomos nas próximas páginas tecem um panorama macro da obra, considerando as produções anteriores do grupo e a conjuntura política e cultural.

Ao pesquisar a produção, algumas questões surgiram: por que o grupo escolheu retratar a história de um herói mítico latino-americano após trabalhar com heróis nacionais (“Zumbi” e “Tiradentes”)? Por que a peça não foi apresentada no

Brasil e também não foi publicada? E a principal, para esta pesquisa: “Arena conta Bolívar” é reflexo de uma consciência latino-americana presente e/ou crescente no grupo do Teatro de Arena? Quais qualidades dessa consciência estão manifestadas na obra?

Essas questões se somam a outras que o acesso ao material nos provocou e que tentamos saná-las a partir do diálogo com a trajetória do grupo, com o que foi construído enquanto fortuna crítica das duas peças musicais que a antecederam (“Arena conta Zumbi” e “Arena conta Tiradentes”), por meio da análise da conjuntura política do período, da investigação dos materiais disponíveis no Arquivo Nacional sobre a obra e a entrevista com a atriz Cecília Thumim Boal.

Ilustração 8 – Cartaz nº 8: Consciência



Fonte: Criação da autora.

2.1 Teatro de Arena na mira

No dia 14 de maio de 2025, foi lançado o “Centro de Pesquisa e Memória do Teatro de Arena e da Cena Ativista do Brasil”, como parte da programação alusiva aos 70 anos do Teatro de Arena, hoje chamado de Teatro de Arena Eugênio Kusnet, em São Paulo. Nessa ocasião, Julian Boal, que compôs a mesa de abertura no evento de inauguração, relembrou um trecho do livro de memórias de Augusto Boal:

> Quando entrei na arena do Arena, quase fiz a pergunta ingênua: “Onde fica o teatro?”. Tímido, fiquei quieto, esperando que me mostrassem o palco, a cena, luzes, ribaltas, cicloramas – queria ver. José Renato mostrou a miúda arena, minúsculos metros quadrados, cinco por cinco. Pouco maior que sala de jantar. Devagar, entendi que era ali a arena do Arena. Naquele pequenino ali mesmo, ali deveríamos fazer revoluções estéticas… algumas, com estudo e trabalho, fizemos! (Boal, 2014, p.155)

Essa dialética entre o espaço físico reduzido e a relevância do trabalho do TA foi retomada em 2025, no evento de inauguração do referido Centro de Pesquisas. Julian Boal refletiu sobre como o TA é uma representação teatral viva no imaginário coletivo dos brasileiros tanto por sua história imaterial como pela sua estrutura física.

No mesmo sentido, Claudia de Arruda Campos, em seu importante livro “Zumbi, Tiradentes” (1988), dedica não somente o título do seu primeiro capítulo, “Na perspectiva da Consolação”, ao território que o TA ocupa, mas também constrói, nas três primeiras páginas do livro, uma ambientação descritiva desse espaço. É como se a autora nos oferecesse uma visão panorâmica do TA a fim de evitar que, por meio de um olhar desavisado, fizéssemos julgamentos equivocados ou limitados do teatro – tamanha a força empregada para destruir desarticular um espaço aparentemente tão pequeno. Do contrário, ao tomarmos contato somente com a obra, poderíamos formar uma imagem de um teatro monumental.

O que Campos nos oferece nessas páginas iniciais é a compreensão de como o TA está assentado em uma rede de sociabilidade complexa, que tanto favoreceu seu desenvolvimento quanto o colocou na mira da ditadura militar brasileira. Em outras palavras, sua capacidade de comunicar conteúdos não apenas opostos ao projeto da ditadura, mas de efetivamente se contrapor a ele, acabou por torná-lo alvo.

Imagem 10 – Fachada do Teatro de Arena de São Paulo (1953)



Fonte: Portal da Funarte.

Ainda sobre o argumento da rede de relações que o TA foi capaz de tecer, e que, em determinada medida, ainda tece, vale destacar outro trecho do livro de memórias de Augusto Boal, em que o autor sinaliza para a abertura e interesse do grupo em construir relações nacionais e internacionais:

> Convidávamos, para dar aulas, quem conhecia certos temas mais do que nós, como Sábato, que nos falava do teatro grego, Anatol Rosenfeld, que nos introduzia o teatro alemão, Décio de Almeida Prado, que nos contava a história do teatro brasileiro, José Renato e Ruggero Jacobi. Autores que não eram do seminário, como Jorge Andrade e Bráulio Pedroso, vinham ler suas peças (Boal, 2014, p. 169).

Boal faz o relato acima sobre o Seminário de Dramaturgia realizado em 1958. Além desses parceiros, também é conhecida a relação existente entre o TA e outros grupos nacionais, como o Teatro Experimental do Negro, o Teatro Oficina e o CPC da UNE. Para além disso, Boal indica o interesse do grupo em se abrir à produção teatral internacional desde a década de 1950, conforme relata a seguir – dado importante para nossa análise do processo de internacionalização do TA.

> Apareceu um elenco soviético. Seus atores vieram confraternizar, no Arena e no restaurante Gigetto. Contavam maravilhas. Falavam de Gagarin, Titov e da cadelinha Laika, que latia no Cosmos, mas não falavam das peças que montavam. Queríamos saber do teatro na União Soviética, eles contavam proezas espaciais. [...]
> Atores soviéticos foram embora sem nos contar o teatro em sua terra. Em compensação, ganhamos santinhos de astronautas sorridentes e cadela ladrando nas alturas cósmicas.

> Sempre que uma figura importante do teatro mundial vinha ao Brasil, nós a convidávamos para um diálogo no Arena, com todos artistas. Vieram Georges Devine, Squarzina, Jean Vilar, Gassman, Barrault… (Boal, 2014, p. 189).

Além disso, é sabido que o TA mantinha relações com sindicatos e com o Partido Comunista Brasileiro (PCB), que, nesse período, buscava se alçar como uma força hegemônica no campo da esquerda. Ainda que o TA e o próprio CPC buscassem manter uma relação próxima, procuravam, ao mesmo tempo, preservar sua independência em relação ao PCB, conforme se verifica na fala de Vianinha:

> A solução para mim é a imediata ligação do Teatro de Arena a entidades que facilitem e ampliem a capacidade administrativa do Arena. Não imediata — de hoje para amanhã — mas feita de estudo, de relações, de ligações lentas e necessárias, ISEB, FAU, sindicatos, partidos políticos que expressem ou procurem expressar sua intervenção política na realidade — da mesma maneira que nós queremos intervir culturalmente. Não digo que o Teatro de Arena deva ser subsidiário do Partido Comunista. A ligação, porém, seria fecunda — mantidas as independências (Vianna Filho, 1983, p. 78).

A relação com o PCB não era consensual dentro do grupo, conforme aponta Julian Boal (2022). Apesar de o chamado “partidão” ter sido uma força de aglutinação da esquerda brasileira, suas teses geravam desconfiança ou mesmo divergência em parte dos militantes. Exemplos desses dissensos podem ser encontrados mesmo antes do golpe militar, como é o caso da peça “Revolução na América do Sul”, de 1960, dirigida por Augusto Boal, na qual várias hipóteses centrais do PCB já eram rechaçadas:

> Nesta peça, altamente contraintuitiva para o clima da época e que obteve pouco sucesso, A. Boal já mostrava não acreditar em várias hipóteses centrais postas pelo PCB: a marcha inexorável rumo à revolução, a possibilidade de alianças de classes e o papel dos intelectuais como guias das massas (Boal, 2022, p. 48).

Os movimentos contraditórios de divergências e aproximação do grupo com o PCB são complexos e correspondentes à força que o partido tinha na época. O golpe civil-empresarial-militar, no primeiro momento, não rompeu totalmente com estas interfaces entre a ação política e a produção estética do grupo. Em linhas gerais, o TA possui uma história ampla, complexa e conta com uma vasta produção acadêmica, bibliográfica, de entrevistas e jornalística que compõe uma fortuna crítica robusta sobre o grupo e o teatro que produziram.

Para nossa apresentação, com o propósito de realizar um breve panorama, podemos mencionar que o teatro foi criado em São Paulo, em 1953, por um grupo de jovens artistas liderados por José Renato. O TA surgiu com a proposta de oferecer uma alternativa ao teatro comercial, propondo um modelo mais popular e politicamente engajado.

Dessa forma, do ponto de vista político e estético, e que irá dialogar com a experiência dos grupos que compuseram a Frente de Trabalhadores da Cultura de Nuestra América, o ponto de partida do TA se dá no consenso sobre a necessidade de superação da reprodução de montagem de grandes clássicos em favorecimento do desenvolvimento de uma dramaturgia nacional. Esse consenso impulsionou, ainda na década de 1950, a realização dos Seminários de Dramaturgia[12], cujos resultados desse processo formativo se expressam não somente na formulação de produtos dramatúrgicos, mas também na construção de um pacto sólido de confiança entre seus integrantes, na compreensão de seus dilemas e contradições (o que não significa necessariamente a superação deles).

Essa "pedagogia dramatúrgica", sem precedentes no teatro brasileiro pela coletivização inédita da carpintaria teatral (Toledo, Ribeiro, 2016, p. 2), coloca na raiz questões que vão reverberar ao longo da trajetória de seus participantes, como em relação ao teatro popular e à forma de torná-lo um meio de organização e autodeterminação social.

> Em meio às discussões das peças e suas montagens, foi empreendido no Seminário um amplo esforço de reflexão metodológica sobre uma dramaturgia brasileira de orientação nacional e popular, que gerou a necessidade de criar peças que refletissem o momento histórico no qual estavam inseridos. A teorização sobre a relação entre dramaturgia e a história atual surge no entrecruzamento da escrita da peça e sua efetivação no palco (Toledo, Ribeiro, 2016, p. 2).

Do ponto de vista da produção teatral, em 1958, ano de início do Seminário de Dramaturgia, o Teatro de Arena produziu "Eles não usam Black tie" (Guarnieri), peça em que a luta de classes é tema central.

[12] Os Seminários de Dramaturgia realizados no Arena foram posteriores aos Cursos de Dramaturgia. Estes foram ciclos de socialização dos meios de produção teatral que tinham o objetivo tanto político de formação de um teatro brasileiro, como também de suprir uma demanda logística de autonomia do grupo em suas produções com vistas também à desoneração financeira.

Imagem 11 – Apresentação de “Eles não usam black-tie”, no Teatro de Arena (1958)



Fonte: Arena conta Arena.

A peça foi montada pelo grupo uruguaio El Galpón, em 1961. Nas palavras de Iná Camargo Costa (2016, p. 77):

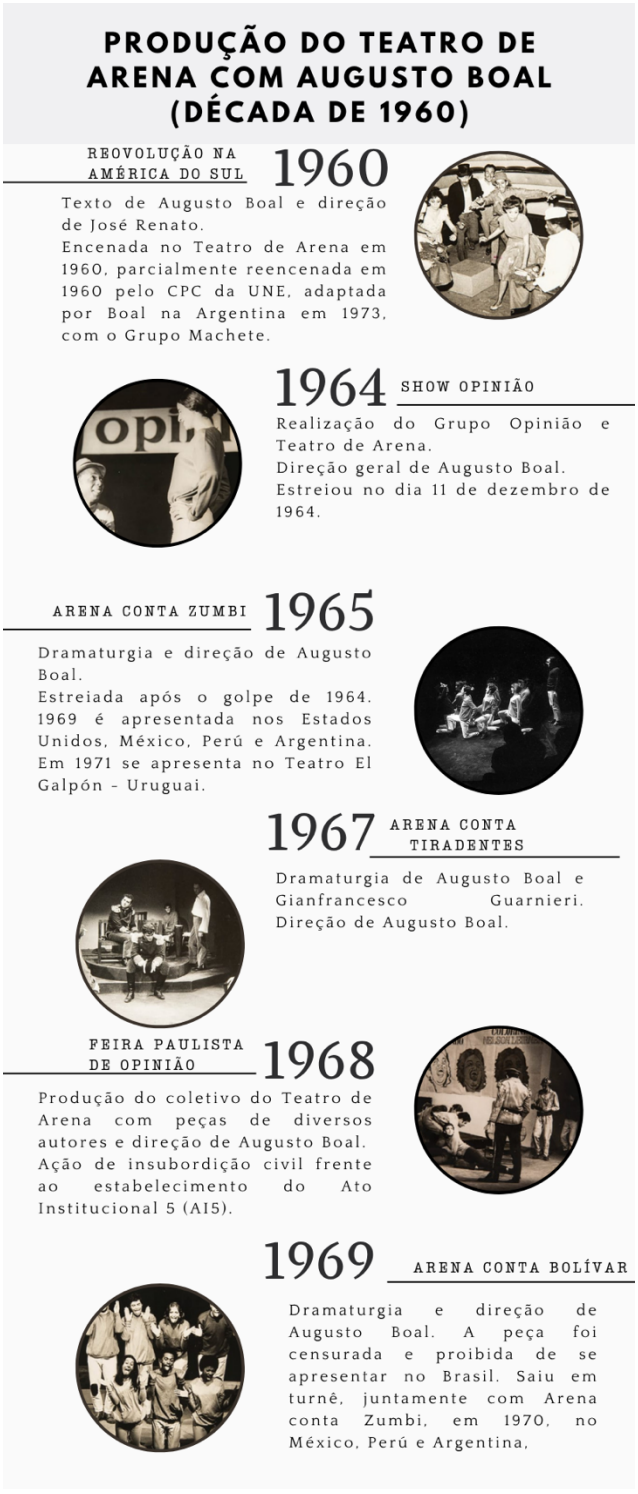
> É possível que, de alguma forma, Vianinha soubesse da existência desse grupo Uruguaio [El Galpón]. Apesar da nossa teimosa incapacidade de tomar conhecimento do que se passa no continente, tal possibilidade se descortina quando se sabe que, em 1961, El Galpón montou *Eles não usam black-tie*, dando início a um intercâmbio prontamente interrompido pela nossa ditadura.

Vale ressaltar que a aproximação do TA com o *El Galpón*, por meio de montagens de peças do grupo brasileiro pelo uruguaio, não se encerrou aí. Em 1968, o *El Galpón* montou “Liberdade, Liberdade”, peça de 1965, escrita por Flávio Rangel e Millôr Fernandes, com produção do Grupo Opinião, originário do Centro Popular de Cultura, e do Teatro de Arena. Tal peça foi posterior à montagem do Show Opinião, de 1964. Tais trocas sustentam a hipótese de existência de um movimento crescente de intercâmbios entre grupos de teatro latino-americano.

Para o recorte deste capítulo, definimos o foco nas montagens do TA durante a década de 1960, que coincide com o desenvolvimento da produção dramatúrgica épica do grupo, o desenvolvimento do Sistema Coringa e o teatro de resistência ao golpe militar iniciado em 1964 e radicalizado em 1968. Entre 1960 e 1969, o grupo produziu “Revolução na América do Sul” (1960), “Arena conta Zumbi” (1965), “Arena

conta Tiradentes” (1967), “Feira Paulista de Opinião” (1968) e “Arena conta Bolívar” (1969). Segue a cronologia dessas montagens no infográfico a seguir:

Imagem 12 – Cronologia das peças do Teatro de Arena com dramaturgia e/ou direção de Augusto Boal.



Fonte: elaborado pela autora a partir de informações presentes na página do Instituto Augusto Boal.

Esse conjunto de peças não apenas refletiu a construção de um processo dramatúrgico nacional, ambição expressa pelo Teatro de Arena desde os anos de 1950 com os Seminários de Dramaturgia, conforme já mencionamos, mas também inflexionou o debate político brasileiro. Segundo Maria Silva Betti (2013), a cultura ganha espaço central no debate do PCB em função da precipitação da matéria social nos trabalhos teatrais de grupos como Arena, Opinião e remanescentes do CPC da UNE e MCP.

> Ao mesmo tempo em que exortava a todos à união simbólica das forças de oposição, o grupo Opinião procurava entender e discutir as razões da derrota, e isto requeria um fundamento teórico capaz de sustentar a análise. Pela primeira vez, nesse contexto, uma política cultural passava a se mostrar urgentemente necessária ao próprio PCB: a cultura tinha ganho centralidade e se tornado o epicentro da discussão política. A questão cultural vinha a ser, também, a questão de base para que o próprio grupo pudesse formular uma plataforma de trabalho capaz de avançar em relação às conquistas do show que o originara (Betti, 2013, p. 11 e 12).

Essa precipitação mencionada por Betti não se manifestou na primeira vez com o "Show Opinião" no campo teatral. Conforme tese de Iná Camargo Costa, em "A hora do Teatro Épico no Brasil" (2016), em "Revolução na América do Sul" (1960), o TA antecipa a leitura da impossibilidade concreta de uma revolução no Brasil e expõe as estruturas autoritárias presentes nas instituições que levaram, mais tarde, à implementação da ditadura. O TA, em 1960, levanta em cena argumento divergente ao exposto no V Congresso do PCB (1960), em que se acreditava, possivelmente por inspiração estalinista, em uma revolução eminente a partir das etapas de industrialização do Brasil centralizadas na força hegemônica do partido. O que o PCB ignorava, entre outros aspectos, era como a Revolução Cubana (1959) colocava, no horizonte da América Latina, outras formas de organização popular.

> Tudo isso correspondia plenamente a doutrina estalinista que tentava "*esfriar* os ímpetos revolucionários não alinhados com as orientações político-ideológicas emanadas da URSS (Doria, p. 223 in Quartim de Moraes, j., 1998) e negar o que ia acontecer em 1959, a revolução cubana, feita no terceiro mundo, por camponeses que não se organizavam segundo os moldes tradicionais de um partido centralizado (Boal, 2022, p. 51).

Com o golpe de 1964, os dissensos estratégicos não cessam, por outro lado, ganham contornos no campo da resistência[13]. Na série "Arena conta..."[14], o coletivo do TA diverge da perspectiva do grupo carioca que veio a se formar como "Teatro Opinião" após estreia do "Show Opinião" em 1964. Segundo Betti (2013), o Show marca o início da reação do teatro ao golpe militar implementado no mesmo ano, a partir da relação teatro e resistência. O "Show Opinião", que foi sucesso de público e crítica na época, caminhou em congruência à tese de Frente Ampla construída pelo PCB, o que Iná Camargo Costa (2016) analisa como um movimento de recuo tático em relação aos caminhos de agitação e propaganda que o grupo cepecista realizava.

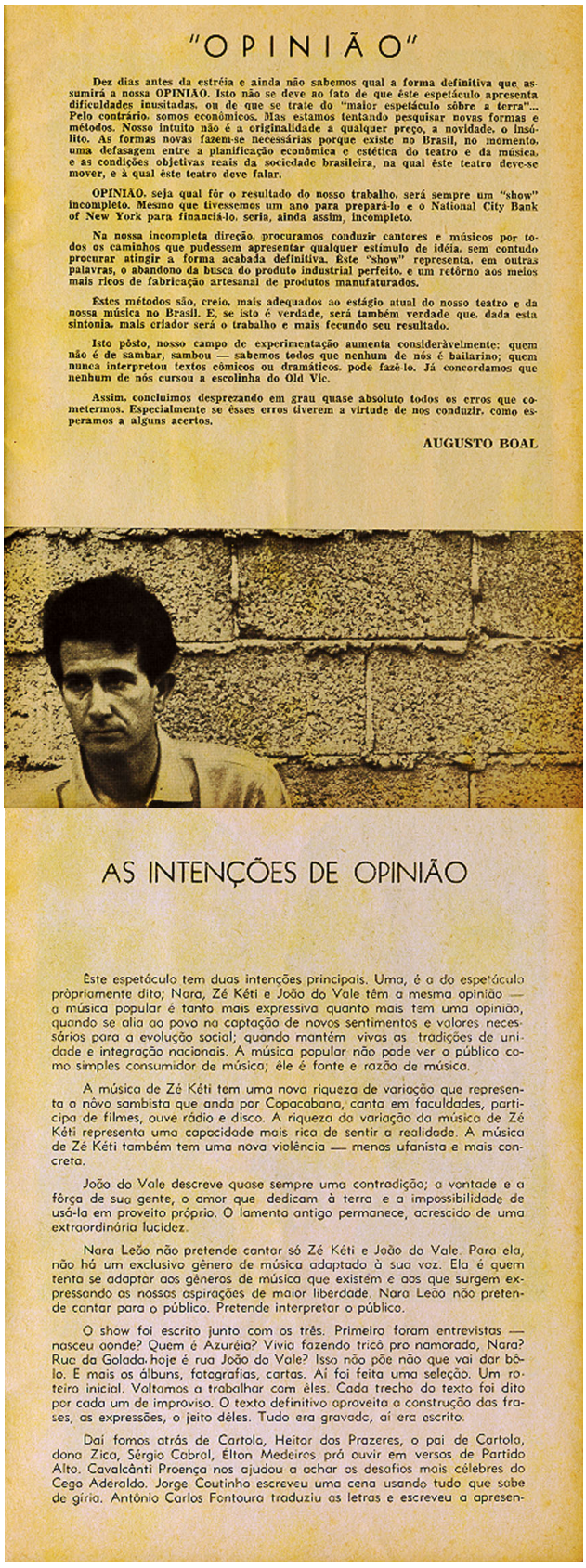
> E aqui começam os problemas. Opinião corresponde à palavra de ordem de "recuo organizado" dada pela direção do PCB aos seus militantes do "*front* cultural" e não apenas escamoteia esta situação como ainda apresenta como um "avanço" decorrente da "crítica" aos erros do período anterior. Mais grave: os "erros" do período anterior nada mais são do que os poucos momentos em que militantes do partido estiveram em sintonia com os avanços reais nas lutas populares (no campo, na cidade e no "*front* cultural"), agora entendidos negativamente como "radicalização" (Costa, 2016, p. 117).

A obra defende uma aliança de classe, expressa pelos personagens periférico, nordestino e classe média progressista como meio de resistência ao regime.

[13] Esses dissensos não se restringem ao campo cultural. Nesse período, após o golpe de 1964, parte dos partidários do PCB já manifestavam posições contrárias à tese da formação de uma aliança de classe para resistir e derrubar a ditadura militar. Entre as dissidências, destaca-se a de Carlos Marighella, que veio a formar a Aliança Nacional Libertadora (ALN), além de outros militantes que vieram a formar o Movimento Revolucionário 8 de Outubro (MR-8), assim como a constituição de outras legendas.

[14] Vale ressaltar que o grupo também produziu "Arena canta Bahia", em 1965, com direção de Augusto Boal e criação de Gilberto Gil e Caetano Veloso.

Imagem 13 – Programa do Show Opinião (1964)



"OPINIÃO"

Dez dias antes da estréia e ainda não sabemos qual a forma definitiva que assumirá a nossa OPINIÃO. Isto não se deve ao fato de que êste espetáculo apresenta dificuldades inusitadas, ou de que se trate do "maior espetáculo sôbre a terra"... Pelo contrário, somos econômicos. Mas estamos tentando pesquisar novas formas e métodos. Nosso intuito não é a originalidade a qualquer preço, a novidade, o insólito. As formas novas fazem-se necessárias porque existe no Brasil, no momento, uma defasagem entre a planificação econômica e estética do teatro e da música, e as condições objetivas reais da sociedade brasileira, na qual êste teatro deve-se mover, e à qual êste teatro deve falar.

OPINIÃO, seja qual fôr o resultado do nosso trabalho, será sempre um "show" incompleto. Mesmo que tivessemos um ano para prepará-lo e o National City Bank of New York para financiá-lo, seria, ainda assim, incompleto.

Na nossa incompleta direção, procuramos conduzir cantores e músicos por todos os caminhos que pudessem apresentar qualquer estímulo de idéia, sem contudo procurar atingir a forma acabada definitiva. Êste "show" representa, em outras palavras, o abandono da busca do produto industrial perfeito, e um retôrno aos meios mais ricos de fabricação artesanal de produtos manufaturados.

Estes métodos são, creio, mais adequados ao estágio atual do nosso teatro e da nossa música no Brasil. E, se isto é verdade, será também verdade que, dada esta sintonia, mais criador será o trabalho e mais fecundo seu resultado.

Isto pôsto, nosso campo de experimentação aumenta consideràvelmente: quem não é de sambar, sambou — sabemos todos que nenhum de nós é bailarino; quem nunca interpretou textos cômicos ou dramáticos, pode fazê-lo. Já concordamos que nenhum de nós cursou a escolinha do Old Vic.

Assim, concluimos desprezando em grau quase absoluto todos os erros que cometermos. Especialmente se êsses erros tiverem a virtude de nos conduzir, como esperamos a alguns acertos.

AUGUSTO BOAL

AS INTENÇÕES DE OPINIÃO

Êste espetáculo tem duas intenções principais. Uma, é a do espetáculo pròpriamente dito; Nara, Zé Kéti e João do Vale têm a mesma opinião — a música popular é tanto mais expressiva quanto mais tem uma opinião, quando se alia ao povo na captação de novos sentimentos e valores necessários para a evolução social; quando mantém vivas as tradições de unidade e integração nacionais. A música popular não pode ver o público como simples consumidor de música; êle é fonte e razão de música.

A música de Zé Kéti tem uma nova riqueza de variação que representa o nôvo sambista que anda por Copacabana, canta em faculdades, participa de filmes, ouve rádio e disco. A riqueza da variação da música de Zé Kéti representa uma capacidade mais rica de sentir a realidade. A música de Zé Kéti também tem uma nova violência — menos ufanista e mais concreta.

João do Vale descreve quase sempre uma contradição; a vontade e a fôrça de sua gente, o amor que dedicam à terra e a impossibilidade de usá-la em proveito próprio. O lamento antigo permanece, acrescido de uma extraordinária lucidez.

Nara Leão não pretende cantar só Zé Kéti e João do Vale. Para ela, não há um exclusivo gênero de música adaptado à sua voz. Ela é quem tenta se adaptar aos gêneros de música que existem e aos que surgem expressando as nossas aspirações de maior liberdade. Nara Leão não pretende cantar para o público. Pretende interpretar o público.

O show foi escrito junto com os três. Primeiro foram entrevistas — nasceu aonde? Quem é Azuréia? Vivia fazendo tricô pro namorado, Nara? Rua da Golada, hoje é rua João do Vale? Isso não põe não que vai dar bôlo. E mais os álbuns, fotografias, cartas. Aí foi feita uma seleção. Um roteiro inicial. Voltamos a trabalhar com êles. Cada trecho do texto foi dito por cada um de improviso. O texto definitivo aproveita a construção das frases, as expressões, o jeito dêles. Tudo era gravado, aí era escrito.

Daí fomos atrás de Cartola, Heitor dos Prazeres, o pai de Cartola, dona Zica, Sérgio Cabral, Élton Medeiros prá ouvir em versos de Partido Alto. Cavalcânti Proença nos ajudou a achar os desafios mais célebres do Cego Aderaldo. Jorge Coutinho escreveu uma cena usando tudo que sabe de gíria. Antônio Carlos Fontoura traduziu as letras e escreveu a apresen-

Fonte: Arena conta Arena

Imagem 14 – Show Opinião, em cena: Nara Leão, João do Vale e Zé Keti (1964)



Fonte: Arena conta Arena

Mas o limite do trabalho, além da mudança de estratégia que levou ao grupo se apresentar em ambientes fechados e com bilheteria e não mais nas ruas, foi apontado também por Schwarz (1978), que mostra como o primeiro movimento de implementação da ditadura se deu no corte das relações de classe, tornando assim a hipótese da aliança defendida pelo grupo como meio de resistência insuficiente para enfrentar o regime.

> Se em 64 fora possível a direita “preservar” a produção cultural, pois bastara liquidar o seu contato com a massa operária e camponesa, em 68, quando o estudante e o público dos melhores filmes, do melhor teatro, da melhor música e dos melhores livros já constitui massa politicamente perigosa, será necessário trocar ou censurar os professores, os encanadores, os escritores, os músicos, os livros, os editores, - noutras palavras, será necessário liquidar a própria cultura viva do momento (Schwarz, 1978, p. 63).

No caso teatral, esse corte se expressa de maneira mais radical na fratura dos movimentos de agitação e propaganda realizados pelos CPCs e por outros sujeitos coletivos, como o Movimento de Cultura Popular.

O caminho tomado pelo coletivo paulista Teatro de Arena, nas peças de “Arena conta...”, foi de defesa da luta armada. A situação não foi casual: tanto Augusto Boal como Heleny Guariba participaram da Aliança Nacional Libertadora (ALN), uma das principais organizações da luta armada, liderada por Carlos Marighella, e por isso foram presos e torturados. Boal foi exilado, enquanto Guariba foi assassinada pelo Departamento de Ordem Política e Social (DOPS).

Além do conjunto de peças “Arena conta...”, durante os primeiros anos da ditadura militar, o coletivo produziu montagem de outras peças de repertório internacional, especialmente de autoria de Bertolt Brecht, e constituiu o chamado “Núcleo 2 do Arena”, no qual Boal deu início às primeiras experiências em Teatro Jornal. O grupo também realizou a “1º Feira Paulista de Opinião” (1968)[15], uma reunião de dramaturgias de diversos autores que escreveram a partir da questão: “O que pensa você do Brasil hoje?”. As peças, de maneira geral, têm diálogo com a tradição da agitação e propaganda, uma vez que expressam dilemas da atualidade e têm como foco a intervenção na realidade. Na Feira, “não se trata mais de comentar e intervir nos debates sobre as lutas, mas de criar um evento que seja ele mesmo diretamente parte da luta” (Boal, 2022, p. 37). Poucos meses antes da implementação do Ato Institucional n°05, a Feira representava uma inflexão oposta ao profissionalismo teatral do Arena, que tinha como perspectiva a construção de espetáculos como mercadoria, ainda que com conteúdo contestatório.

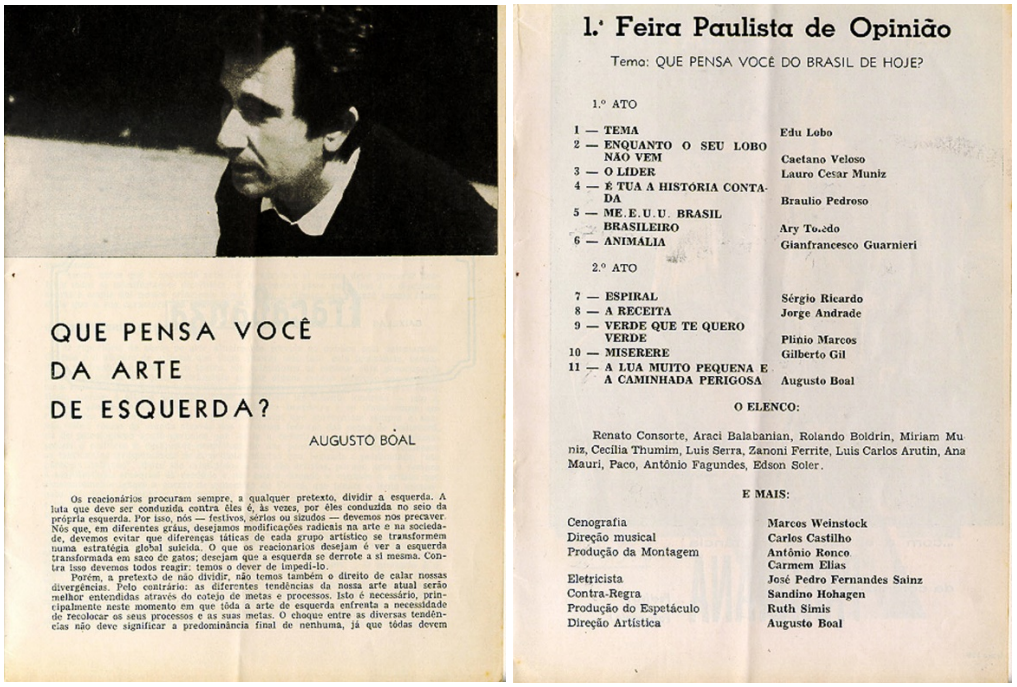
[15] Nos últimos anos, foram realizados esforços de organização e publicação deste material que sofreu censura e não tinha sido publicado integralmente. O Laboratório de Investigação em Teatro e Sociedade (LITS), da USP, organizou e publicou, em 2016, a reunião das peças da 1ª Feira Paulista de Opinião. A Escola de Teatro Político e Vídeo Popular do Distrito Federal e o Coletivo Terra em Cena realizam leituras dramáticas da peça “O Líder” desde 2018. Durante a pandemia de Covid-19, o Instituto Augusto Boal realizou a “Feira de Opinião 2020, na Pandemia”, com montagem das peças por coletivos de Teatro Político em Vídeo, além de debates e entrevistas. Em 2021, o Instituto Augusto Boal realizou a “Feira Latino-Americana de Opinião 2021, na Pandemia” com formato semelhante, mas com atuação de grupos e coletivos latino-americanos. Em 2024, a pesquisadora Patricia Freitas dos Santos defendeu a tese “A form-AÇÃO das Feiras de Opinião dirigidas por Augusto Boal nas Américas (1968 – 1972)”, que trata do conjunto de Feiras realizadas ao longo destes anos e encontra nesse formato radicalizações nas estratégias de popularização dos meios teatrais que reverberaram na formulação do Teatro do Oprimido. Tais pesquisas, e outras que estão neste mesmo escopo, se assemelham à nossa no sentido de procurar recolar no debate público elementos que foram censurados pela ditadura militar e, com isso, levam à uma formação fragmentada da compreensão do desenvolvimento dos fenômenos.

Imagem 15 – Cartaz da 1ª Feira Paulista de Opinião (1968)



Fonte: Arena conta Arena

Imagem 16 – Programa da 1ª Feira Paulista de Opinião (1968)



QUE PENSA VOCÊ
DA ARTE
DE ESQUERDA?

AUGUSTO BOAL

Os reacionários procuram sempre, a qualquer pretexto, dividir a esquerda. A luta que deve ser conduzida contra êles é, às vezes, por êles conduzida no seio da própria esquerda. Por isso, nós — festivos, sérios ou sizudos — devemos nos precaver. Nós que, em diferentes gráus, desejamos modificações radicais na arte e na sociedade, devemos evitar que diferenças táticas de cada grupo artístico se transformem numa estratégia global suicida. O que os reacionários desejam é ver a esquerda transformada em saco de gatos; desejam que a esquerda se derrote a si mesma. Contra isso devemos todos reagir: temos o dever de impedi-lo.

Porém, a pretexto de não dividir, não temos também o direito de calar nossas divergências. Pelo contrário: as diferentes tendências da nossa arte atual serão melhor entendidas através do cotejo de metas e processos. Isto é necessário, principalmente neste momento em que tôda a arte de esquerda enfrenta a necessidade de recolocar os seus processos e as suas metas. O choque entre as diversas tendências não deve significar a predominância final de nenhuma, já que tôdas devem

1.ª Feira Paulista de Opinião

Tema: QUE PENSA VOCÊ DO BRASIL DE HOJE?

1.º ATO

1 — TEMA	Edu Lobo
2 — ENQUANTO O SEU LOBO NÃO VEM	Caetano Veloso Lauro Cesar Muniz
3 — O LIDER	
4 — E TUA A HISTÓRIA CONTADA	Braulio Pedroso
5 — ME.E.U.U. BRASIL BRASILEIRO	Ary Toledo
6 — ANIMÁLIA	Gianfrancesco Guarnieri

2.º ATO

7 — ESPIRAL	Sérgio Ricardo
8 — A RECEITA	Jorge Andrade
9 — VERDE QUE TE QUERO VERDE	Plinio Marcos
10 — MISERERE	Gilberto Gil
11 — A LUA MUITO PEQUENA E A CAMINHADA PERIGOSA	Augusto Boal

O ELENCO:

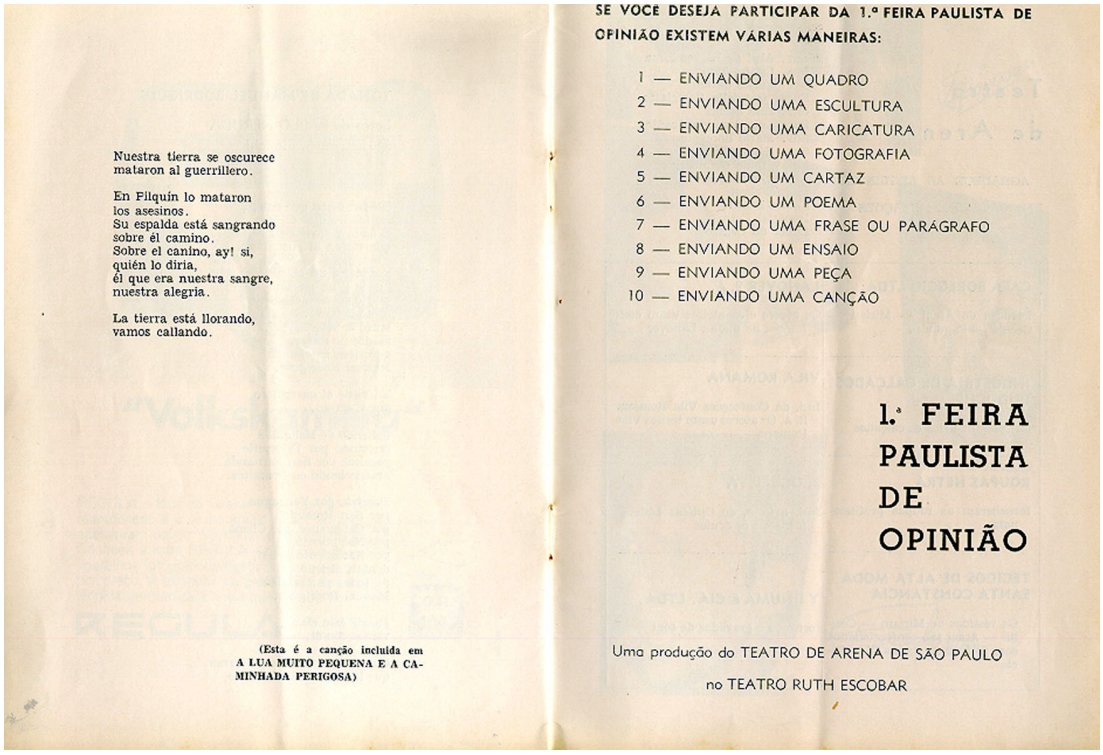
Renato Consorte, Araci Balabanian, Rolando Boldrin, Miriam Muniz, Cecília Thumim, Luis Serra, Zanoni Ferrite, Luis Carlos Arutin, Ana Mauri, Paco, Antônio Fagundes, Edson Soler.

E MAIS:

Cenografia	Marcos Weinstock
Direção musical	Carlos Castilho
Produção da Montagem	Antônio Ronco Carmem Elias
Eletricista	José Pedro Fernandes Sainz
Contra-Regra	Sandino Hohagen
Produção do Espetáculo	Ruth Simis
Direção Artística	Augusto Boal

Fonte: Arena conta Arena

Imagem 17 – Programa da 1ª Feira Paulista de Opinião (1968) apresenta uma canção em espanhol que compõe a peça “Lua muito pequena e caminhada perigosa”, de Augusto Boal (lado esquerdo), e as várias maneiras de participar (lado direito)



Nuestra tierra se oscurece
mataron al guerrillero.

En Filquín lo mataron
los asesinos.
Su espalda está sangrando
sobre él camino.
Sobre el camino, ay! si,
quién lo diria,
él que era nuestra sangre,
nuestra alegria.

La tierra está llorando,
vamos callando.

(Esta é a canção incluida em A LUA MUITO PEQUENA E A CAMINHADA PERIGOSA)

SE VOCÊ DESEJA PARTICIPAR DA 1.ª FEIRA PAULISTA DE OPINIÃO EXISTEM VÁRIAS MANEIRAS:

1 — ENVIANDO UM QUADRO
2 — ENVIANDO UMA ESCULTURA
3 — ENVIANDO UMA CARICATURA
4 — ENVIANDO UMA FOTOGRAFIA
5 — ENVIANDO UM CARTAZ
6 — ENVIANDO UM POEMA
7 — ENVIANDO UMA FRASE OU PARÁGRAFO
8 — ENVIANDO UM ENSAIO
9 — ENVIANDO UMA PEÇA
10 — ENVIANDO UMA CANÇÃO

1.ª FEIRA PAULISTA DE OPINIÃO

Uma produção do TEATRO DE ARENA DE SÃO PAULO
no TEATRO RUTH ESCOBAR

Fonte: Arena conta Arena

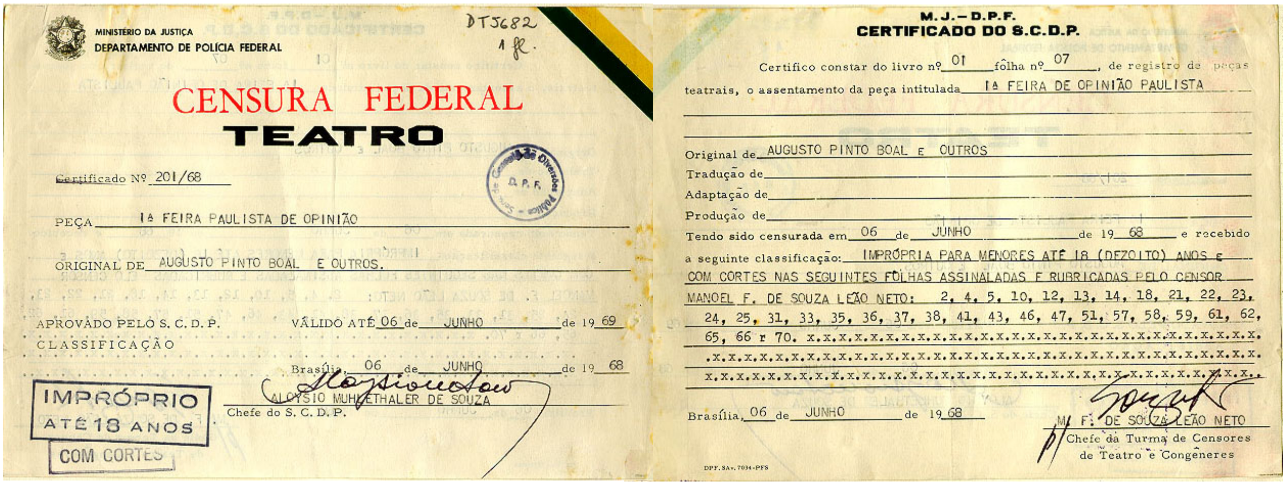
Imagem 18 – Apresentação da peça “O Líder” de Lauro Cezar Muniz, na 1ª Feira Paulista de Opinião (1968)



Fonte: Arena conta Arena

As peças da “1ª Feira Paulista de Opinião” foram censuradas quase que em totalidade, apenas 10% do conjunto foi autorizado pela instituição da censura militar. À contrapelo do relatório censório, os artistas apresentaram as peças de maneira integral, contando com o apoio e a solidariedade de outros trabalhadores da cultura e de estudantes vinculados à UNE que contribuíam com a segurança das manifestações. A ação foi classificada pela ditadura como uma ação de desobediência civil.

Imagem 19 – Parecer Censório da 1ª Feira Paulista de Opinião (1968)


MINISTÉRIO DA JUSTIÇA
DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL

DT5682
1 fl.

CENSURA FEDERAL
TEATRO

Certificado Nº 201/68

PEÇA 1ª FEIRA PAULISTA DE OPINIÃO

ORIGINAL DE AUGUSTO PINTO BOAL E OUTROS.

APROVADO PELO S. C. D. P. VÁLIDO ATÉ 06 de JUNHO de 19 69
CLASSIFICAÇÃO

Brasília, 06 de JUNHO de 19 68

ALOYSIO MUHLETHALER DE SOUZA
Chefe do S. C. D. P.

IMPRÓPRIO ATÉ 18 ANOS
COM CORTES

M. J. – D.P.F.
CERTIFICADO DO S.C.D.P.

Certifico constar do livro nº 01 fôlha nº 07, de registro de peças teatrais, o assentamento da peça intitulada 1ª FEIRA DE OPINIÃO PAULISTA

Original de AUGUSTO PINTO BOAL E OUTROS
Tradução de
Adaptação de
Produção de
Tendo sido censurada em 06 de JUNHO de 19 68 e recebido a seguinte classificação: IMPRÓPRIA PARA MENORES ATÉ 18 (DEZOITO) ANOS E COM CORTES NAS SEGUINTES FÔLHAS ASSINALADAS E RUBRICADAS PELO CENSOR MANOEL F. DE SOUZA LEÃO NETO: 2, 4, 5, 10, 12, 13, 14, 18, 21, 22, 23, 24, 25, 31, 33, 35, 36, 37, 38, 41, 43, 46, 47, 51, 57, 58, 59, 61, 62, 65, 66 r 70. x.x.x.x.x.x.x.x.x.x.x.x.x.x.x.x.x.x.x.x.x.x.x.x.x.x.x.x.x.x.x.x.x.x.x.x.x.x.x.x.x.x.x.x.x.x.x.x.x.x.x.x.x.x.x.x.x.x.x.x.x.x.x.x.x.x.x.x.x.x.x.x.x.x.x.x.x.x.x.x.x.x.x.x.x.

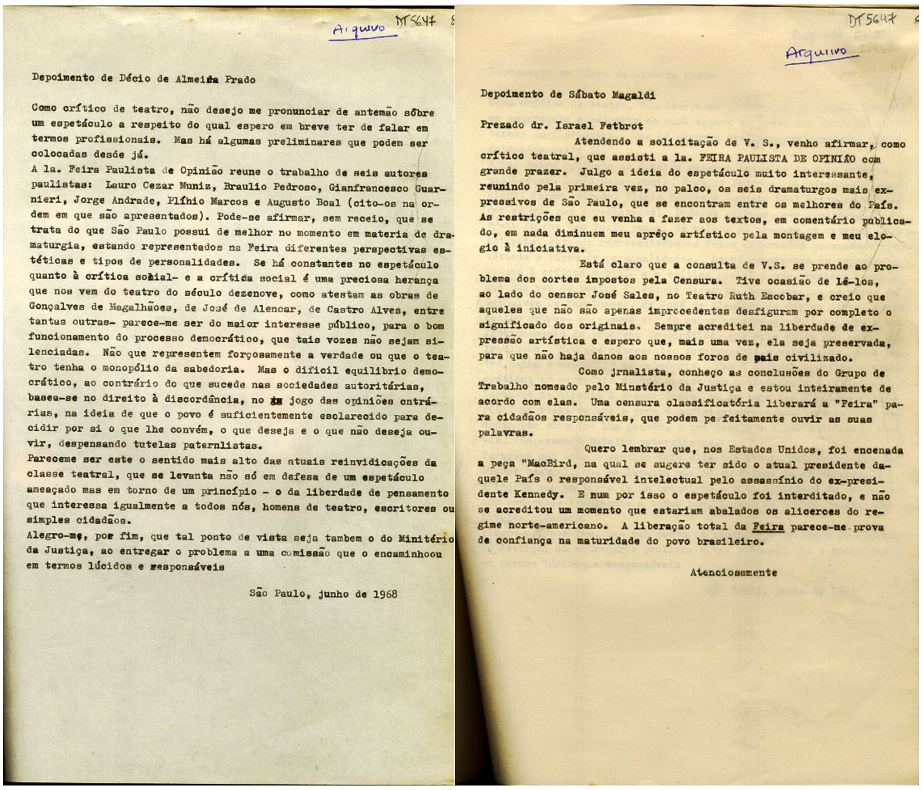
Brasília, 06 de JUNHO de 19 68

M. F. DE SOUZA LEÃO NETO
p/ Chefe da Turma de Censores de Teatro e Congêneres

DPF. SAv. 7034-PFS

Fonte: Arena conta Arena

Imagem 20 – Depoimentos de repúdio à censura empenhada sobre a 1ª Feira Paulista de Opinião. À esquerda, o de Décio de Almeida Prado; à direita, o de Sábato Magaldi, ambos de grande relevância para fortuna crítica do teatro brasileiro (1968)


Arquivo DT5647

Depoimento de Décio de Almeida Prado

Como crítico de teatro, não desejo me pronunciar de antemão sôbre um espetáculo a respeito do qual espero em breve ter de falar em termos profissionais. Mas há algumas preliminares que podem ser colocadas desde já.
A 1a. Feira Paulista de Opinião reune o trabalho de seis autores paulistas: Lauro Cezar Muniz, Braulio Pedroso, Gianfrancesco Guarnieri, Jorge Andrade, Plínio Marcos e Augusto Boal (cito-os na ordem em que são apresentados). Pode-se afirmar, sem receio, que se trata do que São Paulo possui de melhor no momento em materia de dramaturgia, estando representados na Feira diferentes perspectivas estéticas e tipos de personalidades. Se há constantes no espetáculo quanto à crítica social- e a crítica social é uma preciosa herança que nos vem do teatro do século dezenove, como atestam as obras de Gonçalves de Magalhãoes, de José de Alencar, de Castro Alves, entre tantas outras- parece-me ser do maior interesse público, para o bom funcionamento do processo democrático, que tais vozes não sejam silenciadas. Não que representem forçosamente a verdade ou que o teatro tenha o monopólio da sabedoria. Mas o dificil equilibrio democrático, ao contrário do que sucede nas sociedades autoritárias, basea-se no direito à discordância, no jogo das opiniões contrárias, na ideia de que o povo é suficientemente esclarecido para decidir por si o que lhe convém, o que deseja e o que não deseja ouvir, despensando tutelas paternlistas.
Pareceme ser este o sentido mais alto das atuais reinvidicações da classe teatral, que se levanta não só em defesa de um espetáculo ameaçado mas em torno de um princípio – o da liberdade de pensamento que interessa igualmente a todos nós, homens de teatro, escritores ou simples cidadãos.
Alegro-me, por fim, que tal ponto de vista seja tambem o do Minitério da Justiça, ao entregar o problema a uma comissão que o encaminhou em termos lúcidos e responsáveis

São Paulo, junho de 1968

DT5647
Arquivo

Depoimento de Sábato Magaldi

Prezado dr. Israel Fetbrot
Atendendo a solicitação de V. S., venho afirmar, como crítico teatral, que assisti a 1a. FEIRA PAULISTA DE OPINIÃO com grande prazer. Julgo a ideia do espetáculo muito interessante, reunindo pela primeira vez, no palco, os seis dramaturgos mais expressivos de São Paulo, que se encontram entre os melhores do País. As restrições que eu venha a fazer aos textos, em comentário publicado, em nada diminuem meu aprêço artístico pela montagem e meu elogio à iniciativa.
Está claro que a consulta de V.S. se prende ao problema dos cortes impostos pela Censura. Tive ocasião de lê-los, ao lado do censor José Sales, no Teatro Ruth Escobar, e creio que aqueles que não são apenas improcedentes desfiguram por completo o significado dos originais. Sempre acreditei na liberdade de expressão artística e espero que, mais uma vez, ela seja preservada, para que não haja danos aos nossos foros de pais civilizado.
Como jrnalista, conheço as conclusões do Grupo de Trabalho nomeado pelo Minstério da Justiça e estou inteiramente de acordo com elas. Uma censura classificatória liberará a "Feira" para cidadãos responsáveis, que podem pe feitamente ouvir as suas palavras.
Quero lembrar que, nos Estados Unidos, foi encenada a peça "MacBird, na qual se sugere ter sido o atual presidente daquele País o responsável intelectual pelo assassínio do ex-presidente Kennedy. E num por isso o espetáculo foi interditado, e não se acreditou um momento que estariam abalados os alicerces do regime norte-americano. A liberação total da Feira parece-me prova de confiança na maturidade do povo brasileiro.

Atenciosamente

Fonte: Arena conta Arena

Todo o movimento gerado pela “1ª Feira Paulista de Opinião”, em paralelo ao endurecimento da ditadura com o Ato Institucional nº 5 (AI5) e ao aquecimento no campo da resistência com as ações exitosas das guerrilhas que se formavam, aponta

para os motivos que levaram ao ostracismo que a peça “Arena conta Bolívar” sofreu em relação às suas duas antecessoras. A seguir, analisamos a peça em questão em diálogo com a fortuna crítica das peças “Arena conta Zumbi” e “Arena conta Tiradentes”, por entendermos que as três compartilham de um escopo comum de técnicas e de tema central.

“Bolívar” possui a particularidade de tratar a questão central da liberdade a partir de um herói latino-americano, e não mais de um herói nacional, como em “Tiradentes” e “Zumbi”. Seria esta uma das razões para a peça ter sido sumariamente censurada, sobretudo no contexto em que a censura operava com maior severidade, após 1968? Para além da análise da peça, tais questões impulsionam o debate.

Ilustração 9 – Cartaz nº 9: Que no calle



Fonte: Criação da autora.

2.2 Arena conta: a trilogia censurada

A fortuna crítica de “Arena conta Zumbi” e “Arena conta Tiradentes” é composta por um repertório de debates robusto, no qual são fundamentais, para a análise dessas obras, as críticas tecidas por Anatol Rosenfeld (2012), produzidas no calor da conjuntura[16], bem como as de Cláudia de Arruda Campos (1988), já distanciada temporalmente, e, especialmente, o trabalho de inflexão crítica de Iná Camargo Costa (2016).

As peças “Zumbi” e “Tiradentes” fizeram parte do debate público brasileiro, puderam ser assistidas e criticadas, o que corroborou para o desenvolvimento das estratégias formais que foram elaboradas nesse ciclo de peças de teatro musical do TA. Do ponto de vista do produto teatral, talvez estejam entre as de maior sucesso de bilheteria e crítica do grupo, juntamente com “Eles não usam Black-tie” e “Liberdade, liberdade”. As peças de “Arena conta...” compuseram grande parte das turnês internacionais do grupo. Por outro lado, no que diz respeito às pretensões de organização da resistência à ditadura e ao avanço do imperialismo no Brasil, as obras encontraram limites.

Em especial para o debate público, “Arena conta Zumbi”, que estreou em 1965 e circulou entre 1965 e 1970 por mais de 300 cidades, também integrou turnês internacionais e continua sendo encenada até hoje. A peça foi montada e remontada por diversos grupos nacionais e internacionais, em outros idiomas, com formatos e contextos diversos.

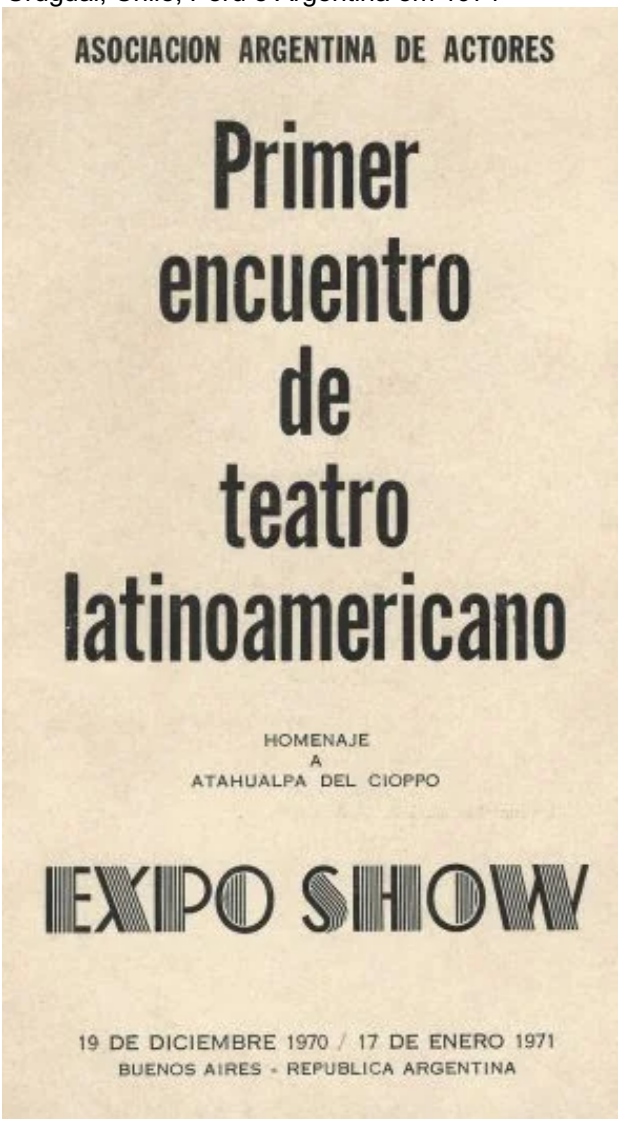
Inclusive, foi com “Zumbi” que, em 1970, o grupo realizou uma importante viagem para Argentina e Uruguai. A turnê de “Zumbi” teve início em dezembro de 1970, por ocasião da abertura do I Festival Latino-Americano de Teatro em Buenos Aires, e seguiu para Montevidéu, onde foram apresentadas sessões do musical na sala 18 do Teatro El Galpón, em janeiro de 1971. Segundo Boal, em paralelo ao “Arenão”[17] começava também o desenvolvimento do Teatro Jornal com o Núcleo Dois. Sobre a turnê, Boal relata:

[16] As críticas de Anatol Rosenfeld eram publicadas em jornais e revistas no decorrer das apresentações das peças em questão. O livro “O mito e herói no teatro moderno brasileiro” (2012) é uma compilação desses textos, cuja 1ª edição desta publicação se deu em 1973.

[17] “Mesmo trabalhando com o Núcleo Dois, formando grupos de Teatro-Jornal por toda parte, tínhamos que continuar o Arenão” (Boal, 2016, p. 312).

> A Associação Argentina de Atores fez festival em Buenos Aires. Convidados, levamos Zumbi – ao invés de uma só representação, ficou mês e meio em cena, passando pelo Uruguai… levamos também o Teatro-Jornal, que ajudou na formação de grupos locais (Boal, 2016, p. 313).

Imagem 21 – Divulgação do Primeiro Encontro de Teatro Latino-americano, onde o Teatro de Arena apresentou a peça “Arena Conta Zumbi". Participaram do festival grupos de teatro do Brasil, Uruguai, Chile, Peru e Argentina em 1971



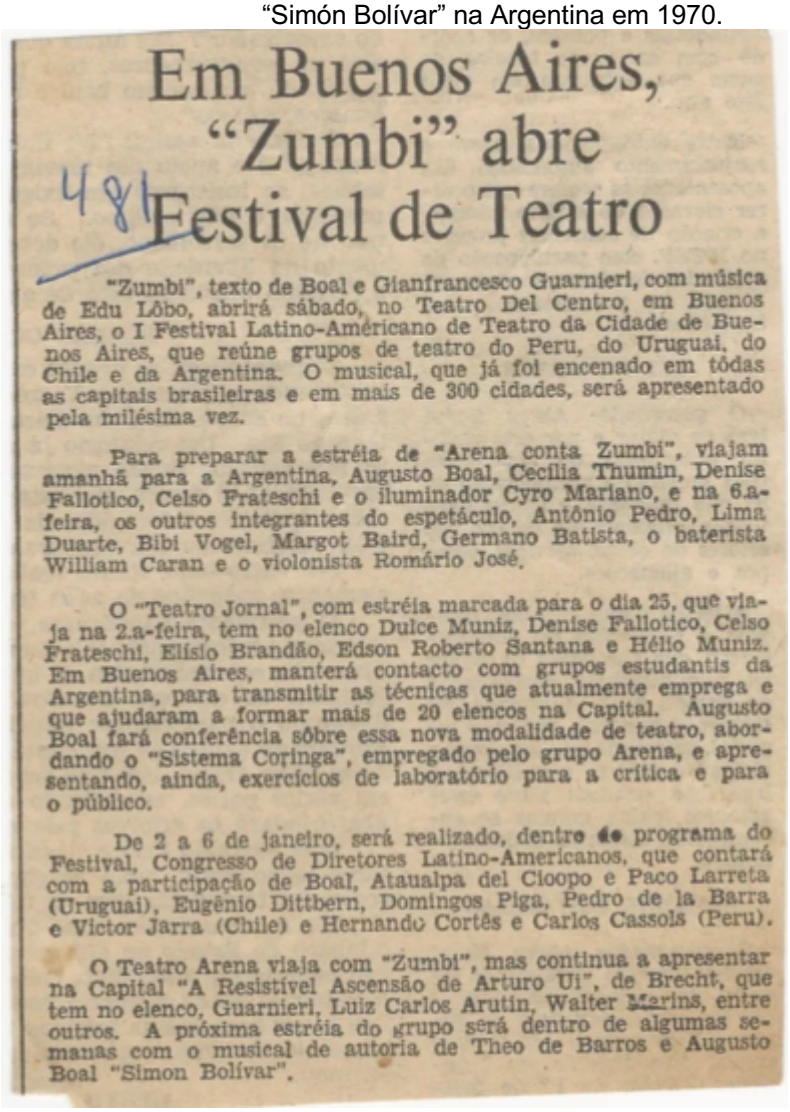
Fonte: Instituto Augusto Boal

Imagem 22 – Elenco da turnê do 1º Festival Latino-Americano de Teatro: Lima Duarte, Augusto Boal, Cecilia Thumim, Antônio Pedro Borges, Margot Baird, o músico Romário Borelli, Fabian Boal (agachado) e outros na Argentina em 1970.



Fonte: Instituto Augusto Boal

Imagem 23 – Notícias sobre a apresentação de “Zumbi” na abertura do I Festival Latino-Americano de Teatro realizado no Teatro del Centro em Buenos Aires. Ao final do texto se lê: A próxima estreia do grupo está dentro de algumas semanas com musical de autoria de Theo de Barros e Augusto Boal “Simón Bolívar” na Argentina em 1970.



Em Buenos Aires, “Zumbi” abre Festival de Teatro

481

“Zumbi”, texto de Boal e Gianfrancesco Guarnieri, com música de Edu Lôbo, abrirá sábado, no Teatro Del Centro, em Buenos Aires, o I Festival Latino-Américano de Teatro da Cidade de Buenos Aires, que reúne grupos de teatro do Peru, do Uruguai, do Chile e da Argentina. O musical, que já foi encenado em tôdas as capitais brasileiras e em mais de 300 cidades, será apresentado pela milésima vez.

Para preparar a estréia de “Arena conta Zumbi”, viajam amanhã para a Argentina, Augusto Boal, Cecília Thumin, Denise Fallotico, Celso Frateschi e o iluminador Cyro Mariano, e na 6.a-feira, os outros integrantes do espetáculo, Antônio Pedro, Lima Duarte, Bibi Vogel, Margot Baird, Germano Batista, o baterista William Caran e o violonista Romário José.

O “Teatro Jornal”, com estréia marcada para o dia 25, que viaja na 2.a-feira, tem no elenco Dulce Muniz, Denise Fallotico, Celso Frateschi, Elísio Brandão, Edson Roberto Santana e Hélio Muniz. Em Buenos Aires, manterá contacto com grupos estudantis da Argentina, para transmitir as técnicas que atualmente emprega e que ajudaram a formar mais de 20 elencos na Capital. Augusto Boal fará conferência sôbre essa nova modalidade de teatro, abordando o “Sistema Coringa”, empregado pelo grupo Arena, e apresentando, ainda, exercícios de laboratório para a crítica e para o público.

De 2 a 6 de janeiro, será realizado, dentro do programa do Festival, Congresso de Diretores Latino-Americanos, que contará com a participação de Boal, Ataualpa del Cioopo e Paco Larreta (Uruguai), Eugênio Dittbern, Domingos Piga, Pedro de la Barra e Victor Jarra (Chile) e Hernando Cortês e Carlos Cassols (Peru).

O Teatro Arena viaja com “Zumbi”, mas continua a apresentar na Capital “A Resistível Ascensão de Arturo Ui”, de Brecht, que tem no elenco, Guarnieri, Luiz Carlos Arutin, Walter Marins, entre outros. A próxima estréia do grupo será dentro de algumas semanas com o musical de autoria de Theo de Barros e Augusto Boal “Simon Bolívar”.

Fonte: Instituto Augusto Boal

O sucesso de “Arena conta Zumbi” não se restringiu apenas em relação à dramaturgia e encenação. A parte musical de autoria do iniciante Edu Lobo foi outro sucesso, segundo crítica de Décio de Almeida Prado para o Jornal Estado de São Paulo:

> A música de Edu Lobo com efeito que outros julgarão com mais competência mas que nos pareceu ter aquela fácil comunicabilidade necessária ao teatro, chega frequentemente a abafar o texto, com algum prejuízo para o equilíbrio do espetáculo (Prado, 1965).

O sucesso foi tamanho que, três anos depois, em 1968, a trilha foi lançada em um álbum musical e também se tornou um sucesso de vendas. Anos depois, em

referência à turnê internacional que levou “Zumbi" pela primeira vez aos Estados Unidos em 1969, Sábato Magaldi publicou a seguinte manchete:

Imagem 24 – Matéria do Suplemento Literário escrita por Sábato Magaldi sobre a turnê do Teatro de Arena aos Estados Unidos em 1969.



A música de Edu Lôbo, as interpretações de Rodrigo Santiago (na foto), Lima Duarte e Renato Consorte, são as melhores coisas do espetáculo que está no Teatro de Arena: "Zumbi".

Zumbi, que o Arena está levando durante alguns dias, para preparar a temporada em Nova York (o espetáculo voltará ao cartaz regularmente, quando o elenco retornar dos Estados Unidos), mostra, mais uma vez, um grande apêlo para o público — a sala lota em tôdas as sessões e os aplausos são calorosos. Que explicará essa acolhida?

Passados quatro anos desde a estréia, e sem o ardor polêmico daquele momento, é possível decompor com frieza os vários aspectos do espetáculo. O seu maior mérito se encontra, sem dúvida, na fusão do texto de Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal com a música de Edu Lôbo, desfilando, principalmente na primeira parte, ao menos meia dúzia das melhores criações do compositor. O ritmo musical mantém a permanente tensão do desempenho, que é vivo, vibrante, cheio de irreverência.

As circunstancias deveriam atualizar **Zumbi**, mas a peça parece em grande parte superada. Falar em liberdade é sempre salutar, em qualquer tempo e em qualquer latitude, ontem como hoje, aqui como nos Estados Unidos, na União Soviética, na China e na Checoslováquia. O problema não é êsse: o tratamento dramático do tema ainda se mostra rudimentar, esquemático. Todos os componentes de **Zumbi** foram reelaborados em **Tiradentes**, com muito maior maturidade teatral. O relativo malôgro de **Tiradentes**, em relação a **Zumbi**, se explica de outra forma: a música de **Zumbi** é de excelente qualidade, enquanto a de **Tiradentes** não se integra no texto e não o ressalta.

A memória costuma embelezar as coisas e, por isso, é possível que se lembre Marília Medalha, na estréia, com um encantamento que nenhuma atriz reproduz na atual mensagem. De maneira geral, porém, o elenco de agora é satisfatório e representa com simpática vitalidade. Têm especial relêvo as atuações de Renato Consorte, Lima Duarte e Rodrigo Santiago.

O convite para o Arena ir aos Estados Unidos se prende ao Sistema Coringa, elaborado por Augusto Boal, nas últimas consequências, em **Tiradentes**. **Zumbi** apenas sugere a teoria, que seria desenvolvida depois. Não espantará, assim, se o público norte-americano se sentir frustrado, nesse particular. Quanto à direção pròpriamente dita, a diferença é que o nôvo espetáculo é muito mais grosso, o que, somado à grossura da **Comédia Atômica**, faz temer um melancólico retrocesso de Augusto Boal.

Sábato Magaldi

Fonte: Arena conta Arena

Apesar do sucesso inegável da obra, Prado, na mesma crítica de 1965, não deixa de observar os limites em relação ao objetivo principal do grupo: fazer resistência ao imperialismo internacional representado pela ditadura militar no Brasil, apresentando a luta organizada como alternativa à Frente Ampla.

Em diálogo com Prado, as informações truncadas e cifradas – necessárias, obviamente, para burlar a censura – tornavam o argumento mais radical do texto compreensível apenas para “meia dúzia de iniciados políticos”:

> Os grandes temas da democracia – liberdade, igualdade, fraternidade, por exemplo – ainda não perderam a sua carga explosiva, podendo ser tratados sem complacência sentimental e também sem picuinhas de consumo imediato, referências cifradas que só são compreendidas por meia dúzia de

> iniciados políticos. Há uma certa distância entre o "cabaret literário", à maneira alemã, que vive de alusões aos fatos do dia a dia, e a peça de teatro que, mesmo quando engajada, deve pairar a uma altura um pouco mais elevada, tirando daí a sua fôrça de convicção (Prado, 1965).

Desse modo, a obra encontra o limite da relação pretendida de gerar organização e ação, em parte em função de sua estrutura, que também foi formatada pelo contexto acachapante imposto à produção de bens simbólicos após o golpe. Ainda que, em 1964, parte considerável da esquerda brasileira tivesse a ilusão de que o golpe teria se dado de maneira ocasional e pudesse ser revertido pelas vias democráticas a censura e o acirramento da violência já dava sinais da radicalização que se seguiu.

> Sendo o público do Arena, àquela altura, basicamente constituído por estudantes de esquerda (de ativos militantes a vagamente simpatizantes ou curiosos), não haveria motivo para surpresas com a sua identificação aos quilombolas. Tratava-se de uma predisposição que o espetáculo cuidou de capitalizar. Mas a problemática aproximação da luta democrática com o sonho palmarino, determinando, no texto e no espetáculo, uma discutível organização dos materiais (tópicos, episódios, técnicas etc.) resultou numa obra estética e politicamente falsa (Costa, 2016, p. 134).

Ainda que, em "Zumbi", a crítica aos limites das alianças de classe esteja posta por meio da traição que os quilombolas sofrem pelos mercadores brancos, conforme explicita Iná Camargo Costa, a alegoria da resistência desenhada pelo grupo, ao comparar a luta de mais de cem anos do Quilombo dos Palmares com a limitada capacidade de organização da esquerda, quase toda capitaneada pelo PCB, na época, torna o argumento fraco.

Em "Arena conta Tiradentes", por outro lado, essa crítica tecida ao PCB fica evidente, e a menção à luta armada se torna o tema mais explícito na maneira elogiosa com que o grupo retrata o mártir Tiradentes e a traição de seus apoiadores. O elogio à luta armada pode ser reflexo também da organização da guerrilha armada que se estruturou, especialmente, entre 1965 e 1967. Tiradentes contado pelo Teatro de Arena é expressão de um herói brasileiro que organiza, ainda que de maneira quixotesca, uma revolta armada pela independência brasileira.

Existe uma inteligência do grupo na estratégia de burlar a censura por meio da escolha de um herói que, ao mesmo tempo que representa a revolta, também se mostra palatável para os interesses liberais da ditadura. Vale lembrar que os temas do nacionalismo e do patriotismo estavam em disputa tanto para a direita como para

a esquerda brasileira. Ainda que a direita, com o discurso do nacionalismo, representasse os interesses liberais dos Estados Unidos da América, a representação de um herói da pátria tem um verniz capaz de maquiar o elogio à luta armada presente na peça.

> Embora geralmente não se dê muita importância a efemérides, não custa lembrar que Tiradentes sempre foi muito cultuado pelos nossos militares. Já no ano de 1890 o dia 21 de abril foi transformado em data nacional. E, independentemente de se saber por iniciativa de quem, foi em dezembro de 1965 que o "Congresso" Nacional aprovou uma lei, festivamente sancionada pelo ditador Castelo Branco, proclamando Tiradentes o "patrono cívico da nação" (Costa, 2016, p. 148).

O que possivelmente os agentes da censura não perceberam, mas que o crítico Sábato Magaldi apontou em sua coluna em 1967, é que a peça funciona também como uma espécie de "autocrítica da esquerda":

> Na perspectiva adotada pelos autores o paralelismo se estabelece de maneira rigorosa, servindo para diagnosticar tanto as causas do malogro da Inconfidência como daqueles que, dentro do Governo João Goulart e ou por intermédio dele, pretenderam subverter a estrutura antiga do país. Inconfidência palaciana seria o seu epíteto pejorativo bem como os incitamentos revolucionários, feitos recentemente sem a participação do povo. Significaram um jogo de cúpula, destinado ao inevitável esvaziamento (Magaldi, 1967).

O que a peça antecipa com o paralelismo é a leitura do rompimento total da democracia brasileira e dos direitos humanos que veio a se confirmar no ano seguinte, 1968, com o AI 05. Contar a derrota é comum nas três peças musicais do Teatro de Arena. Há um didatismo não somente em colocar no imaginário social histórias de insurgência, como em mostrar as estruturas que levaram ao fracasso. Essa estratégia, conforme podemos notar ao analisar o conjunto das obras, foi sendo refinada. Em "Zumbi", conforme aponta Magaldi (1965), a estrutura é maniqueísta: os personagens quilombolas são dotados de valores, enquanto os personagens brancos são corruptos e algozes. Em "Tiradentes", os inconfidentes são sujeitos corruptíveis, que expressam uma adesão limitada à causa. O personagem que o grupo mantém, até o fim, com os atributos de herói, é o mártir Tiradentes. No caso de "Bolívar", conforme analisaremos a seguir, a relação é ainda mais complexa, de modo que o grupo não se furta a contar fatos que tornam a imagem do protagonista, por vezes, duvidosa.

O processo de refinamento se estende também para a forma e estrutura das peças musicais. Conforme lemos na crítica de Sábato Magaldi (1967), a técnica teatral das peças musicais do Arena é desenvolvida em diálogo com o debate público sobre as obras. De “Arena conta Zumbi” para “Arena conta Tiradentes”, chama atenção o desenvolvimento do Sistema Coringa, que mais tarde foi sistematizado por Augusto Boal e publicado em “Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas” (2013), mas que, naquele momento, respondia a uma demanda objetiva de um problema econômico: com o elenco reduzido, a diversidade de personagens era representada por um mesmo ator.

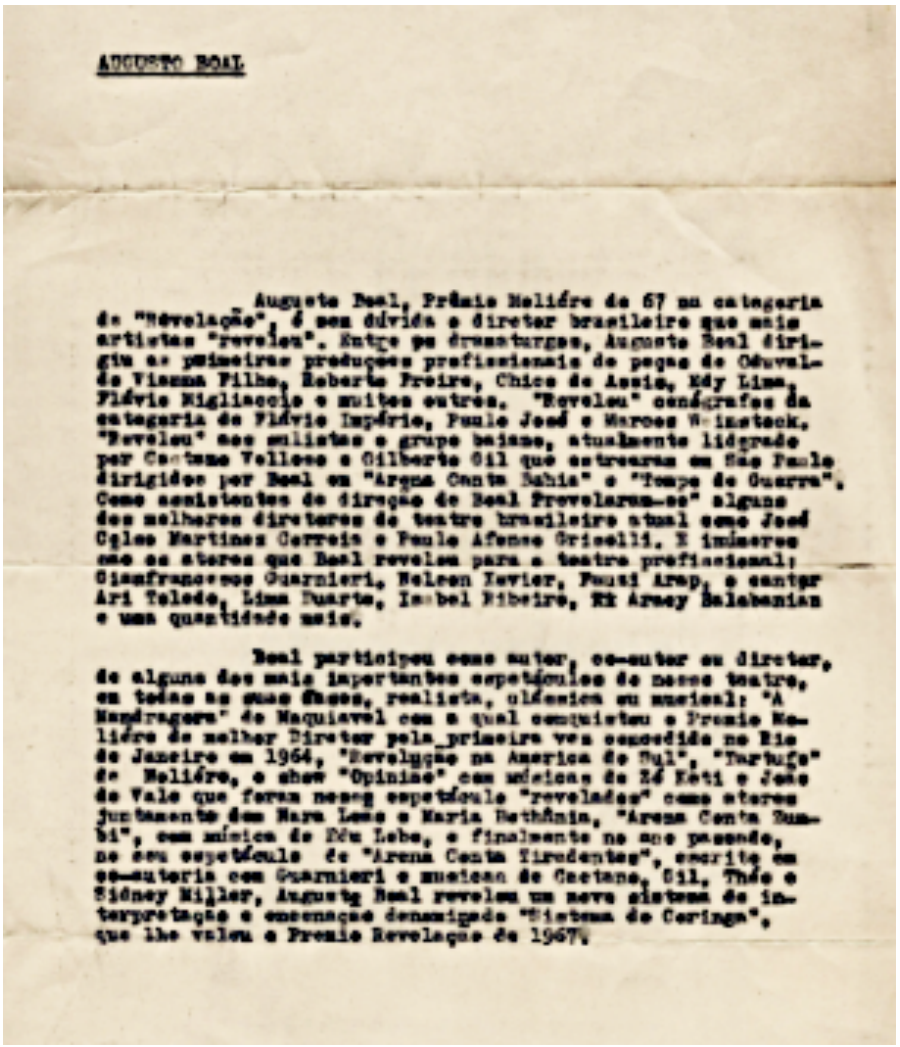
Foi comum aos três críticos que mais dialogaram com “Arena conta Tiradentes” a avaliação de que a peça, do ponto de vista textual, é a perfeita súmula entre o Teatro Épico e Stanislavskiano. Épico atribuído ao sistema coringa, que quebra com a noção naturalista da cena ao permitir que vários atores entrem em cena em papéis distintos, ao mesmo tempo que o coringa ocupa esse papel de narrador onisciente; e Stanislavskiano no papel do herói protagônico que é capaz de gerar empatia e identificação com o público.

A avaliação foi tão elogiosa nesse sentido que Magaldi, ao final de sua crítica publicada em 1° de junho de 1967, afirma que “não queremos que o Arena, agora que alcançou maturidade teórica e a melhor realização dramática de Augusto Boal e Gianfrascesco Guarnieri, principie também o seu declínio” (Magaldi, 1967).

Infelizmente, a obra seguinte da série, “Arena conta Bolívar”, não entrou no debate público. Ainda assim, em diálogo com o desejo manifestado pelo crítico, de não levar ao declínio da forma, podemos entender que este desejo foi reeditado em “Bolívar”. Nessa obra, o curinga se torna mais interventivo, radicalizando a sua relação de quebra linear e temporal, e usando recursos como o da entrevista, que contrapõe o herói protagônico dentro da estrutura narrativa. Foram essas novidades trazidas em “Bolívar” que dão indícios do papel do curinga do Teatro do Oprimido, sistematizado na década seguinte, que exerce esse papel de intervir na realidade teatral.

De todo modo, a repercussão positiva da obra “Arena conta Tiradentes” foi ampliada com a concessão do prêmio Molière de 1967, na categoria “Revelação”, entregue a Augusto Boal pelo seu trabalho utilizando o método curinga na peça, conforme foi destacado no texto lido durante a entrega do prêmio.

Imagem 25 – Texto lido durante a entrega do prêmio Molière em 1967



AUGUSTO BOAL

Augusto Boal, Prêmio Moliére de 67 na categoria de "Revelação", é sem dúvida o diretor brasileiro que mais artistas "revelou". Entre os dramaturgos, Augusto Boal dirigiu as primeiras produções profissionais de peças de Oduvaldo Vianna Filho, Roberto Freire, Chico de Assis, Edy Lima, Flávio Migliaccio e muitos outros. "Revelou" cenógrafos da categoria de Flávio Império, Paulo José e Marcos Weinsteck. "Revelou" aos sulistas o grupo baiano, atualmente liderado por Caetano Veloso e Gilberto Gil que estrearam em São Paulo dirigidos por Boal em "Arena Canta Bahia" e "Tempo de Guerra". Como assistentes de direção de Boal "revelaram-se" alguns dos melhores diretores de teatro brasileiro atual como José Celso Martinez Correia e Paulo Afonso Griselli. E inúmeros são os atores que Boal revelou para o teatro profissional: Gianfrancesco Guarnieri, Nelson Xavier, Fauzi Arap, e cantor Ari Toledo, Lima Duarte, Isabel Ribeiro, Kt Aracy Balabanian e uma quantidade mais.

Boal participou como autor, co-autor ou diretor, de alguns dos mais importantes espetáculos do nosso teatro, em todas as suas fases, realista, clássica ou musical: "A Mandragora" de Maquiavel com a qual conquistou o Prêmio Moliére de melhor diretor pela primeira vez concedida no Rio de Janeiro em 1964, "Revolução na America do Sul", "Tartufe" de Moliére, o show "Opinião" com músicas de Zé Keti e João do Vale que foram nesse espetáculo "revelados" com atores, juntamente com Nara Leão e Maria Bethânia, "Arena conta Zumbi", com música de Edu Lobo, e finalmente no ano passado, no seu espetáculo de "Arena conta Tiradentes", escrito em co-autoria com Guarnieri e musicas de Caetano, Gil, Théo e Sidney Miller, Augusto Boal revelou um novo sistema de interpretação e encenação denominado "Sistema Coringa", que lhe valeu o Prêmio Revelação de 1967.

Fonte: Instituto Augusto Boal[18]

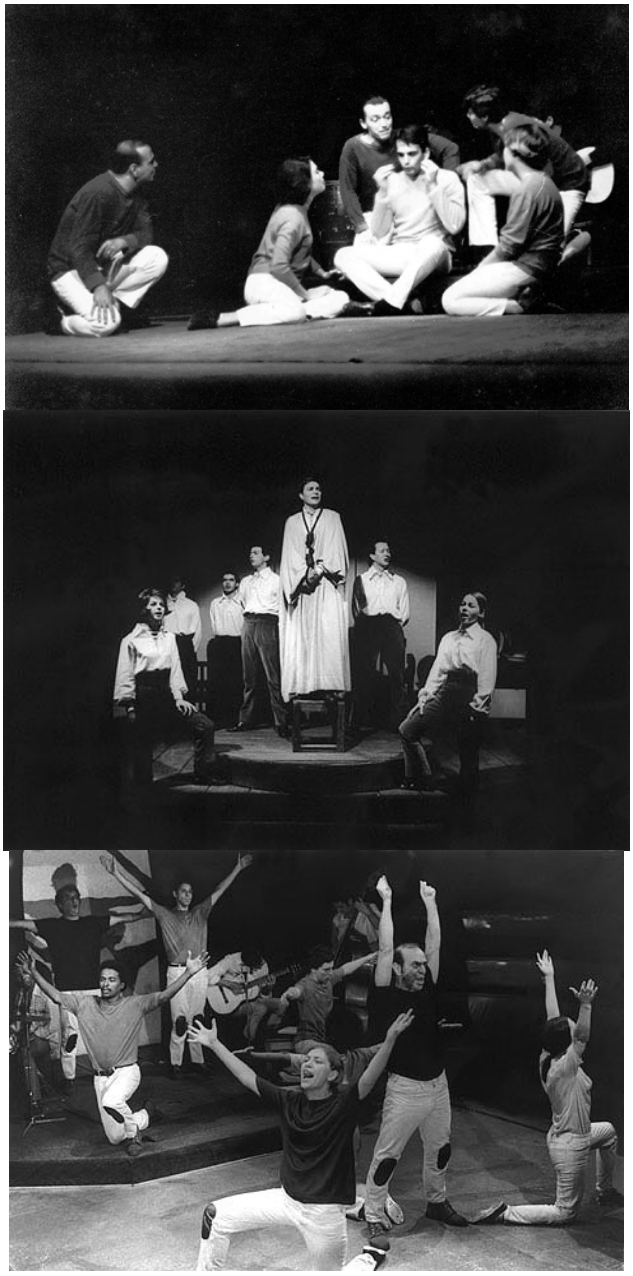
[18] Lê-se no documento: Augusto Boal, Prêmio Moliére de 67 na categoria de "Revelações", é sem dúvida o diretor brasileiro que mais artistas "revelou". Entre os dramaturgos, Augusto Boal dirigiu as primeiras produções profissionais de peças de Oduvaldo Vianna Filho, Roberto Freire, Chico de Assis, Edy Lima, Flávio Migliaccio e muitos outros. "Revelou" cenógrafos da categoria de Flávio Império, Paulo José e Marcos Weinsteck. "Revelou"aos sulistas o grupo baiano, atualmente liderado por Caetano Veloso e Gilberto Gil que estrearam em São Paulo dirigidos por Augusto Boal em "Arena canta Bahia" e "Tempo de Guerra". Como assistente de direção de Boal "revelaram-se" alguns dos melhores diretores de teatro brasileiro atual como José Celso Martínez Correia e Paulo Afonso Griselli. E inúmeros são os atores que Boal revelou para o teatro profissional: Gianfresco Guarnieri, Nelson Xavier, Fauzi Arap, e cantor Ari Toledo, Lima Duarte, Isabel Ribeiro, Aracy Balabanian e uma quantidade mais.

Boal participou como autor, co-autor ou diretor, de alguns dos mais importantes espetáculos do nosso teatro, em todas as suas fases, realista, clássica ou musical: "A Mandragora" de Maquiavel com a qual conquistou o Prêmio Moliére de melhor diretor pela primeira vez concedida no Rio de Janeiro em 1964, "Revolução na América do Sul", "Tartufe"de Moliére, o show "Opinião" com músicas de Zé Keti e João do Vale que foram nesse espetáculo "revelados" com atores, juntamente com Nara Leão e Maria Bethânia, "Arena conta Zumbi", com música de Edu Lobo, e finalmente no ano passado, no seu espetáculo de "Arena conta Tiradentes", escrito em co-autoria com Guarnieri e musicas de Caetano, Gil, Théo e Sidney Miller, Augusto Boal revelou um novo sistema de interpretação e encenação denominado "Sistema Coringa", que lhe valeu o Prêmio Revelação de 1967.

Apesar da repercussão positiva em relação ao desenvolvimento do sistema coringa e a dramaturgia de “Arena conta Tiradentes”, as críticas negativas tecidas no calor do momento, em geral, se concentraram na parte musical da peça. O que em “Zumbi” foi elemento de sucesso, em “Tiradentes”, a trilha que ficou a cargo de Théo Barros, Gilberto Gil, Caetano Veloso e Sidney Miller é descrita por Sabáto Magaldi (1967) como enfadonha e que distancia o público da obra, não do ponto de vista do distanciamento brechtiano, e sim do distanciamento pelo cansaço em acompanhar a encenação.

Outro ponto de divergência na relação “Zumbi” e “Tiradentes” está na composição dos figurinos. Enquanto em “Zumbi” o figurino é composto por calça jeans e blusa, sem objetivo de retratar de maneira naturalista nem o período colonial brasileiro nem as diferenças de classe social dos personagens, em “Tiradentes”, o grupo opta por realizar um figurino coerente com o século XIX, fator que gera estranheza, uma vez que, em “Tiradentes”, um figurino atemporal como de “Zumbi” poderia possibilitar a troca de personagens com maior fluidez. Talvez por isso, em “Bolívar”, o grupo tenha voltado para a estratégia de figurino adotada em “Zumbi”, ainda que a crítica de Décio de Almeida Prado (1967) aponte para uma recepção positiva ao figurino de “Tiradentes”, que ficou a cargo de Flávio Império.

Imagem 26 – Respectivamente: “Arena conta Zumbi” (1965), “Arena conta Tiradentes” (1967) e “Arena conta Bolívar” (1970)



Fonte: Arena conta Arena

O tom elogioso tecido a “Arena conta Zumbi” e, mais ainda, a “Arena conta Tiradentes” foi dominante à época, mas não unânime. Vale ressaltar que Anatol Rosenfeld (2012) dialogou com as obras, especialmente em relação a “Tiradentes”, e teceu críticas consistentes ao trabalho sobre a relação com o mito e o herói na proposição do sistema curinga, apontando seus desafios em “Arena conta Tiradentes”.

Em 1982, deu-se a publicação da primeira edição da obra “O Mito e o Herói no Moderno Teatro Brasileiro”. As questões levantadas nessa obra aparecerão com mais vigor no nosso trabalho de análise de “Arena conta Bolívar”, que está na sequência.

Distanciados temporalmente, tanto o próprio dramaturgo, Augusto Boal, em seu livro de memórias (2016), como também a pesquisadora Iná Camargo Costa, em sua tese “A Hora do Teatro Épico no Brasil”, com primeira edição publicada em 1996, aponta contradições presentes nas obras. Costa analisa o desenvolvimento do teatro épico no Brasil e percebe como o contexto cabal da ditadura forçou um movimento de declínio da incorporação do teatro épico dentro do TA, especialmente no ciclo dos teatros musicais, até então entendidos como as duas obras “Zumbi” e “Tiradentes”, e que aqui defendemos a incorporação de “Bolívar” nesse conjunto.

Mais que isso, Iná Camargo Costa realiza uma contundente crítica ao ciclo dos musicais, que vale a extensa citação:

> Ora, como qualquer iniciante de estudos em matéria de política sabe, uma “revolução” que exclui o povo dos seus planos chama-se conspiração — aliás, sinônimo de conjura ou inconfidência. Para ser consequente com o que diz o Curinga, deve-se inferir que em 1964, assim como D. Maria I em 1789, o que os militares fizeram foi apenas desbaratar uma desajeitada conspiração. Mas não era isso o que diziam os militares em 1964, numa tão espantosa quanto cínica inversão das posições? Pois não foi um pequeno grupo de militares de altíssima patente que (ao lado de civis de alto coturno) conspirou para derrubar um governo democraticamente eleito, justamente por rejeitar as consequências de uma ampliação “desmesurada” dos mais elementares direitos democráticos do país? Tanto no caso de Tiradentes como no de 1964 o Teatro de Arena ficou devendo explicações para o que teria necessariamente que tratar como excessos retaliatórios do poder: em 1792, para nos limitarmos aos resultados da devassa, a pena de morte, o degredo e o sequestro de bens de cerca de trinta pessoas e, em 1964, a prisão e tortura de um número estimado entre dez mil e cinquenta mil pessoas, execução sumária ou desaparecimento de líderes sindicais e camponeses, interdição ou intervenção em sindicatos, entidades estudantis, associações de classe, e assim por diante. Tais violências se praticam para acabar com grupinhos de conspiradores embalados por visionários ou para preservar o status quo, interrompendo processos revolucionários infinitamente mais complexos do que o sugerido por Arena conta Tiradentes? Depois de tal peripécia, em que um grupo teatral reconhecido como de esquerda, acreditando radicalizar suas posições, expõe de modo tão contundente a sua rejeição às experiências de que participara até 1964, não admira que, logo em seguida, outros grupos que nada tiveram a ver com isso, se apressassem em se apresentar como os continuadores críticos dessa luta, no plano teatral. A impressão de continuidade causada por um destes últimos foi tão forte e convincente que até veteranos do Teatro de Arena acreditaram nela (Costa, 2016, p. 150).

O que está colocado na crítica da autora é que o conteúdo metafórico, que estabelece uma comparação entre experiências insurgentes de contextos distintos,

da maneira como o Arena fez, tanto tece mediações desiguais, como se observa na relação com a luta de resistência de Palmares e os acontecimentos de 1964, quanto atribui um peso exagerado à crítica, o que contribuiu para cristalizar objeções ao que foi feito entre 1964 e 1968. Tal questão, olhada da perspectiva atual, explica a imagem heroica que a chamada “geração de 68” conserva no imaginário social, mas que cabe perguntar: o heroísmo se dá exatamente por seus feitos ou por terem sido aqueles que sobreviveram ao primeiro corte dos militares que aniquilou, especialmente, militantes camponeses e periféricos?

Na leitura de Iná Camargo Costa, as obras de “Arena conta...” cumprem um papel alegórico que recolocou no debate público a perspectiva de um Brasil insurgente, mas que encontram limites de atuação no campo da mercadoria teatral – o que se mostrou insuficiente para a pretensa organização de uma resistência que faria frente à ditadura militar brasileira. Por outro lado, para a estratégia mais ampla da esquerda, era tático que o aparelho teatral fosse mantido em atividade. Nele circulavam pessoas com alinhamento ideológico contrário à ditadura; era um espaço que, em paralelo à apresentação teatral, reunia e possibilitava a comunicação, ainda que clandestina, entre esses sujeitos.

Os movimentos subsequentes do Arena, especialmente coordenados por Augusto Boal, indicam que esse limite foi reconhecido pelo grupo. A forma de “Feira”, que aponta para um retorno às práticas de *agitprop* cepecista, demonstra como o grupo radicaliza sua atuação em 1968 na direção do teatro como meio de mobilização e organização social. A pesquisadora Patricia Freitas dos Santos (2024) defende que a Feira não foi pensada como uma ação isolada, mas como uma proposta formal de método de ação e organização da cultura, em sentido amplo, abrangendo diversas linguagens. O objetivo de intervenção na realidade era sustentado por três pilares: ensinar, direcionar para a transformação sociocultural e ser exemplo de transformação. A autora analisa tanto a “1ª Feira Paulista de Opinião” quanto outras experiências dela decorrentes, com ou sem a presença do próprio Augusto Boal. Em especial, analisa a “A Feira Latino-americana de Opinião”, ocorrida em 1972 nos Estados Unidos da América, quando Augusto Boal já se encontrava exilado político pela ditadura militar do Brasil (Santos, 2024).

A maneira como o teatro era realizado na forma “Feira” foi identificada por Julian Boal (2022) como correlata ao ideário de Che Guevara, assassinado no ano anterior, em 1967, na Bolívia. Isso demonstra que o ideário da guerrilha latino-americana

estava presente no grupo. Mais do que isso, desde 1965 já se praticava o chamado "teatro de guerrilha", termo cunhado por Peter Berg, como título de um artigo publicado na revista cubana "Conjunto", no qual o autor realiza um levantamento de práticas de grupos, especialmente latino-americanos, que operam nessa perspectiva (Santos, 2024, p. 176).

> As caronas com os estudantes a cidades mais próximas, com vistas a escapar do cerco policial, e as temporadas-relâmpago mencionadas reafirmam a necessidade do elenco transportar rápido e facilmente os apetrechos cênicos usados nos espetáculos. O cenário da 1ª F.P.O., deste modo, não deixava de ser um recurso alinhado ao chamado teatro de guerrilha, primeiro teorizado pelo grupo estadunidense *San Franscisco Mime troupe.* Segundo R.G. Davis, diretor do grupo e autor do manual (*handbook)* que lançou a prática a diversos outros artistas, o teatro de guerrilha seria uma variante da arte de agitação e propaganda, inspirada pela experiência revolucionária em Cuba e pela tática foquista de Che Guevara, mesclando-as aos protestos contra a Guerra do Vietnã, à política internacional repressora dos Estados Unidos e à ideologia do *American Way of life* (Santos, 2024, p. 176).

A questão que se coloca, considerando a linha do tempo que encadeia "Arena conta Zumbi" (1965), "Arena conta Tiradentes" (1967) e a inflexão dada com a "1ª Feira Paulista de Opinião" (1968), é: por que o retorno à forma musical em "Arena conta Bolívar", em 1969? A primeira resposta e mais óbvia é a própria condição de um grupo que, ainda que movido por pretensões revolucionárias, encontrava-se inserido em um sistema capitalista. Ou seja, possivelmente, o retorno a essa forma se explique pelas necessidades materiais do grupo. O sucesso de bilheteria e de crítica das peças antecessoras provavelmente foi o um forte motivador. Além disso, considerando que existiu uma incorporação de elementos entre as montagens de "Zumbi" e "Tiradentes", cabe investigar o que foi incorporado em "Bolívar".

Vale também ressaltar que as peças musicais cumprem um papel que não se restringe à conjuntura imediata vivida no Brasil, naquele momento. São obras que compõem o patrimônio do teatro brasileiro, com peças que retratam um Brasil insurgente. Nesse sentido, vale pensar especialmente em Zumbi como uma obra que conta a organização de negros escravizados que tiveram uma capacidade exemplar de autoformação e organização em condições absolutamente desfavoráveis e clandestinas: sem possibilidade de estabelecer qualquer tipo de aliança, comércio ou meio de adquirir armas, alimentos e proteção, Palmares resistiu por mais de 100 anos, uma experiência de resistência transgeracional.

O TA, ao colocar em cena essa história, pode tanto significar, para a conjuntura mais imediata, na qual as guerrilhas se fortaleciam e ampliavam a formação de outros grupos ao longo do território brasileiro, uma centelha de inspiração e força, não necessariamente uma comparação, como refletiu Camargo Costa, como ainda uma compreensão, por parte do grupo, da condição racial como elemento central entre as contradições a serem enfrentadas pelos países subdesenvolvidos. Como uma fratura exposta do processo colonial. Constatação presente no pensamento e nas obras de sujeitos latino-americanos e africanos. A título de exemplo, podemos citar o pensamento de Frantz Fanon, especialmente em Peles negras, máscaras brancas, publicado pela primeira vez em 1952, na França, e reeditado nos países latino-americanos ainda na década de 1950. No primeiro segmento da trilogia La hora de los Hornos (1968), de Fernando Solanas, nomeado Neocolonialismo, a questão racial é apresentada como elemento central a ser combatido, em diálogo explícito com o pensamento de Fanon, por meio de uma citação direta apresentada em uma cartela de texto. Não à toa, em entrevista concedida a nós, Cecília Thumim Boal destaca Arena conta Zumbi como uma forte expressão da consciência latino-americana presente no grupo:

> Eu acho que todas as peças. Porque veja, Zumbi. Zumbi é uma peça que, engraçado, se fez até em alemão; é uma peça que poderia ser feita em qualquer lugar da América Latina.
> Eu acho que toda a América Latina teve esse tipo de personagem, que acabou sendo assassinado, assim... pelos colonizadores, digamos assim, né? Claro que é um caso muito específico; aqui era uma revolta de escravos. Nem todos os países latino-americanos tiveram uma escravidão como teve aqui no Brasil. Teve outras formas de escravidão, teve menos tráfico de escravos, enfim. Mas teve um assassinato em massa de todos os povos indígenas. Isso foi uma coisa terrível. Na Argentina, praticamente não deixaram sobreviventes; no Chile também foi terrível. (Boal, 2023)

Essa consciência presente no grupo, que levou ao desenvolvimento de peças como Zumbi, passa pela relação que, especialmente, Boal já desenvolvia anteriormente, desde a década de 1950, com o próprio Teatro Experimental do Negro (TEN), conforme aponta Britto:

> Algumas pessoas, no tempo do Arena, diziam que Boal era alienado e despolitizado. "Nessa época, Boal não tinha qualquer compromisso político ou social, apenas artístico. Boal era um amante de teatro que vinha da Universidade de Colúmbia, em Nova York, com seu aprendizado artístico", me disse, em entrevista, a artista Vera Gertel, em dezembro de 2014. E Boal me dizia que isso não era verdade, que ele tinha tido uma fundamental experiência prática e teórica com o TEN (Teatro Experimental do Negro); a vivência da Penha Circular, como já apontado; e que seus primeiros textos

> eram sobre essa realidade injusta e que ele já tomava posição contra essa exploração. (Britto, 2024, p. 83)

As contradições presentes nas obras não significam que o valor nelas presente deixe de existir. O próprio João das Neves, que, conforme apontamos anteriormente, foi um dos principais críticos à contradição elementar de uma peça como Zumbi ter um elenco quase inteiramente formado por atores e atrizes brancos (a exceção foi a atriz Zezé Motta), remontou a peça Arena conta Zumbi em 2012, em outra chave de interpretação, figurino e cenário, conforme relata Carina Guimarães Moreira:

> Em relação à dramaturgia, a adaptação Zumbi, feita por João das Neves, manteve praticamente a integridade do texto, ou seja, foi fiel ao roteiro da história, às músicas e à forma de falar das personagens, com apenas alguns cortes de cenas, mudanças de algumas palavras e acréscimos de algumas falas e elementos, como, por exemplo, músicas do congado mineiro, que não pertenciam à montagem original. Com respeito à encenação, entretanto, as duas montagens se diferenciam bastante e, apesar da ausência de documentação em vídeo do Arena Conta Zumbi, é possível, pela comparação de fotos e relatos, identificar essas diferenças. Para começar, como já destacado, o elenco da adaptação Zumbi é todo negro e há, na construção dos elementos visuais da cena, uma ambientação do quilombo, o que leva a uma leitura mais dramática do ponto de vista visual. Há forte presença da cultura negra mineira na constituição dos instrumentos, da musicalidade e dos elementos do congado mineiro, além da complexidade dos arranjos musicais: diferentemente da montagem de 1965, que contava apenas com flauta, bateria e violão, em 2012 os arranjos ganham corpo com outros tipos de instrumentos percussivos, melódicos e harmônicos. (Moreira, 2019, p. 10 e 11)

No caso de “Arena Conta Bolívar”, a peça foi alijada do debate público. A ditadura brasileira conseguiu, mesmo com a grande tentativa de resistência do Teatro de Arena, censurá-la. Como consequência, a obra nunca foi publicada, e suas apresentações se deram apenas fora do Brasil – nos Estados Unidos, no México e no Peru, em 1970.

Ainda hoje, a partir das buscas realizadas em bancos de dados digitais, foram encontradas poucas e vagas informações sobre a obra “Arena conta Bolívar”. Encontramos apenas parcos artigos (escassos, do ponto de vista numérico, mas não necessariamente de robustez teórica) que fazem menção à peça, ainda que não a analisem diretamente (Britto, 2024; Alencar, 2020; Boal, 2017; Betti, 2011). Isso nos leva a pensar nos efeitos coletivos que as práticas empregadas pela ditadura impuseram. Ou seja, a interdição de determinados debates, que se prolonga mesmo passados mais de 60 anos após o golpe de 1964.

Acessamos a obra por meio do rápido e cordial retorno que o Instituto Augusto Boal nos deu, especialmente na figura de Cecília Thumim Boal. Solicitamos e prontamente recebemos o arquivo da dramaturgia, com a orientação de que o texto, pelo fato de não ter sido publicado, somente poderia ser utilizado para fins acadêmicos. Cuidado, atenção e celeridade do Instituto Augusto Boal que valem essa nota de gratidão no corpo do texto.

A "pulga atrás da orelha" sobre a peça "Arena conta Bolívar" foi lançada no livro de memórias de Augusto Boal, "Hamlet e o Filho do Padeiro" (2014), no qual o próprio Boal conta que foi sequestrado e preso ao final do ensaio da referida peça, em 1971[19].

> Voltamos a São Paulo, novo convite: Festival de Nancy. Começava nossa internacionalização. Protetora.
> Para Nancy, reensaiávamos *Bolívar.* Trabalhávamos dia e noite. Angústia. O Cerco apertava, tenaz torquês. Perigo.
> Acabado o ensaio, Cecilia me telefonou. As milanesas estavam cheirosas. Fui pisando em ruas molhadas. Fazia escuro e chovia – três homens armados saíram de um Fusca. Dois reconheci: interioranos que nunca tinham ouvido falar em Eurípides. Torcendo meu braço, perguntaram se ia ser necessário me algemar ou se iria por bem.
> Não tive escolha: foi sequestro. Eu estava preso (Boal, 2014, p. 313).

Nessas memórias, Boal comenta que o elenco questionava sobre as motivações de permanecer o ensaio da peça, uma vez que a censura já tinha dado o seu parecer por mais de uma vez.

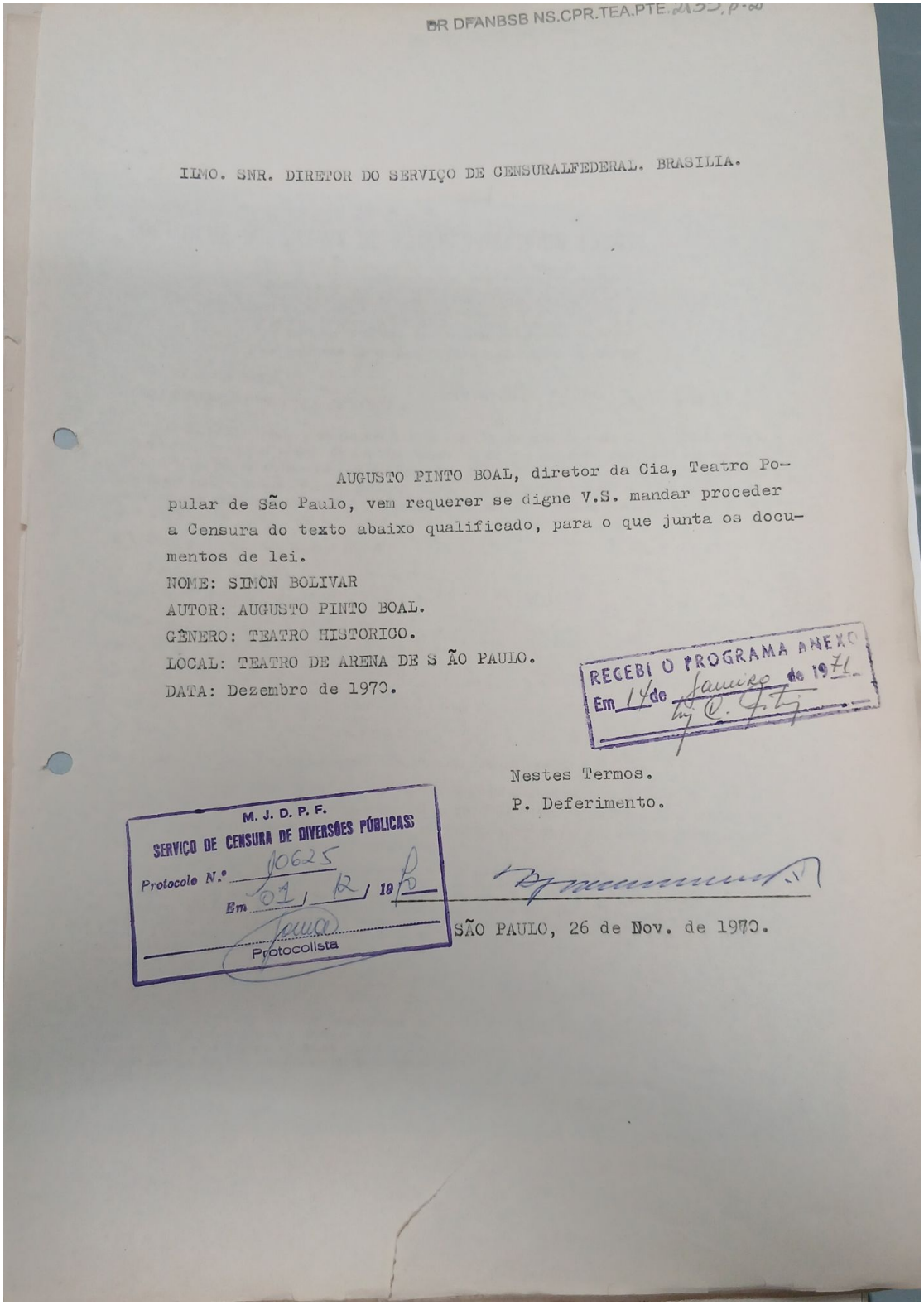
Tivemos acesso aos pareceres censórios da peça em visita ao Arquivo Nacional, onde a peça "Arena conta Bolívar" está registrada como "Simón Bolívar". De todas as obras de Augusto Boal e Teatro de Arena, apenas "Simón Bolivar" e "Tio Patinhas" não estão disponíveis no acervo digital. Seguem[20], em sequência cronológica, a solicitação de liberação da peça realizada por Augusto Boal, em 26 de novembro de 1970, acompanhada do seu requerimento e do texto da peça. Na sequência, estão seis pareceres censórios que vão de 1970 até 1971, todos sugerindo cortes mais ou menos nas mesmas páginas, totalizando 15 páginas com indicação de cortes entre as 53 páginas que correspondem à obra.

---

[19] Em entrevista ao canal "TutaméiaTV, em 27 de junho de 2022, Cecília disse que estavam ensaiando "Arturo ui" no momento da prisão, é possível que os dois textos estivessem sendo ensaiados pelo Teatro de Arena. Entrevista disponível no endereço: https://www.youtube.com/watch?v=24CARjV3URY&list=PLberY2spgpfwTF0bxI7qjBLthG4mAj-1G&index=7..

[20] O conteúdo completo da pasta se encontra anexo nesta tese.

Imagem 27 – Solicitação de liberação da peça “Arena conta Bolívar” realizada por Augusto Boal, em 26 de novembro de 1970, ao Serviço de Censura e Diversões Públicas



BR DFANBSB NS.CPR.TEA.PTE.2[illegible]

IlMO. SNR. DIRETOR DO SERVIÇO DE CENSURALFEDERAL. BRASILIA.

AUGUSTO PINTO BOAL, diretor da Cia, Teatro Popular de São Paulo, vem requerer se digne V.S. mandar proceder a Censura do texto abaixo qualificado, para o que junta os documentos de lei.

NOME: SIMON BOLIVAR
AUTOR: AUGUSTO PINTO BOAL.
GÊNERO: TEATRO HISTORICO.
LOCAL: TEATRO DE ARENA DE S ÃO PAULO.
DATA: Dezembro de 1970.

RECEBI O PROGRAMA ANEXO
Em 14 de Janeiro de 1971

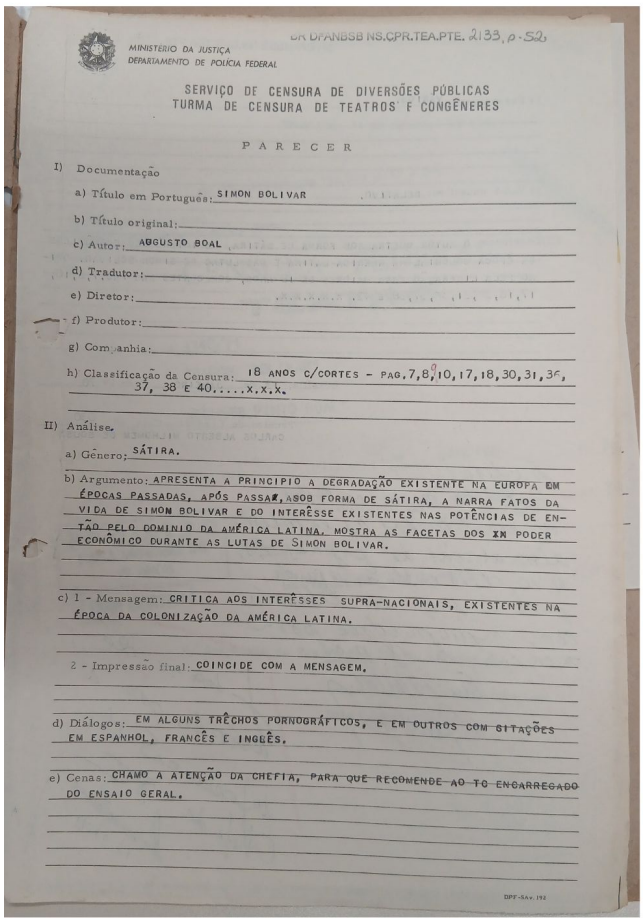
Nestes Termos.
P. Deferimento.

M. J. D. P. F.
SERVIÇO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS
Protocolo N.º 10625
Em 01 / 12 / 1970
Protocolista

SÃO PAULO, 26 de Nov. de 1970.

Fonte: Arquivo Nacional

Imagem 28 – Parecer censório da peça “Arena conta Bolívar”, assinado em 13 de janeiro de 1970 por Carlos Alberto Milhomem de Sousa[21]



BR DFANBSB NS.CPR.TEA.PTE. 2133, p. 52

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA
DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL

SERVIÇO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS
TURMA DE CENSURA DE TEATROS E CONGÊNERES

PARECER

I) Documentação

a) Título em Português: SIMON BOLIVAR

b) Título original:

c) Autor: AUGUSTO BOAL

d) Tradutor:

e) Diretor:

f) Produtor:

g) Companhia:

h) Classificação da Censura: 18 ANOS C/CORTES - PAG. 7, 8, 9, 10, 17, 18, 30, 31, 35, 37, 38 E 40....X.X.X.

II) Análise.

a) Gênero: SÁTIRA.

b) Argumento: APRESENTA A PRINCIPIO A DEGRADAÇÃO EXISTENTE NA EUROPA EM ÉPOCAS PASSADAS, APÓS PASSA, SOB FORMA DE SÁTIRA, A NARRA FATOS DA VIDA DE SIMON BOLIVAR E DO INTERÊSSE EXISTENTES NAS POTÊNCIAS DE ENTÃO PELO DOMINIO DA AMÉRICA LATINA. MOSTRA AS FACETAS DOS XX PODER ECONÔMICO DURANTE AS LUTAS DE SIMON BOLIVAR.

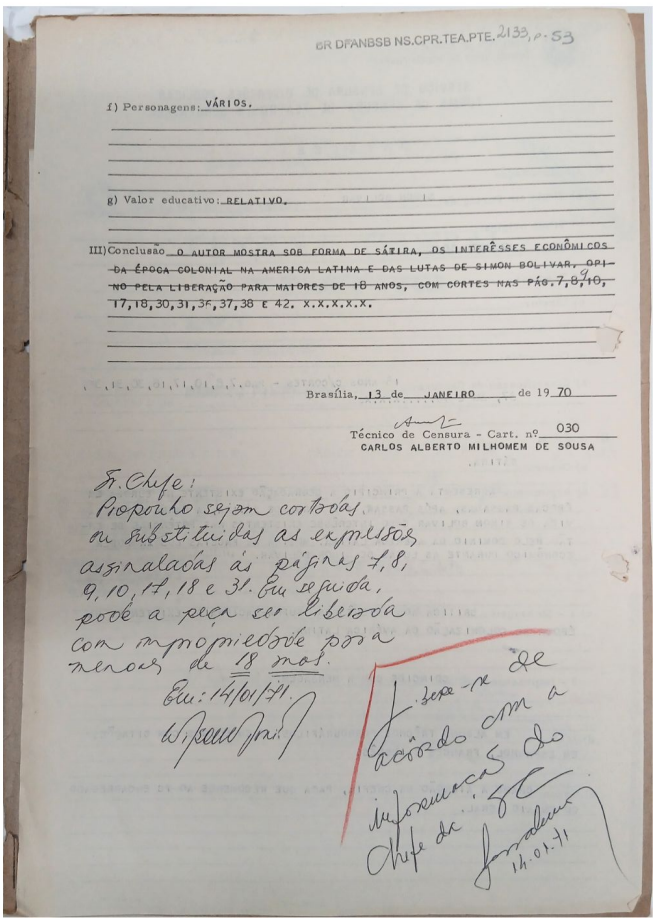
c) 1 - Mensagem: CRITICA AOS INTERÊSSES SUPRA-NACIONAIS, EXISTENTES NA ÉPOCA DA COLONIZAÇÃO DA AMÉRICA LATINA.

2 - Impressão final: COINCIDE COM A MENSAGEM.

d) Diálogos: EM ALGUNS TRÊCHOS PORNOGRÁFICOS, E EM OUTROS COM SITAÇÕES EM ESPANHOL, FRANCÊS E INGLÊS.

e) Cenas: CHAMO A ATENÇÃO DA CHEFIA, PARA QUE RECOMENDE AO TC ENCARREGADO DO ENSAIO GERAL.

DPF-SAV. 192



BR DFANBSB NS.CPR.TEA.PTE. 2133, p. 53

f) Personagens: VÁRIOS.

g) Valor educativo: RELATIVO.

III) Conclusão O AUTOR MOSTRA SOB FORMA DE SÁTIRA, OS INTERÊSSES ECONÔMICOS DA ÉPOCA COLONIAL NA AMERICA LATINA E DAS LUTAS DE SIMON BOLIVAR, OPINO PELA LIBERAÇÃO PARA MAIORES DE 18 ANOS, COM CORTES NAS PÁG. 7, 8, 9, 10, 17, 18, 30, 31, 35, 37, 38 E 42. X.X.X.X.X.

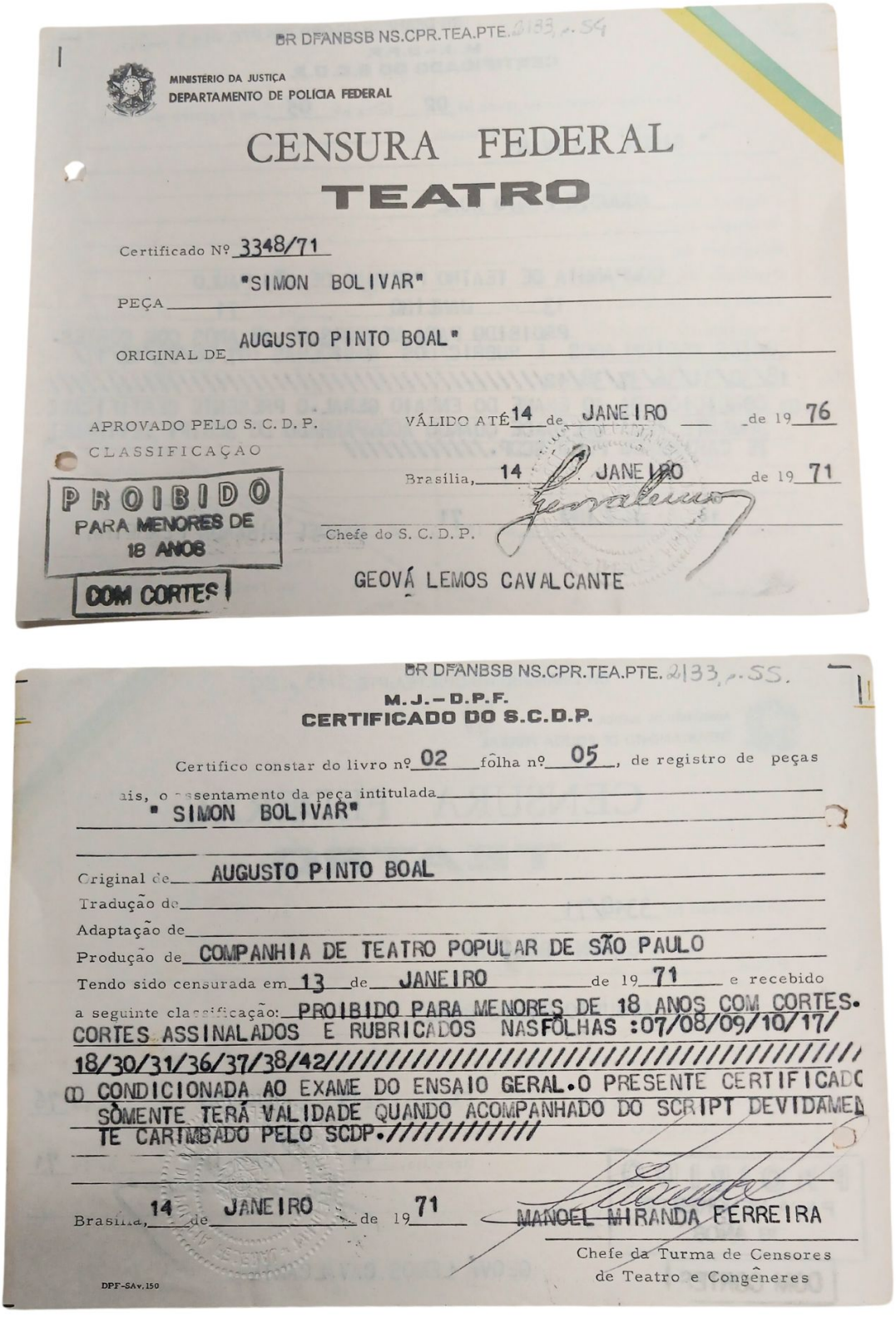
Brasília, 13 de JANEIRO de 19 70

Técnico de Censura - Cart. nº 030
CARLOS ALBERTO MILHOMEM DE SOUSA

Fonte: Arquivo Nacional

[21] No campo “argumento”, lê-se: “apresenta o princípio de degradação existente na Europa em épocas passadas, após passa, sob a forma de sátira, a narra fatos da vida de Simón Bolívar e do interesse existentes nas potências de então pelo domínio da América Latina. Mostra as facetas dos XX poder econômico durante as lutas de Simón Bolívar”.

Imagem 29 – Certificado da Censura à peça “Arena conta Bolívar”, emitido em 14 de janeiro de 1971 por Manoel Miranda Ferreira, então chefe da turma de censores de teatro e congêneres.



BR DFANBSB NS.CPR.TEA.PTE.2133,.54

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA
DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL

CENSURA FEDERAL
TEATRO

Certificado Nº 3348/71

PEÇA "SIMON BOLIVAR"

ORIGINAL DE AUGUSTO PINTO BOAL"

APROVADO PELO S. C. D. P.

VÁLIDO ATÉ 14 de JANEIRO de 19 76

CLASSIFICAÇÃO

PROIBIDO PARA MENORES DE 18 ANOS

COM CORTES

Brasília, 14 JANEIRO de 19 71

Chefe do S. C. D. P.

GEOVÁ LEMOS CAVALCANTE

BR DFANBSB NS.CPR.TEA.PTE.2133,.55.

M.J.-D.P.F.
CERTIFICADO DO S.C.D.P.

Certifico constar do livro nº 02 fôlha nº 05, de registro de peças teatrais, o assentamento da peça intitulada " SIMON BOLIVAR"

Original de AUGUSTO PINTO BOAL

Tradução de

Adaptação de

Produção de COMPANHIA DE TEATRO POPULAR DE SÃO PAULO

Tendo sido censurada em 13 de JANEIRO de 19 71 e recebido a seguinte classificação: PROIBIDO PARA MENORES DE 18 ANOS COM CORTES. CORTES ASSINALADOS E RUBRICADOS NAS FÔLHAS :07/08/09/10/17/18/30/31/36/37/38/42/////////////////////////////////////

CONDICIONADA AO EXAME DO ENSAIO GERAL.O PRESENTE CERTIFICADO SÒMENTE TERÁ VALIDADE QUANDO ACOMPANHADO DO SCRIPT DEVIDAMENTE CARIMBADO PELO SCDP.//////////

Brasília, 14 de JANEIRO de 19 71

MANOEL MIRANDA FERREIRA
Chefe da Turma de Censores de Teatro e Congêneres

DPF-SAv.150

Fonte: Arquivo Nacional

O conjunto de arquivos relativos aos pareceres censórios da peça “Arena conta Bolívar” nos mostra que a busca por essa autorização se estendeu por mais de um ano. Alguns arquivos possivelmente foram extraviados, uma vez que consta como data do primeiro pedido de Boal 26 de novembro de 1970, mas o primeiro parecer está datado de 13 de janeiro de 1970. O último arquivo que tivemos acesso data de 14 de janeiro de 1971, possivelmente, este é de fato o último documento gerado sobre a peça, pois Boal foi sequestrado e preso em fevereiro de 1971.

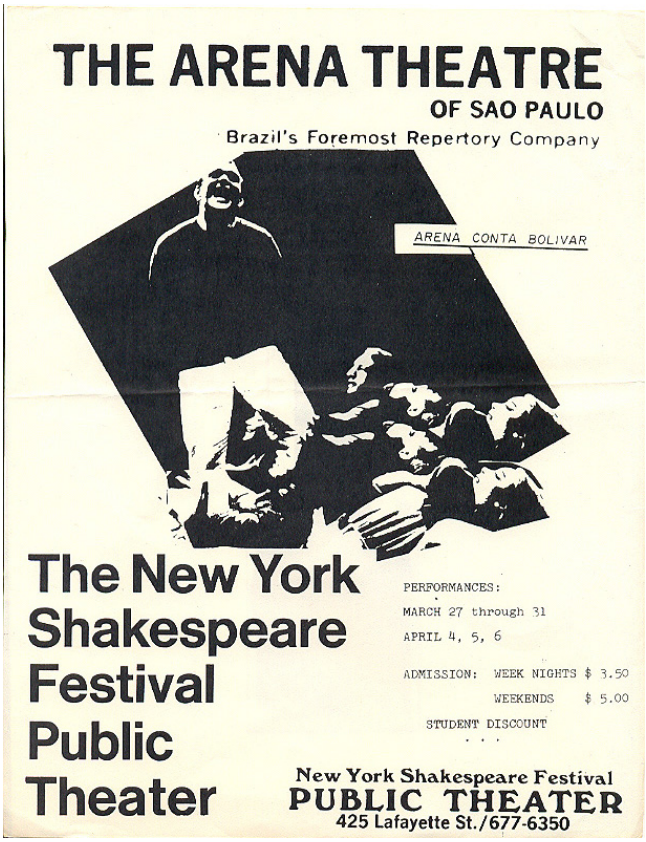
O conjunto de pareceres e a indicação das páginas que apontam onde o texto deve ser modificado indicam que o apelo sugerido pela censura é de ordem moral. Infelizmente, não encontramos as páginas rasuradas pelos censores, mas, checando as numerações das páginas, percebemos que são as mesmas apontadas nos cinco pareceres que tivemos acesso. Nelas contêm passagens do texto em que estão presentes falas com tom sexual, com tom chanchado, o que era comum nas obras de Boal. Em algumas poucas passagens apontadas pela censura, o que está colocado são termos em espanhol, inglês e francês.

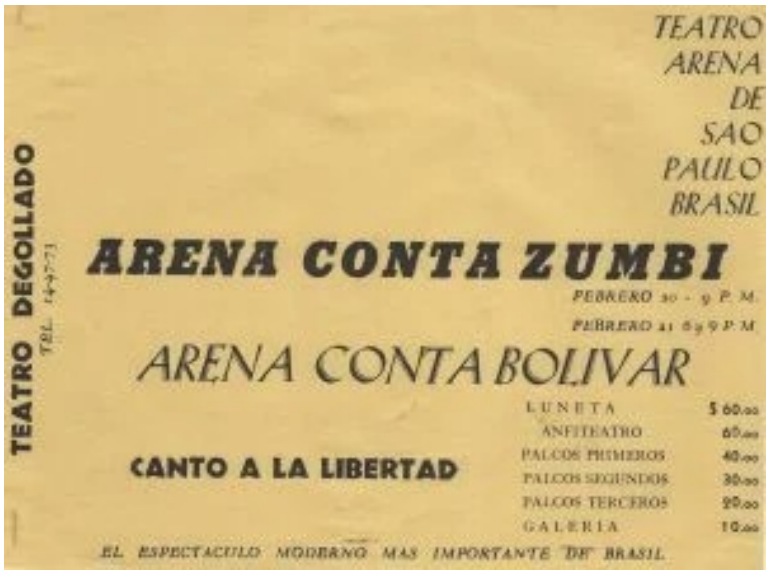
Os consensos entre os censores refletem o tom populista, fazendo, em certa medida, uma distorção do termo, que atende ao anseio popular dos apoiadores civis ao golpe. Basta lembrar das famosas "Marchas da Família e Propriedade", referentes principalmente à "Marcha da Família com Deus pela Liberdade", uma série de manifestações públicas ocorridas no Brasil entre março e junho de 1964, organizadas por setores conservadores e militares em resposta a ameaças percebidas de "comunização" e em defesa da família, da religião e da propriedade privada. O que fica evidente é a existência de um projeto de guerra cultural, em que o estado opera como um agente cínico da demagogia conservadora da ideia de família nuclear, já questionada pelas feministas da época[22].

Por um lado, a peça resistiu. Em 1970, Boal e os atores e atrizes Fernando Peixoto, Cecília Thumim Boal, Lima Duarte, Zezé Motta, Hélio Ary, Isabel Ribeiro, Renato Consorte e Benê da Silva saíram em turnê pelos Estados Unidos, México, Venezuela e Peru. Nessa turnê, foram apresentadas as peças “Arena conta Zumbi” e “Arena Conta Bolívar”, sendo a estreia da segunda realizada na Cidade no México, em fevereiro de 1970.

[22] Sobre a atuação dessas feministas, ver os trabalhos de Heloisa Teixeira: “Rebeldes e marginais: Cultura nos anos de chumbo (1960 – 1970)” (2024) e “Pensamento Feminista Brasileiro: Formação e contexto” (2019).

Imagem 30 – Respectivamente: cartaz de Arena conta Bolívar em turnê nos Estados Unidos (1971) e em turnê no México (1971).





Fonte: Arena conta Arena

Essa turnê é resultado de um processo de solidariedade internacional à prisão de Augusto Boal, que durou pouco mais de três meses. Colegas do Teatro de Arena e principalmente Cecília Thumim Boal mobilizaram a rede internacional, construída ao longo dos anos anteriores, a realizar pressão pela soltura de Augusto Boal. Esse é um

assunto que merece mais discussão e que, para o debate da peça “Arena conta Bolívar”, vale ressaltar que o *habeas corpus* parcialmente concedido a Boal se deu em função também dessa turnê[23].

Ainda que haja ponderações a serem feitas quanto à análise de Cláudia de Arruda e Campos, ela interpreta que as peças “Arena conta Zumbi” e “Arena conta Tiradentes” são a síntese dos acúmulos estéticos e políticos do Teatro de Arena:

> Criações de um pensamento de esquerda que se desenvolve em condições muito especiais, *Zumbi* e *Tiradentes* são também produtos da maturidade de um grupo de teatro com características não menos especiais de dois autores cujas experiências marcam de forma definitiva o teatro brasileiro. Os musicais não são um ponto qualquer na trajetória do Arena ou na dramaturgia de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri, mas sim um momento em que se articulam diversas experiências. A eles se incorporam muito do que foram as grandes realizações do Arena e muito, ainda, da tessitura que as vai fundindo a um universo mais amplo (Campos, 1988, p. 26).

Considerando que “Zumbi” e “Tiradentes” têm semelhanças de forma e conteúdo com “Bolívar”, caberia pensar que, no lugar da dualidade em relação às peças “Zumbi” e “Tiradentes”, não há uma trilogia que sintetiza os acúmulos do Teatro de Arena? Vale observar, ainda, que “Bolívar” foi a última peça que Boal dirigiu no grupo Arena. Essa é a hipótese que defenderemos a partir da análise articulada entre as três.

Diante disso, analisamos “Arena conta Bolívar” em diálogo com as suas antecessoras, por reconhecer pontos de convergências. Os pontos serão desenvolvidos individualmente ao longo da análise; por ora, em síntese, destacamos que as três peças compartilham as seguintes características:

- estão estruturadas de acordo com o Sistema Coringa;
- abordam a questão da luta pela libertação social;
- trabalham com a questão da fábula, relacionando passado e o tempo em que foram escritas;
- trazem o herói como protagonista;
- têm episódios de violência exemplar como estrutura de dominação;

[23] Além disso, o Teatro de Arena fez uso do convite para participar do Festival de Nancy (França) e de Joanne Pottlizer para realização da “Feira Latino-americana de Opinião” (Estados Unidos), além de depoimentos de escritores, como Sartre, e outros artistas internacionais, como Richard Schechner, que manifestaram solidariedade à Boal.

- abordam um tema épico e buscam uma mescla entre uma encenação Épica e Naturalista;
- contam a história de insurreições que fracassaram, fato que nos leva a pensar que existe uma didática em desmontar a derrota, o que chamamos de "pedagogia da derrota".

Para a análise que desenvolvemos, enfrentamos dois desafios: a limitada fortuna crítica da peça, o que nos impede de dialogar com a crítica realizada anteriormente; e a impossibilidade de assistir à peça, o que implica a dificuldade de avaliar como as propostas de forma e conteúdo se desdobraram na prática.

Dessa forma, realizaremos a análise considerando a dramaturgia, a conjuntura da época em que a peça foi escrita e a comparação com as outras duas peças musicais que a antecederam. Além disso, buscamos refletir sobre o que distingue "Bolívar" de suas antecessoras e como tais aspectos também refletem a incorporação da crítica, da conjuntura e da inflexão no sentido da retomada do trabalho com *agitprop* por meio da forma feira no trabalho.

Vale ainda destacar que, em paralelo aos ensaios de "Bolívar", ocorria a formação do Núcleo 2 do Arena – um espaço aberto de formação no qual Boal começava a desenvolver as técnicas do Teatro Jornal. Seria o Núcleo 2 um meio compensatório que o dramaturgo encontrou tanto para manter a produção de um material teatral "vendável", como a peça, quanto para dar vazão ao seu ímpeto de socialização dos meios de produção teatral, radicalizando assim o rompimento com a forma capitalista do teatro? Essa questão não será resolvida neste trabalho, mas fica como indicativo para as investigações futuras.

Ilustração 10 – Cartaz nº 10: Pedagogia da derrota



Fonte: Criação da autora.

2.3 Arena conta Bolívar

"Arena conta Bolívar" é uma peça do gênero Teatro Musical dividida em dois atos. Ela conta a história de Simón Bolívar, acompanhando a construção de sua figura como herói em quatro partes. Nota-se que a peça foi composta a partir de uma pesquisa robusta em relação à trajetória de Bolívar. Ainda na segunda fala, o grupo dedica a peça ao poeta latino-americano José Martí, deixando clara a consciência da sua ligação com Bolívar no contexto das lutas pela libertação da América Latina.

A peça é didática. Na segunda fala do coringa, essa intenção é explicitada: "Quando morreu, avisou: tudo que já foi feito ficou por fazer, tem que ser feito outra vez. Preste bastante atenção: a vida de Simón Bolívar é muito instrutiva. A vida, a morte e a ressureição" (Boal, 1969).

Nessa fala, ainda no espaço que pode ser entendido como prólogo da peça, o que está colocada é a necessidade de luta permanente a partir da revisão da trajetória de um herói derrotado. Assim como em "Zumbi" e em "Tiradentes", a peça não conta a vitória, mas sim a derrota com plena transparência por esta escolha. A primeira canção, cujo título é "A arte da vitória se aprende na derrota", tem como estribilho: "Três vezes Simón Bolívar/ Sua terra conquistou;/ Três vezes foi derrotado/ Mas nunca desanimou".

A escolha por essa perspectiva, de contar não somente a história de heróis, mas, principalmente, revoltas abortadas, foi analisada por Décio de Almeida Prado no prefácio do livro de Claudia de Arruda Campos (1988), da seguinte forma:

> O Arena, não podendo contar uma revolução vitoriosa na atualidade, vinga-se contado duas revoluções abortadas do Brasil Colonial, a de Zumbi e a de Tiradentes. Ao passar de uma para outra saía do simples ataque ao inimigo – a eterna direita, instalada ontem como hoje no poder – para examinar, com doses iguais de severidade cívica e de irreverência, o que falhara em 1964 (Prado, 1988, p. 17).

Com "Bolívar" em análise, cabe pensar que essa revisão sugerida por Décio de Almeida Prado não se restringe ao contexto nacional, mas se amplia ao conjunto da América Latina, ainda que os golpes militares no Chile, Uruguai e Argentina só tenham se consolidado na década seguinte.

É possível levantar a hipótese de que Boal e o coletivo do Teatro de Arena tivessem a intuição de que a derrocada da ditadura institucionalizada em 1964, no Brasil e na Bolívia, fosse uma onda rumo aos demais países latino-americanos.

Essa hipótese se sustenta tanto pelos diálogos estabelecidos entre os atores do Teatro de Arena que participavam dos festivais que analisaremos no capítulo seguinte – uma vez que esses espaços se constituíram como ambientes de intercâmbio estético e político – quanto por integrantes estrangeiros, como Cecília Thumim Boal, atriz argentina que imigrou para o Brasil e compôs o corpo de atores do Teatro de Arena.

Segundo Clara de Andrade (2021), nesse contexto de avanço do autoritarismo, deu-se uma maior internacionalização do Teatro de Arena:

> Com o acirramento da repressão houve um processo de internacionalização do Teatro de Arena: em 1969, Arena Conta Zumbi realizou temporada em Nova Iorque na Saint Clement's Church, a convite de Joanne Pottlitzer, com elogiosas críticas no New York Times e, em seguida, Boal iniciou longa turnê com Zumbi e sua nova peça Arena Conta Bolívar (1969/70) pelo México, Estados Unidos e Peru. Em 1969/70, o Núcleo 2 do Arena – formado por jovens atores – dedicou-se à criação de espetáculos diários a partir de notícias de jornal.

Para além disso, Décio de Almeida Prado, na mesma obra citada anteriormente, aponta para as características particulares de Augusto Boal que convergem para o argumento de que, na obra "Arena conta Bolívar", com ainda mais ênfase que nas duas obras antecessoras a ela, há ambições de estabelecer um diálogo de luta internacionalista:

> Se Guarnieri e Vianinha mantiveram-se vinculados ao nacional, à realidade brasileira do momento, Boal, não por ser menos patriota (digamos assim), mas pelo feitio de sua intelectualidade, abstratizadora e classificadora por natureza, caminhou em direção não só a outras terras, antes mesmo que tivesse de se exilar, como a um certo tipo de universalismo artístico, no qual a luta entre o opressor e o oprimido perde as suas características locais, apresentando-se com forma fixa de relacionamento entre os homens em todos os níveis e em todos os lugares (Prado, 1984, p. 18).

O que Prado nos aponta em sua fala é que o resultado do conjunto de experiências acumuladas por Boal ao longo de suas viagens leva a uma consciência ampla da estrutura de opressões. Em "Zumbi", o recorte da opressão se manifesta no fenômeno colonial da escravidão. Em "Tiradentes", a narrativa não está propriamente centrada em um aspecto; são apresentadas contradições da inserção do pensamento positivista e liberal no contexto de um país colonizado e subordinado. Em "Bolívar", a narrativa é marcada pela busca por independência e os mecanismos de manutenção do poder e do *status quo.*

Diante da escolha do herói conhecido como o “Libertador das Américas”, podemos inferir que havia tanto a consciência do processo de crescente tensão na América Latina quanto a tentativa de interpretar as derrotas por meio de seu desmonte, em uma perspectiva didática voltada a fornecer instrumentos para a luta daquele momento, com base na experiência pregressa. Quando a peça afirma “três vezes foi derrotado”, o que se apresenta em seguida são respostas à pergunta implícita: por que foi derrotado?

Em quatro partes, a peça busca responder a essa pergunta. Podemos pensar, nesse sentido, que a forma pela qual o grupo Arena se “vinga” da contrarrevolução dos militares, como coloca Prado, não é colocando em cena uma revolução vitoriosa, levando ao gozo no espaço teatral correspondente ao que não foi alcançado na realidade. O rumo escolhido pelo grupo é de pensar a derrota do ponto de vista didático para a construção da luta que se fazia urgente, não somente no Brasil como para o conjunto dos países latino-americanos[24].

Em “Bolívar”, esse aspecto tem caráter programático: a 1ª parte percorre a trajetória de Bolívar jovem e ingênuo, que viaja para Europa e lá toma contato com uma série de conspirações que o levam a almejar libertar a América Latina. A 2° parte marca a busca de Bolívar por se consagrar como Libertador da América, mas sozinho e facilmente manipulável pelos interesses internacionais de Inglaterra, França e Estados Unidos, aliados à pequena burguesia nacional, altamente subordinada à metrópole. Assim se dão as três primeiras vitórias e derrotas. Após isso Bolívar entende que, sem organização popular, qualquer processo de luta é frágil. Em diálogo com o Haiti, surge a noção de povo e de libertação não da América Latina, mas sim dos latino-americanos. Nessa parte, Bolívar é retratado, enfim, como herói virtuoso, movido por interesses coletivos, e assim se torna momentaneamente vitorioso.

Por fim, dá-se a constatação de que, mesmo com a independência, o ciclo de dependência do capital não é quebrado; o fatídico destino se consagra com o ingresso da Grã-Colômbia na Bolsa de Valores norte-americana. Esse é o enredo geral da peça.

[24] Conforme observaremos no capítulo seguinte, as pessoas que compuseram a Frente de Trabalhadores da Cultura de Nuestra América identificaram que operavam, na América Latina, táticas coercitivas de caráter direto e indireto, ou seja, tanto na forma de ditaduras institucionalizadas, como na forma de democracias com estruturas de opressão atuantes. No caso da cultura, essas estruturas operavam especialmente pela mercantilização da cultura no pacto de dependência cultural.

A obra é construída dentro do Sistema Coringa, o qual fora desenvolvido por Boal inicialmente em “Zumbi”, aprimorado em “Tiradentes” e empregado também em “Bolívar”. Segundo Boal (2013), como já mencionado, o objetivo desse sistema é suprimir uma demanda objetiva de construção de peças com elenco reduzido, bem como tornar coletivo o argumento da obra por todo o elenco. Esse sistema foi sistematizado por Boal em texto e publicado na obra “Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas” (2013).

O efeito estético dessa forma cênica foi bastante debatido por Anatol Rosenfeld (2012), que demonstra, por meio de uma análise minuciosa, os ganhos e limites do uso desse sistema. Ele reconhece que a presença do coringa como uma espécie de “narrador onisciente” é capaz de realizar mediações entre o passado e o presente, questionar o herói e expor suas fragilidades. Entretanto, diante da montagem que mescla a interpretação naturalista do herói protagônico com os demais personagens interpretados na lógica de revezamento proposta pelo sistema coringa, o efeito adquirido é de fragilidade tanto cênica quanto do argumento do herói que se mostra demasiado ingênuo em relação aos seus algozes. Em diálogo com Rosenfeld, Maria Silva Betti (2013) afirma que o Sistema Coringa acabou por distanciar Boal das concepções épicas de Brecht.

> Apesar disso, ironicamente, a criação do Sistema Coringa acabou por distanciar Boal das concepções épicas de Brecht, como observa Anatol Rosenfeld. O crítico, que foi o mais importante interlocutor do Teatro de Arena nesse momento, colocou em questão o aspecto crucial que ali se apresentava: o da representação de protagonistas heróicos (Zumbi e Tiradentes) como contradição interna para a efetividade épica e dialética desejada. Em “Arena conta Tiradentes”, primeira aplicação prática do Coringa, o protagonista era um herói “mitizado” que, ao contrário dos demais personagens, possuía consciência apenas de si próprio e era representado em cena por um único ator protagônico, não sendo, portanto, objeto de narração por parte do Coringa no espetáculo (Betti, 2013, p. 10).

Diferentemente da construção de “Tiradentes”, em “Bolívar” o personagem do herói vai sendo amadurecido ao longo da história, o que permite uma correlação de força mais equilibrada, ainda que, ao final, Bolívar venha a se transformar em uma figura quixotesca. Na perspectiva da peça, enquanto obra didática que mobiliza para a ação, encontrar no herói aspectos de força combativa é elemento-chave, uma vez que, em “Tiradentes”, a fragilidade do personagem provoca certa inércia.

É possível observar que, do ponto de vista da forma, as peças se comunicam por estratégias cênicas que são experimentadas e, de certa forma, aprimoradas. Em

“Tiradentes”, a estratégia da entrevista aparece como forma de interpelar o herói, recurso também utilizado em “Bolívar”, quando Coringa e Bolívar cruzam a fronteira da distância temporal, e Bolívar responde como uma espécie de avaliação dos limites de sua primeira intentona:

> Coringa – Você não acha que isso foi um erro, aceitar que tão pouca gente é povo?
> Bolivar – Acredito, vendo as coisas de agora. Mas não na hora; aí pensei que fosse um passo. O primeiro. Fosse como fosse, seria a Independência, depois a abolição, e depois, sempre depois, sempre haveria mais (Boal, 1969, p. 15).

O coringa, enquanto personagem, ocupa, conforme descrito por Rosenfeld (2012) e Betti (2013), o papel de mediação da narrativa histórica com o contexto presente. Tal aspecto não se restringe a esse personagem, mas é exercido com vigor por ele. Em alguns momentos, em “Bolívar”, o coringa não se limita ao rigor histórico e cruza a opinião do grupo e/ou do autor com a fala do herói:

> Coringa – Querido espectador: segundo Bolivar, *ser solidário significava correr os mesmos riscos*[25]. E na luta contra a Espanha muita gente se dizia republicana. Mas só os heróis como ele mesmo e mais alguns, lutavam pela República. Quando os espanhóis voltaram e desencadearam a violência, a República durou pouco. Bolivar, Miranda e todos os seus companheiros fugiram de Caracas, voltaram para a Inglaterra (Boal, 1969, p. 22).

A frase que grifamos está atribuída a Bolívar, mas é de autoria de Che Guevara e Augusto Boal faz referência a ela em seu livro de memórias como síntese da experiência que o grupo Arena concluiu após apresentação de uma peça que incitava a luta armada por camponeses. Ao serem questionados por um espectador se os atores e atrizes estavam prontos para o combate, o grupo percebeu que existia uma espécie de cinismo na ação teatral, que prega uma posição para o público sem que o próprio grupo esteja disposto a executar a mesma ação.

O efeito dessa citação, que é uma conclusão do grupo, mas colocada na voz do personagem principal, é sinalizar que a luta armada incitada pelo coletivo é uma ação consciente e calculada, com base nos riscos dos quais o grupo se dispõe a participar. Tal argumento gera efeitos práticos, ainda que frágeis, na tentativa de manutenção de alianças de classe rompidas pelo golpe de 1964:

[25] Grifo nosso.

> Como observa Celso Frederico, pesquisador da história cultural da esquerda neste período, a apologia da guerrilha segue, no âmbito dos trabalhos do Teatro de Arena, um destino análogo ao da apologia da aliança de classes preconizada pelo grupo Opinião, apoiando-se fortemente na receptividade que encontra no movimento estudantil nesse momento. Assim como a iniciativa da resistência, irradiada a partir do grupo Opinião, no Rio de Janeiro, o apoio à guerrilha é expresso e manifestado, nos espetáculos "Arena conta..", de forma igualmente simbólica e politicamente circunscrita aos setores de esquerda do próprio movimento estudantil. Quando, em 1968, a ofensiva da direita se acirrou e espetáculos de orientação revolucionária tornaram-se alvos de ataques de forças militares e paramilitares, estudantes passaram a posicionar-se estrategicamente como "seguranças" de modo a proteger a integridade física dos atores e a assegurar a continuidade das apresentações (Betti, 2013, p. 9 e 10).

"Bolívar" não foi apresentada no Brasil e, portanto, não chegou a inserir no debate público o argumento da luta armada como saída, fortalecendo a guerrilha, conforme compreendemos que seria um de seus objetivos. Esse foco do grupo mostra-se coerente com o contexto em que a peça foi escrita (1969), haja vista que existia, segundo Mário Magalhães (2012), a percepção de que a guerrilha, constituída por diversos grupos, estava em expansão e contava com simpatia popular.

José Genuíno corrobora com essa percepção quando relata que, durante sua experiência na Guerrilha do Araguaia (1967 – 1974), um fator de fortalecimento dos guerrilheiros em suas fugas é que os moradores vizinhos dos guerrilheiros os compreendiam como aliados, diferentemente do Exército, que era estranho a eles. Isso porque tais guerrilheiros exerciam funções que eram negligenciadas pelo Estado: contribuíam com a alfabetização, ajudavam no trabalho de plantio e caça, cooperavam com um socorro, entre outras tarefas[26]. Essa era uma ação de solidariedade intencional aprendida na guerrilha que levou ao sucesso da Revolução Cubana.

Após essa breve digressão histórica, é possível compreender os impulsos que levaram à construção de peças que associam luta armada e heroísmo, aspecto que, lido sob a ótica atual, mostra-se conjuntural e, em determinada medida, datado, uma vez que o próprio Augusto Boal, já em exílio, abriu mão de sua posição favorável à luta armada como alternativa eficaz no combate à ditadura[27]. Em seu livro de memórias, Boal (2014, p. 311) comenta: "Alguns que se meteram na luta armada,

[26] A fala de José Genuíno está registrada no episódio 22 do *podcast* "Três por Quatro", do jornal "Brasil de Fato". Disponível em: https://open.spotify.com/episode/6ofrcqh2bJk2luHey6vASo?si=SOM9dDFQQayHpmbsCyfXAA.

[27] A fala de Julián Boal está registrada no episódio "Teatro do Oprimido: quem foi Augusto Boal?", do canal de entrevistas "Opera Mundi". Disponível em: https://www.youtube.com/live/ofI4kJ0lB9w?si=0LvPN3D5kEs-UgiL.

desapareceram. No Arena e em outros teatros, tentava-se resistir. Cada qual a seu modo. É difícil enfrentar, com cenários, tanques; com figurinos, fuzis. Perdemos".

Caso a peça fosse construída apenas com esse argumento, poderíamos avaliar que ela teria caído em ostracismo. Entretanto, além do seu valor enquanto testemunho de uma época, reside no balanço da experiência fraturada de revolução encabeçada por Bolívar a sua relevância contemporânea.

A primeira parte da peça retrata, como já foi dito, Bolívar jovem. Após ficar viúvo, ele viaja para a Europa, onde encontra um clima de plena conspiração. A peça retrata o contexto de intensas mudanças que ocorreram na Europa no século XIX e os jogos de força internos, os sistemas de dependência e exploração entre as metrópoles; mostra ainda a ascensão dos Estados Unidos da América como nova força econômica emergente após a independência e os interesses empregados por Inglaterra e França na tentativa de se colocarem como hegemonias mundiais.

De maneira irreverente, com um certo apelo à chanchada, a peça expõe a fragilidade da Espanha no contexto mundial, uma vez que, mesmo saqueando os países latino-americanos, sua riqueza é, em grande parte, repassada à França e à Inglaterra. Trata-se de uma leitura que corrobora a análise de Eduardo Galeano em "As veias abertas da América Latina" (2022).

A chanchada está presente especialmente na construção das cenas que atacam a imagem de moralidade associada à tradição europeia. Essa primeira parte da peça se passa basicamente entre as aventuras eróticas de Bolívar na Europa após a morte de sua esposa. O Coringa indica o tom da crítica ainda nas primeiras falas: nesta primeira fase, ele já pensava em independência, mas só na dele. A Europa era um continente de devassidão que nós, aqui na América Latina, sustentávamos com o nosso trabalho na indústria e no campo (Boal, 1969, p.3).

A tomada de consciência de Bolívar em relação à exploração sofrida pela América Latina se dá por meio do seu contato com a burguesia europeia – muitos de seus membros remanescentes da nobreza –, com o clero e no diálogo com prostitutas.

> Bolivar – Ainda seria mais se permitisse aos seus clientes a liberdade de escolha! J'aime la liberté, madame, mais certaines libertés, franchement, porra!
> Condessa – A liberdade, jovem, só a tem quem a conquista. Veja o meu caso: antes de puta eu era pura, inocente criatura. Hoje sou rica, abastada, não me falta nada (Boal, 1969, p. 5).

A Condessa em questão coloca para Bolívar a relação entre a detenção do capital e a liberdade. Sobre as personagens femininas, cabem inclusive algumas notas especulativas sobre suas presenças e a maneira como são retratadas. Por ora, como o foco é outro, a primeira parte da dramaturgia se encerra com Bolívar decidido a retornar à América Latina para lutar.

> Bolivar – (DE JOELHOS E BRAÇO LEVANTADO) Juro pelo Deus dos meus antepassados, juro por meu pai e minha mãe, juro pelo meu país natal que não darei descanso às minhas mãos, nem sossego à minha alma, juro que não terei repouso enquanto não tiver quebrado as algemas que nos ligam à Espanha, e a todos os tiranos, reis e imperadores! (Boal, 1969, p. 11).

Em seguida, o Coringa declara iniciada a segunda fase de Bolívar: “Coringa – aqui começou a segunda etapa. Bolívar largou a corte e se preparou para a guerra. Procurou Miranda na Inglaterra. Lá se conspirava e tantos conspiradores conspiravam que já se tinham esquecido porque estavam conspirando” (Boal, 1969, p. 11).

A segunda parte da peça ocupa a maior parte do enredo. Ela narra o processo de conspiração de Bolívar com investidores ingleses, franceses e estadunidenses para financiamento da revolução que levaria à independência da Venezuela e, em seguida, da Bolívia e de demais países que comporiam a Grã-Venezuela.

Um primeiro elemento de análise é a dificuldade de constituição de um exército revolucionário combativo o suficiente para estar em pé de igualdade aos armamentos, treinamento e em número com o exército da monarquia.

> Miranda – Até Cesar precisava de um cozinheiro. Eu mesmo duas vezes invadi minha pátria e duas vezes fui rechaçado. Comandando tropas de Napoleão cheguei a General. Eu tinha bons soldados, gente educada, limpa, alguns até prussianos. Mas na Venezuela, onde é que eu vou encontrar soldados que um general da minha reputação possa comandar sem se desonrar?
> Bolivar – Com soldados de pé no chão e povo maltrapilho, mesmo tendo por adversário o país mais poderoso do mundo, mesmo assim os Estados Unidos venceram a poderosa Inglaterra.
> Miranda – Isso foi no passado – agora o mundo chegou a um ponto morto: quem se libertou ficou livre, quem não, há de pra sempre ser escravo. O mundo está hoje dividido em dois grandes blocos, duas superpotências, a França e a Inglaterra (Boal, 1969, p. 11).

É possível perceber, em falas como essa, não somente a demarcação dos limites que levaram à frágil vitória da primeira intentona de Bolívar, como também vestígios do diálogo conjuntural da época. Vale lembrar que o mundo se encontrava, em 1969, polarizado após a Segunda Guerra Mundial. A ação exemplar atribuída à

independência dos Estados Unidos pode ser lida também no horizonte de outras revoluções vitoriosas do século XX (soviética, cubana, vietnamita). A maneira como Bolívar lê a realidade, como uma janela de oportunidades, dialoga com o momento histórico imediatamente anterior à peça, em que a Revolução era uma hipótese factível. Essa ideia é contraposta por seus investidores, sob o argumento da estabilidade de forças no contexto de polarização. Nesse sentido, a peça apresenta disputas de leitura conjunturais.

Fato é que, na impossibilidade de conquistar a independência por meio da organização dos sujeitos latino-americanos, o processo ocorre por uma série de fatores: subordinação à monarquia, falta de trabalho de base e, principalmente, manipulação da burguesia local; é feita uma independência "de gabinete", manipulada pelos donos dos meios de produção, basicamente o clero e os banqueiros, diante das inquietações ocorridas na Espanha, com a invasão napoleônica.

> Coro – Liberdade sim, mas sem excessos: quero ser livre mas não me apresso (Boal, 1969, p. 13).

Novamente, assim como no diálogo com a Condessa, é colocado em debate a liberdade e associação com o capital:

> Bolivar – Sem exceção.
> Cortes – Vai devagar: essa liberdade não foi conquistada pelo povo. Ela será outorgada. E como outorgada tem condições: serão livres apenas todos aqueles que merecerem a liberdade.
> Bolívar – E quem a merece?
> Cortes – Quem já é livre. Quem vive de suas posses, quem não está escravizado nem ao Rei nem ao trabalho.
> Santander – O padre tem toda razão: liberdade sim, mas dentro de certas medidas: esse negócio de liberdade à tripa forra, vamos e venhamos, era o que faltava...
> Bolivar – Mas... e os negros? Os zambos? Os pardos? Os mulatos? Os índios?..! A América Latina é um pequeno gênero humano à parte, como é que vamos decretar a liberdade só de alguns? Para quê?
> Santander – Pra Colômbia poder exportar cacau, café e anil, pra poder comerciar com Mr. Ogden e Mr. John Sutherland sem precisar de autorização de Fernando ou Carlos ou Napoleão.
> Cortes – Pra que a Venezuela possa exportar gado, e couro, e...
> Bolivar - Mas e quem são os venezuelanos? Quem são os colombianos?
> Santander – Eu, em primeiro lugar. E, citando assim de memória, é Don Esteban e Don Alonso Ibarra, senhores de muitas terras, é Don Palácios e Don Figueira, comerciantes honestos – estes, sempre citando de memória são o povo colombiano.
> Cortes – E Don Cristobal, que possui uma fábrica de curtir couro.
> Santander – Olha outro povo aí! (Boal, 1969, p. 15).

Nessa cena, entra em questão um elemento-chave tanto para explicar a fragilidade do primeiro processo de independência quanto para introduzir uma das principais inquietações do Arena: o povo, e quem o constitui. Essa questão foi pungente, pois o próprio coletivo, conforme Boal relata em seu livro de memórias (2014), identificava os limites de teatro que se propunha a intervir na realidade, mas que tinha um raio de inserção bastante limitado, voltado, em geral, a um público urbano de classe média.

No caso de Bolívar, a independência feita para atender aos interesses dos donos dos meios de produção locais rapidamente se mostrou vulnerável. Napoleão nomeia um interventor chamado “Monteverde”, e a peça reproduz um recurso dramático anteriormente explorado em “Tiradentes” e que se mostra bastante eficaz no sentido de expor como, na América Latina, a estrutura de poder é mantida pelo emprego da violência – mais que isso, da violência exemplar. Do ponto de vista da análise social, Florestan Fernandes identifica esse elemento na obra “Poder e contrapoder na América Latina” (2015).

A peça “Arena conta Bolívar” relata, em formato de testemunho – uma vez que o Coringa explicita que se trata de um relato de fato real –, a violência empregada pelo exército contra um pai e seu filho, que haviam manifestado ideias republicanas e apoio à Revolução. A cena intitulada “de como um homem teve seu filho preso e descobriu as cinco maneiras de fugir da luta” é construída de maneira que o pai acredita que o filho esteja vivo, apesar de ter sido assassinado. O pai busca asilo com cinco “amigos”, que o negam por diferentes motivos: o posto avançado, que diz fazer a luta por cima, ensinando sobre república; o marginal, que não se envolve por estar embriagado; o tecnológico, que usa o argumento de que a luta entre monarquia e república é uma questão ultrapassada; e o covarde, que já lutou, mas decidiu não se envolver mais. Por fim, o pai também é brutalmente assassinado.

A cena, além de expor a estrutura de violência e seus mecanismos de manutenção, também produz um diálogo concreto com a necessidade de construção de uma rede de solidariedade para resistir no momento de acirramento da ditadura. A cena é finalizada com a canção que lança o seguinte argumento:

> Você já está condenado
> por não entender
> que se um homem
> também pensa
> o mesmo que você

> e esse homem está sofrendo
> é você que está morrendo
> ele é você
> é você!
> é você! (Boal, 1969, p. 22)

As cenas que se desenrolam na sequência relatam a maneira como Bolívar busca um acordo com os Estados Unidos para angariar recursos para proclamar independência pela terceira vez. Bolívar proclama a independência, mas os recursos não chegam, o que leva à sua terceira derrota. O primeiro ato e a segunda parte da peça se encerram.

O segundo ato retrata a grande virada das estratégias de Bolívar, que tem como ponto central a mudança da aliança de Bolívar para o Haiti, em detrimento das alianças com Inglaterra, França e Estados Unidos. Da Jamaica, Bolívar vai ao Haiti, segundo o Coringa, com as seguintes ambições:

> Coringa – Mais uma vez derrotado, Bolivar foi para o Haiti. República de negros livres, antigos escravos. Queria saber por que. Por que o povo não ajudava? Por que às vezes até era contra? Bolivar queria voltar para luta, mas queria saber por que! (Boal, 1969, p. 34)

A resposta que Bolívar encontra é óbvia. A derrota está atribuída às tentativas de libertar toda a América Latina, sem, com isso, libertar todos os latino-americanos. A conclusão dessa primeira cena se dá com a fala dos Pretos: “Um país só é livre quando nenhum cidadão tem medo!” (Boal, 1969, p. 34).

A sequência de ações de preparação e batalhas remete às ações da guerrilha brasileira, muitas delas registradas no “Manual do Guerrilheiro Urbano”, de Carlos Marighella (2022)[28], tais como: a expropriação de armas do exército, o incentivo à ação, ainda que seja uma ação individual, e a valorização dos soldados republicanos que combatem, especialmente em condições adversas. Os sujeitos que desempenham tais ações são nomeados de heróis na peça.

A ideia do herói, nesse sentido, não corresponde apenas à figura histórica de relevância, como em “Tiradentes”, mas é vista como resultado de uma ação de coragem. Essa imagem heroica presente na peça tem diálogo com a fala de Arturo Fleitas durante a entrevista que realizamos em 2023, que nos diz “ser herói não é para

[28] “Manual do Guerrilheiro Urbano” foi escrito em 1969, para servir de orientação aos movimentos revolucionários. Circulou em versões mimeografadas e fotocopiadas, algumas diferentes entre si. A edição que usamos foi publicada em 2022 em formato de e-book.

todos", bem como Cecília Thumim Boal (2023), que comenta que sua geração era muito apaixonada, que o espírito da época era nutrido por esse valor de heroísmo como uma ação de coragem.

A peça narra batalhas que levaram ao triunfo de Bolívar e a libertação do povo venezuelano. Segue uma sequência de vitórias até que o coringa declara:

> Coringa – O Libertador Simon Bolivar pela derradeira vez conquistou cinco capitais e cinco nações libertou. Voltou à sua terra a Venezuela e foi recebido como o maior herói. Porém o congresso tinha também em pauta outros assuntos a discutir... igualmente importantes... E foi aí que Bolivar começou a viver a última etapa da sua vida...
> (BOLIVAR INICIA O DISCURSO, SUA VOZ VAI DESAPARECENDO DIANTE DO VOLUME CADA VEZ MAIOR DOS PREGÕES DA BOLSA. AS PARTES DO SEU DISCURSO SÃO INTERCALADAS COM AS FRASES DOS COMPRADORES DA BOLSA) (Boal, 1969, p. 45).

Nas últimas páginas, Bolívar se torna um personagem quixotesco, movido a utopias diante de um contexto de pacificação, ainda que inserido em um novo ciclo de exploração, com o ingresso das novas nações ao sistema capitalista. Nesse novo contexto, os recursos naturais e de bens primários são vendidos a "preço de banana" na bolsa de valores.

O ritmo dessa última parte da peça, bem como seu argumento, é construído com uma profundidade menor que as outras cenas. Perde-se a ironia e o sarcasmo, e Bolívar se torna um personagem mais ingênuo. Isso faz com que o princípio didático de refletir sobre as derrotas e de desvendar suas estruturas, presente em outros momentos da obra, se torne menos eficaz, especialmente porque as manobras de derrota do processo de independência não se dão no campo de batalha, mas no campo econômico e sistêmico, o que enfraquece o conjunto da peça.

Em síntese, a peça tem seu valor como um testemunho de seu tempo, uma vez que, assim como busca realizar um diálogo com as emergências do contexto em que foi escrita, também carrega em si uma série de vestígios do espírito coletivo da época.

"Bolívar" é, sem dúvida, uma obra internacionalista, que pensa a luta por emancipação. Em especial, é uma peça que expressa a consciência latino-americana e tem seu valor nesse campo, por colocar em cena fatos da história da América Latina insurgente, que ainda hoje são poucos conhecidos e difundidos, mas que deveriam compor o imaginário coletivo latino-americano. A censura de "Arena conta Bolívar" é um exemplo de como esse tipo de debate é sumariamente interditado no Brasil, bem

como aponta para o caráter de vigilância que ele desperta nos instrumentos de manutenção da ordem vigente.

Ainda assim, “Arena conta Bolívar” ainda que seja tática, como debatemos, ela não é uma arma de luta, diferentemente do que ambicionou Boal ao sistematizar o Teatro do Oprimido. Ela tem uma capacidade limitada no processo de formar, informar e organizar. Vale considerar que essa avaliação é feita tendo em vista a força necessária que precisaria ser empregada para reverter os golpes e ditaduras que se anunciavam para muitos países da América Latina e, principalmente, o avanço do sistema liberal no conjunto do território. Do ponto de vista conjuntural, a apresentação da peça seria estratégica por constituir um espaço de fabulação e de encontro da esquerda brasileira, em um momento em que esses espaços de organização popular já haviam sido derrotados pelas forças de repressão.

Identificamos dois pontos principais de interesse que a obra propõe:

O primeiro, de inserir no imaginário coletivo a ideia de uma América Latina livre por meio do ideário atribuído a Simón Bolívar. O segundo, de desmontar didaticamente as derrotas sofridas por Bolívar, apontando para a luta social como o único caminho para a resistência, ainda que esta continue sendo ameaçada – caberia pensar na saída da revolução permanente, apesar de não ter sido apontada na peça.

Sobre o primeiro ponto, daremos seguimento no decorrer deste capítulo. Sobre o segundo, cabe refletir que pensar as produções do Teatro de Arena na atualidade é também pensar a partir da pedagogia da derrota, tanto da derrota que Boal descreve, do ponto de vista da resistência à ditadura que durou mais de 20 anos no Brasil – a segunda maior entre os países latino-americanos –, como a derrota que Iná Camargo Costa comenta:

> Essas considerações, aliadas às que apareceram depois, em O teatro brasileiro moderno — “O Sistema Curinga servia perfeitamente aos desígnios de Arena conta Tiradentes, formando um conjunto peça espetáculo de não pequena originalidade” -, uma leitura apressada a concluir que, finalmente, Brecht fora incorporado ao repertório brasileiro, quando o que se passa é justamente o contrário. O espetáculo do Arena mostrou que, no Brasil, com Brecht aconteceu o mesmo que com outros produtos importados: foi reduzido a um material como outro qualquer que se guarda no almoxarifado, podendo a qualquer momento ser posto em circulação, e a serviço de não importa que assunto. A “marcha fúnebre” de Boal era para o teatro épico (Costa, 2016, p. 146).

A autora aponta para a derrota no desenvolvimento do teatro épico no Brasil. Há ainda um terceiro elemento para pensarmos na pedagogia da derrota ao olhar para

a produção do TA. Debater “Arena conta Bolívar” mais de 50 anos depois de sua censura no Brasil mostra como a história do teatro brasileiro, ou ainda, do teatro latino-americano, foi fragmentada, ocultada e, por vezes, fracassada.

Isso nos remete ao pensamento de Sonia Gutierrez, já citada na introdução desta tese: “a América Latina já tem uma larga tradição de convergência entre a prática teatral e a prática política. As experiências realizadas foram objeto de repressão e muitas delas fracassaram, mas isso não indica que a prática foi errônea” (Gutierrez, 1979, p. 6). Portanto, pensar “Arena conta Bolívar” hoje, é também pensar a derrota com olhar materialista expresso no pensamento de Walter Benjamin, que nos estimula a olhar o passado como meio de avançar rumo a justiça histórica:

> O dom de despertar no passado as centelhas da esperança é privilégio exclusivo do historiador convencido de que tampouco os mortos estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer (Benjamim, 2012, p. 244).

Ilustração 11 – Cartaz nº 11: Como la cigarra



Fonte: Criação da autora.

2.4 Por que Bolívar seria a expressão de uma consciência latino-americana?

No processo de análise da trajetória do TA, foi possível identificar a porosidade existente no grupo, o que possibilitou a construção de relações com questões e dilemas brasileiros e latino-americanos. Isso explica, em parte, o movimento de escolha de Bolívar como herói da peça. Além disso, outros elementos são válidos para pensarmos o conjunto de diálogos possível com essa obra e de que maneira a consciência latino-americana se enraíza no grupo.

Um desses elementos-chave pode ser encontrado na peça "A lua muito pequena e a caminhada perigosa"[29], escrita em 1968 por Boal e que compõe o conjunto de peças da "1ª Feira Paulista de Opinião". Ela foi publicada pela primeira vez na revista "Aparte", n° 1, em 1968, e republicada recentemente, em 2023, no livro "Teatro Reunido", com notas que fazem menção às diferenças entre o texto de 1968 e o que foi publicado em 1990, além de referências às notas críticas realizadas na publicação do LITS com a editora Expressão Popular em 2016.

O texto da peça, na edição de 2023, apresenta na abertura uma colagem de imagens realizada por Augusto Boal:

[29] O texto da peça está disponível também pelo endereço eletrônico: https://augustoboal.com.br/2013/06/14/peca-a-lua-muito-pequena-e-a-caminhada-perigosa/..

Imagem 31 – Colagem de Augusto Boal para a peça “A lua muito pequena e a caminhada perigosa” realizada em 1968 para a Primeira Feira Paulista de Opinião.



Fonte: Teatro Reunido, 2023, p 338.

Essa imagem, do corpo de Che Guevara assassinado, que na montagem de Boal é rodeado por militares com traços característicos do povo boliviano, também aparece, de maneira similar, no filme de Fernando Solanas “La hora de los hornos” (1968). O que hoje nos impacta – ver um corpo tratado sem nenhum respeito, em desacordo com o que é pactuado culturalmente – é apresentado nessas imagens, tanto da peça quanto no filme, como forma de provocar o estranhamento frente à espetacularização produzida pela ditadura militar boliviana. Vale lembrar ainda que, em um movimento inverso ao tratamento vexatório que foi dado ao corpo, deu-se também uma comoção que levou parte da opinião pública a associar as imagens de Che à de Jesus Cristo.

Para além da espetacularização isolada do assassinato de Che, o que se evidencia no conjunto de diversas produções simbólicas do período – na dramaturgia, nas imagens, nas canções e no audiovisual – é a expressão da violência como estrutura de poder na América Latina. A imagem de Che Guevara assassinado encontra diálogo com “Tiradentes esquartejado” e, ao que se mostrou pouco tempo depois, em 1969, com a imagem de Carlos Marighella assassinado pelos militares brasileiros, reproduzida em diversos jornais.

Para concluir brevemente esse raciocínio, segue uma colagem de imagens que amalgamam a violência como estrutura de poder e manutenção da ordem na América Latina.

Imagem 32 – Colagem digital com composição da obra “Tiradentes esquartejado” (fonte: Pedro Américo, 1893); rosto de Che Guevara assassinado (fonte desconhecida, 1967); pernas de Carlos Marighella “abatido” (fonte desconhecida, 1969)



Fonte: Colagem feita pela autora.

A violência empregada para sucumbir os movimentos insurgentes na América Latina é histórica e estrutural, conforme sistematizou Florestan Fernandes (2015). As pessoas que se colocavam em posição de combate, tais como os representados na imagem acima, não eram alheias aos riscos e perigos que estavam expostas. Recentemente, Wilson Barbosa, que foi militante e guerrilheiro na ALN, relatou que Marighella tinha plena consciência de que não sairia vivo da batalha contra a

ditadura[30]. Ele afirma que o comandante expunha que as ações da guerrilha, antes mesmo da vitória, almejavam produzir uma resposta dos militantes daquele tempo ao processo de endurecimento da ditadura. Ou seja, a derrota, nesse contexto, não significava o fim, mas ela era parte do processo da luta quando entendida como processo histórico. O que choca, no tratamento dado aos corpos dos militantes assassinados pelos militares, é que a violência não se restringe ao combate, ela é refeita com a manipulação dos corpos, falta de cuidado e espetacularização destes.

Voltando à peça "Arena conta Bolívar", ela é uma colagem de trechos de falas recolhidos em jornais e do Diário de Che Guevara na Bolívia que narra o assassinato de Che Guevara durante sua expedição na Bolívia, em outubro de 1967. É uma peça da tradição da agitação e propaganda, na qual Boal incorporou elementos do Sistema Coringa que vinha desenvolvendo nas peças musicais, tais como a presença do coringa como narrador onisciente. No caso do herói protagônico, a rubrica inicial da peça, na versão publicada em 2023, aponta que: "O ator que desempenha o Comandante deve ser sempre o mesmo; os demais atores revezam-se em todos os papéis, quando necessário" (Boal, 2023, p. 340). No entanto, segundo os apontamentos de Patrícia Freitas dos Santos (2024), essa rubrica remete a uma versão inicial do texto, uma vez que as imagens da apresentação da peça na 1ª Feira Paulista de Opinião e a própria declaração de Boal[31] indicam a utilização do Sistema Coringa de maneira invertida, de modo que o "Comandante" era interpretado por aquele/a que utilizasse a boina com estrela em cena.

Segundo a análise de Santos (2024), dessa forma o Sistema Coringa, inserido na forma Feira, torna o ato heroico uma ação coletiva. Esse é mais um ponto de diferença entre "A lua muito pequena e a caminhada perigosa" (1968) e "Arena conta Bolívar" (1969). Porém, o principal ponto de convergência entre elas – e, nesse caso, é possível incluir também as antecessoras da série "Arena conta..." – está na pedagogia da derrota. Nesse sentido, Santos destaca que:

> Mas, de forma curiosa, a peça tem como principal mote o assassinato do herói, não sua vitória. Trata, antes, dos entraves que dificultaram e impossibilitaram a ação do comandante na selva boliviana. Seriam eles os principais responsáveis por conceder o estatuto de mártir latino-americano ao líder revolucionário e torna-lo mais próximo do personagem positivo proposto

[30] A entrevista foi dada no *podcast* "Mano a Mano", em 03 de julho de 2025, e está disponível no endereço: https://open.spotify.com/episode/5rygVI5RiNCPJjHpru823W?si=tvl93rm9Thm_oSlyVdM6Dg.
[31] Boal, Augusto. "O sistema Coringa: Uma experiência de Augusto Boal no Teatro de Arena de São Paulo" (1970). Documento datilografado

> no Sistema Coringa, método utilizado na peça. Che havia sido morto em combate, mas sua luta e seu sacrifício deveriam inspirar todos os povos oprimidos. Por isso a urgência de torna-lo como principal exemplificação revolucionária.
> (...)
> A aproximação emotiva se nutria, portanto, do apelo ao pragmatismo da luta. A morte de Che, vista pela ótica da parábola, estabelecia um importante paralelismo com o desmonte da esquerda nacional e servia de exemplo para a continuidade da resistência à ditadura. O herói não era um exemplo, no sentido estrito do termo, mas uma tentativa de reconfigurar novas possibilidades de atuação coletiva, de pensar as principais falhas conjunturais que guiaram seu desenlace fatal, bem como de superar os entraves na tentativa de atingir objetivos revolucionários (Santos, 2024, p. 237 e 238).

A peça “A lua muito pequena e a caminhada perigosa” foi integralmente censurada e apresentada a contrapelo do parecer da ditadura em atos de solidariedade, conforme relatamos anteriormente, que levou à forte retaliação que o grupo enfrentou categorizadas como ações de insubordinação civil. Vale ressaltar que esta é a única peça escrita por Boal para a 1ª Feira Paulista de Opinião e foi apresentada como fechamento da reunião das peças na ocasião. Depois disso, foi remontada em 1977, em Cabo Verde, com o grupo Korda Kaoberdi, sob a direção de Kwame Kondé. Em 2015, foi realizada uma leitura cênica da peça com Teatro do Osso e direção de Rogério Tarifa durante o evento “USP, Ecos de 1968, 50 Anos Depois”. Nesta ocasião Cecília Thumim Boal esteve presente na roda de conversa.

Imagem 33 - Notícia sobre a montagem da peça de Augusto Boal “A lua muito pequena e a caminhada perigosa” pelo grupo teatral Korda Kaoberdi sob a direção de Kwame Kondé (1977)



Fonte: Instituto Augusto Boal.

A escolha de Che como ícone para pensar a resistência armada não é casual. É simbólico pensar que Che foi assassinado não nos combates em seu país de origem, Argentina, ou onde se tornou um dos principais guerrilheiros da revolução, Cuba; mas sim quando estava em luta pela libertação da Bolívia. O que sugerimos

com essa reflexão é que não há dúvidas de que a Revolução Cubana (1959) é uma revolução intencionalmente internacionalista, que operou de maneira estratégica para o combate do imperialismo internacional, conforme aprofundaremos a seguir; para além disso, Che Guevara é, sem dúvida, o símbolo maior do internacionalismo da luta no imaginário coletivo da época.

Che não somente lutou em vários países, socializando as táticas e estratégias de combate, como também construiu uma filosofia internacionalista. Talvez a expressão mais conhecida de seu pensamento seja a célebre frase em que ele afirma a necessidade de se criar "um, dois, três, muitos Vietnãs". O que está colocado é tanto a referência à vitória astuta dos vietnamitas contra o império bélico estadunidense, como também a guerrilha como estratégia para o combate revolucionário que se sustenta na medida em que avança para rompimento com a hegemonia capitalista. E, para além disso, cabe destacar o famoso discurso realizado em 1964 em conferência das Organizações das Nações Unidas (ONU), em que ele advoga em favor da unidade latino-americana para a conquista da liberdade do território em detrimento do fracasso do imperialismo como modelo de dominação:

> A hora de sua reivindicação, na hora em que esta mesma foi escolhida, vem sendo passada com precisão de um extremo ao outro do Continente. Agora esta massa anônima, esta América de cor, sombria e taciturna, que canta em todo Continente com uma mesma tristeza e decepção, agora esta massa é a que começa a entrar definitivamente em sua própria história, começa a escrever com seu sangue, começa a sofrer e a morrer, porque agora os campos e as montanhas da América, pelas encostas das suas serras, pelas planícies e pelas selvas, entre a solidão e o tráfico das cidades, nas costas dos grandes oceanos e rios, se começa a estremecer este mundo cheio de corações com punhos quentes de desejos de morrer pelo seu, de conquistar seus direitos quase quinhentos anos burlados por uns e outros. Agora sim, a história terá que contar com os pobres da América, com os explorados e vilipendiados, que têm decidido começar a escrever por si próprios, para sempre, sua história. Já os vemos pelos caminhos dia a dia, a pé, em marchas sem término de centenas de quilômetros, para chegar até os "olímpicos" governantes reivindicar seus direitos. Já os vemos, armados de pedras, de paus, de machados, aqui e acolá, cada dia, ocupando terras, afincando suas foices nas terras que lhes pertencem e defendendo-as com suas vidas; já vemos levando seus cartazes, suas bandeiras, suas consignas; fazendo-as correr com o vento, por entre as montanhas ou ao longo das planícies. E esta onda de estremecido rancor, de justiça reclamada, de direito pisoteado, que se começa a levantar por entre as terras latino-americanas, esta onda já não parará mais. Esta onda irá crescer cada dia que passe. Porque esta onda é formada pela maioria, pela maioria em todos os aspectos, pelos que acumulam com seu trabalho as riquezas, criam os valores, fazem andar as rodas da história e que agora despertam do longo sonho embrutecedor que foram submetidos (Guevara, 1964)[32].

[32] A gravação do discurso e transcrição deste em português está disponível no endereço: https://contrapoder.net/artigo/discurso-de-che-na-19a-assembleia-geral-da-onu-em-1964/..

Em outros discursos, como “Discurso de Argel” pronunciado em 1965 durante o “2º Seminario Económico de Solidaridad Afroasiática”, realizado na Argelia, Che Guevara reitera a sua posição, em representação oficial de Cuba, sobre a necessidade de fortalecimento dos laços dos países subdesenvolvidos.

O que estamos colocando com isso, com o reconhecimento de Guevara como esse ícone do internacionalismo latino-americano, é a possibilidade de pensar as obras do TA – “A lua muito pequena e a caminhada perigosa” e “Arena conta Bolívar” – como uma estrutura programática do grupo de compreensão dos problemas brasileiros como sendo também problemas latino-americanos e, por que não, do subdesenvolvimento. Em diálogo com as reflexões sobre a pedagogia da derrota expressa nas obras, o que o grupo posiciona nos argumentos das peças é a ideia de uma unidade latino-americana como saída contra os mecanismos de subordinação imperialistas, conforme expusemos ao discutir o pensamento de Che Guevara e de Simón Bolívar.

Em última instância, o que Che e Bolívar apresentam para a América Latina está também expresso no pensamento de José Martí, na súmula de Nuestra América, como um projeto alternativo ao modelo capitalista de segregação e exploração. Isso foi explorado no capítulo anterior e agora fica como lembrança para entrarmos em outro ponto que tangencia a interseção entre as figuras de Che e Bolívar. Ambos são a representação de mártires da história de luta da América Latina. No entanto, enquanto em “A lua muito pequena e a caminhada perigosa” Boal faz referência à história recente do território, ao retratar Bolívar em “Arena conta...” o grupo elege a figura que talvez desempenhe papel de maior relevância no imaginário social latino-americano.

A presença de Bolívar, associada ao ideário heroico de libertador, é reforçada tanto pelas diversas biografias publicadas sobre sua trajetória quanto pelos bens simbólicos a ele dedicados e pela apropriação popular do seu legado. Da obra “O general em seu labirinto”, de Gabriel García Márquez, à série “Bolívar”, produzida pela *Netflix* e criada por Juana Uribe, em geral – resguardadas as devidas diferenças estéticas –, as produções reforçam o caráter heroico de Bolívar.

Ainda que esse imaginário seja reforçado há mais de um século, não deixa de causar surpresa no contexto brasileiro. Vale, portanto, uma ressalva da especificidade

do Brasil em relação a outros países latino-americanos, conforme aponta o professor José Carlos Aleixo na comemoração do bicentenário do nascimento de Simón Bolívar:

> Bolívar está vivo ou morto?
> Como personagem histórico, Bolívar deve estar vivo para alguns países que receberam mais diretamente a sua influência. Na opinião de jovens de Brasília, Bolívar está "semimorto", sem despertar maiores interesses (Aleixo, 1984, p. 103).

Percebemos, em alguma medida, a nossa ignorância ou, como expressou Aleixo, a falta de maiores interesses quanto à trajetória e ao projeto de Bolívar, na leitura dramática da peça realizada com os estudantes da Licenciatura em Educação do Campo na Universidade de Brasília. Para nós, do Coletivo Terra em Cena, a leitura dramática pode exercer um papel pedagógico de estudo de um tema em paralelo à sua tradição como prática artística.

Nesse contexto, a obra "Arena conta Bolívar" exigiu um esforço de compreensão devido a alguns aspectos. Primeiro, por ser um texto musical, em que o ritmo das cenas é entremeado pelas canções; segundo, por ser um texto épico, cuja narrativa não é linear e no qual são utilizados vários recursos estéticos em paralelo, como o humor, a sátira e alegoria; terceiro, pelo contexto em que a peça foi escrita, tanto pela necessidade de criar artifícios na tentativa de burlar a censura, quanto pelos paralelismos construídos com a conjuntura brasileira de 1969; e, por fim, pelo pouco conhecimento prévio acerca do projeto defendido por Bolívar. Este último fator tanto nos exigiu maior esforço, quanto também nos estimulou à busca por aprofundar a pesquisa.

Entre diversas biografias e reunião de cartas de Bolívar, em que seu pensamento se expressa, encontramos, no livro de Yolanda Salas de Lacuna (1987), uma pesquisa que reflete sobre como Bolívar está presente na consciência popular venezuelana não apenas como um herói, mas também como expressão da religiosidade popular. A autora registra diversos cânticos e décimas dedicados a Bolívar, que vão desde pedidos por proteção e bênçãos até composições associadas a velórios e sepultamentos.

No imaginário popular de alguns grupos sociais venezuelanos, Bolívar tornou-se uma espécie de santo, o que provavelmente encontraremos na raiz da ideia do herói como um ser iluminado e enviado para uma missão. Nas imagens que se seguem, encontramos a expressão dessa formulação:

Imagem 34 – Imagens retiradas do livro “Bolívar y la historia en la consciência popular”



Bolívar entre figuras tradicionales del culto católico y representaciones peculiares del culto a María Lionza. Charallave. Estado Miranda. (Foto: Juan Lecuna).



La trilogía de José Gregorio Hernández, Bolívar y Cristo en la pared frontal de una vivienda en El Gamelotal (Barlovento). (Foto: Juan Lecuna).

Fonte: Lecuna, 1987, p. 262 e 267.

Uma dissidência em relação ao tom elogioso encontrado nas obras de referência a Bolívar é o texto escrito por Karl Marx em 1857. A história de Bolívar

chegou até Marx de maneira casual, por meio de uma encomenda para redigir, juntamente com Engels, uma enciclopédia sobre história militar e biografias. Marx ficou responsável pelo verbete de Bolívar, mesmo sem nunca ter estado na América Latina e com conhecimento pouco aprofundado sobre a região. As críticas tecidas em seu texto foram tão duras que o próprio editor pediu que o autor mencionasse suas referências. Em linhas gerais, Marx caracteriza Bolívar como um caudilho com ímpetos napoleônicos, movido por vaidades e condescendente com os interesses da aristocracia local e internacional.

O verbete escrito por Marx foi amplamente criticado pela intelectualidade latino-americana, que identificou uma visão preconceituosa de Marx em relação a outras formas de organização popular que se distinguem da tradição conhecida por ele. Porém, no epílogo da obra que tomamos como referência para este debate, encontramos o seguinte argumento:

> Manter Bolívar incólume, ante interpretações consideradas tendenciosas, tem sido um trabalho desenvolvido por todas as vertente ideológico-políticas da historiografia latino-americana. Marxistas, liberais progressistas ou conservadores reacionários têm participado dessa tarefa. Porém não o fazem apenas com Bolívar: também procuram salvar os pais da pátria de interpretações consideradas depreciativas ou afrontosas sobre a personalidade do herói. E com isso se sucedem as histórias encobridas e se arbitra uma censura aos textos que soam mal ou que se mostram críticos num sentido contrário ao mito. É o caso que nos ocupamos aqui (Rosenmann, Cuadrado, 2008, p. 65).

O que se evidencia é a necessidade de manter, no imaginário, figuras com uma aura mitificada que legitime não apenas seus projetos, mas também suas contradições. Não seria leviano refletir como, muitas vezes, o ideário de “Pátria Grande” é manipulado, ainda hoje, conforme interesses por vezes contraditórios. Boal, por outro lado, e voltando para nosso foco, assume a afinidade pelos heróis, mas questiona a mistificação:

> Em Tiradentes, os críticos condenavam o culto ao herói. Brecht: “Feliz o povo que não necessita heróis”. Eu concordava, gênero e número, mas não em grau. Acrescento: o Brasil não é feliz, por isso, caro Bertoldo, necessitamos de heróis! Em toda parte, a toda hora! Que proliferem, prolíficos! Heróis às mancheias! Urgente!
> Para mim, o mito não é, em si, mistificador. Mito é a simplificação do indivíduo histórico, guardando-se os traços essenciais do seu caráter, sua vida que, assim, aparece magnificada no que se lhe atribui como essência. Torna-se mistificação quando se magnificam circunstâncias não essenciais e joga-se no lixo da história o que é importante. Guarda-se o pitoresco, perde-se o principal (Boal, 2014, p. 277).

Nesse sentido, o Bolívar retratado pelo Arena tem personalidade humana, seus erros estão expostos, bem como sua busca, o que o torna coerente com a ideia de mito defendida por Boal, em oposição à mitificação:

> Cristo. Se mostrarem apenas seus padecimentos na cruz, estoicismo, se esconderem seu poder mobilizador popular, estarão mistificando o mito. Che, mostrando o cadáver, olhos entreabertos, rodeado de assassinos, isso é mistificação: o homem derrotado. Mostrando-se o Che herói de Santa Clara, o homem que venceu Batista, será então o mito sem mistificações. Num e noutro caso, não é necessário contar a vida inteira do herói, falar na marcenaria paterna de Jesus ou da medicina do Che – no entanto, é imprescindível selecionar o que se quer mostrar – nessa escolha, estará o mito ou… a mistificação (Boal, 2014, p. 78).

Para fechar, por ora, as questões que levantamos, questionamos se Bolívar, para o Arena, significava um processo de enraizamento da consciência latino-americana no grupo. Ao que tudo indica, sim. Para as análises que sucederão a esta, seria pertinente considerar, no conjunto das produções, a última peça produzida pelo TA, chamada “América, doce América”, de 1971, primeira dramaturgia coletiva do grupo quando Boal já se encontrava no exílio. O texto da peça ainda não foi publicado.

Em relação a Augusto Boal – que nos levará ao próximo capítulo, sobre a Frente de Trabalhadores da Cultura de Nuestra América, formada já com o dramaturgo em exílio –, podemos considerar que, assim como apontou Décio de Almeida Prado, Boal é essa figura do TA que mais buscou conexões para além do teatro brasileiro.

Sobre a América Latina, Boal escreveu as “Crônicas de Nuestra América”, durante seu exílio na Argentina (1971 – 1976), as quais foram publicadas no jornal brasileiro “Pasquim”, famoso por ser crítico à ditadura. Tais crônicas contam, de maneira bem-humorada e aparentemente despretensiosa, histórias do cotidiano que Boal diz ter escutado por suas andanças na América Latina, mas que desvelam as dinâmicas de poder presentes no território. Tais crônicas foram reunidas e publicadas em formato de livro. Vale lembrar que, na abertura do prefácio dessa publicação, está um trecho do texto “Nuestra América”, de José Martí. E a homenagem a ele segue presente nas produções de Boal.

Além disso, em 1975, no mesmo ano em que foi publicado o reconhecido livro “Teatro do oprimido e outras poéticas políticas”, Augusto Boal também publicou o livro “Técnicas latino-americanas de teatro popular”. Sobre este, dialogaremos com maior

intensidade na sequência. Por fim, vale considerar a realização da “Feira latino-americana de opinião”, ocorrida em Nova Iorque, em 1972, onde foi apresentada uma reunião de peças de dramaturgos latino-americanos. Nessa ocasião, Boal montou a peça “Torquemada”, escrita durante sua prisão política no Brasil, período em que foi torturado.

Ilustração 12 – Cartaz nº 12: Unidad y Organización



Fonte: Criação da autora.

3. FRENTE DE TRABALHADORES DA CULTURA DE NUESTRA AMÉRICA: UNIDADE ANTI-IMPERIALISTA NO CAMPO DA CULTURA POLÍTICA LATINO-AMERICANA

A análise de caso que compõe o capítulo 3 direciona para um ponto central que foi capaz de aglutinar intelectuais, artistas e educadores em torno de um projeto comum como o da Frente de Trabalhadores da Cultura de Nuestra América (FTCNA). Este ponto é a consciência radical do subdesenvolvimento, não como uma etapa do capitalismo, e sim como um lugar dentro da divisão internacional do trabalho no sistema capitalista. Esse é o fio condutor da nossa pesquisa e, não à toa, ele retorna ao longo desta tese como alinhavo e como sustentação das nossas hipóteses.

O que percebemos, no caso analisado do grupo Teatro de Arena, é que, por meio da representação teatral, tenta-se colocar no debate público ícones que expressam projetos de insurgência contra o papel imposto à América Latina. Como vimos, isso se manifesta, guardadas as devidas diferenças, em “Arena conta Bolívar” (1969) e em “A lua muito pequena e a caminhada perigosa” (1968). O que liga essas histórias à própria FTCNA é a tentativa de insubordinação ao ciclo de dependência econômica e cultural, por meio da construção de uma unidade que gira sobre o eixo do anti-imperialismo. A definição desse eixo se dá pela compreensão do imperialismo como expressão inerente do sistema capitalista e que tem o colonialismo como alicerce.

Diante disso, em uma análise restritiva, o núcleo duro desses movimentos de unidade latino-americana, que tiveram expressão entre as décadas de 1960 e 1970, partiria da oposição, e não da proposição. Explicando melhor: o que agrega esses sujeitos e coletivos é o prefixo “anti”, que, em sua etimologia, está associado à oposição, à contrariedade. Nesse caso, a unidade se constrói contra um sistema de dominação, uma vez que, na origem do termo “imperialismo”, está o sentido de poder supremo, o que, na geopolítica, se expressa pela dominação de um país sobre outros.

Na prática, ser anti-imperialista para a FTCNA e outros grupos significou, ao mesmo tempo, se posicionar contra um sistema e defender um projeto de América Latina construído pelos próprios latino-americanos.

Essa é a hipótese que levantamos e procuramos sustentar ao longo deste capítulo, por meio da análise dos comunicados da FTCNA, em diálogo com o mapeamento de seus signatários, o que possibilitou realizar inferências quanto às

características e experiências pregressas desses sujeitos que conformaram a Frente como tal. Nesse movimento de mapeamento amplo, foram estabelecidos diálogos com trabalhos que refletiram sobre esse período no campo da cultura política latino-americana.

Além disso, a Revolução Cubana e sua política de internacionalização cultural, chancelada pela criação e atuação da Casa das Américas, constituem um ponto importante, pois, conforme defendemos e encontramos em diálogo com as obras de Pianca (1990) e Gilman (2003), ela tanto incrementou o encontro de iniciativas vigorosas presentes na América Latina quanto possibilitou a construção de consensos fundamentais para a formação não apenas de uma Frente, mas também de uma unidade de caráter propositivo, conforme expresso no comunicado de 1974 da Frente:

> Bajo las consignas de UNIDAD Y ORGANIZACION, el Frente impulsará la formación de nuevas organizaciones artísticas y científicas de acuerdo a los diversos sectores de su prática (centros populares de cultura, talleres de pintura, grupos, corporaciones o federaciones teatrales, musicales, plásticas, etc.) y buscará la integración de las ya existentes (Frente de Trabajadores de la Cultura de Nuestra América, 1974 *apud* Pianca, 1990, p. 356).

A ideia de uma unidade que organizou artistas, intelectuais, professores, jornalistas e escritores de diversos países da América Latina em torno de um projeto comum nos confronta com algumas questões iniciais:

- Quais condições favoreceram a consolidação da Frente de Trabalhadores da Cultura de Nuestra América?
- Quais aspectos foram consensuais entre os integrantes da FTCNA?
- Como o recrudescimento da violência de estado nos países latino-americanos, apoiados pelos Estados Unidos da América, altera o discurso da FTCNA publicado em seus comunicados?

Vale ressaltar que enfrentamos o desafio de confrontar nossas questões e sustentar nossas hipóteses com o apoio fundamental da análise documental, uma vez que nossos interlocutores primários, signatários da Frente, já estão falecidos. Conforme veremos a seguir, entre aqueles que participaram dos três encontros, apenas a diretora e atriz equatoriana Ilonka Vargas permanece viva, mas em idade avançada. Tentamos contato com ela, mas infelizmente não tivemos retorno.

Diante disso, tomamos também a liberdade de acionar nossa criatividade política para fabular a partir dos dados materiais. Ou seja, partimos tanto da análise

da conjuntura histórica quanto dos relatos obtidos nas entrevistas com Cecília Thumim Boal (Teatro de Arena) e Arturo Fleitas (El Galpón), bem como da análise das cartas trocadas entre Augusto Boal e remetentes ligados à FTCNA e à Casa das Américas (Cuba).

A isso somamos também nossa experiência na construção de uma rede latino-americana que congrega grupos, movimentos, escolas, sindicatos e universidades em torno de um projeto no campo da cultura política, para fabular hipóteses quanto aos limites encontrados pela FTCNA e os rumos tomados.

Nesse sentido, este capítulo é estruturado a partir de três eixos. O primeiro analisa as décadas de 1960 e 1970 como uma época dentro da historicidade no campo da cultura latino-americana; o segundo é o detalhamento da frente e a apresentação da FTCNA; por fim, no terceiro eixo, realizamos o exercício de fabulação, mencionado anteriormente.

Ilustração 13 – Cartaz nº 13: Carrerada



Fonte: Criação da autora.

3.1 As décadas de 1960 e 1970 na América Latina: revolução e resistência cultural

Trotsky, em seu livro “Como fizemos a Revolução” (1978), escrito no calor do momento revolucionário de 1917, afirma que todos os acontecimentos estão se dando de uma maneira tão acelerada que registrá-los se tornava uma tarefa difícil. O fato é que a primeira metade do século XX foi marcada como um tempo de revolução, conforme apresentamos no argumento inicial desta tese.

Recortando ainda mais esse largo período de revoluções, Gilman (2003) nos provoca a pensar as décadas de 1960 e 1970 na América Latina como uma “época”, sendo esse um termo substantivo que abarca um período com características próprias, com acontecimentos que se conectam em um espírito comum:

> Podría decirse que, en términos de una historia de las ideas, una época se define como un campo de lo que es públicamente decible y aceptable —y goza de la misma consistencia— más que como un lapso temporal fechado por puros acontecimientos, determinado como un mero recurso ad eventa. El bloque de los sesenta/setenta, así, sin comillas, constituye una época con un espesor histórico propio y límites más o menos precisos, que la separan de la constelación inmediatamente anterior y de la inmediatamente posterior, rodeada a su vez por umbrales que permiten identificarla como una entidad temporal y conceptual por derecho propio (Gilman, 2003, p. 36).

Esse entendimento das décadas de 1960 e 1970 como uma “época” também aparece em outros trabalhos de referência para nós, como Pianca, 1990; Gilman, 2003; Verzero, 2013. Estas serão as principais autoras de referência para as análises que se seguem e que convergem na ideia da existência de um núcleo comum do período em questão que se expressa no contexto turbulento e incendiário que a Revolução Cubana provocou na região. Gilman (2003, p. 37) usa uma metáfora interessante: “su modo de temporalidad se expresaba por la emergencia de tiempos rápidos, cuya mejor metáfora es la del carro furioso de la historia, que atropellaba a los tibios en su inevitable paso.”.

A emergência do tempo acelerado, que aparece na metáfora de Gilman e converge com o espírito do tempo da revolução manifestado por Trotsky no contexto da Revolução Soviética, não se restringe, como vimos, à Revolução Cubana. Mesmo que ela tenha sido um divisor de águas na história mundial, ela ganha força no imaginário social na medida em que está concatenada a outras experiências de transformação.

Vale lembrar que esses tempos também são marcados pelos processos de descolonização dos países africanos, pela guerra do Vietnã, pelas rebeliões antirracistas nos Estados Unidos da América; além de outros movimentos de rebeldia na Europa, que ficaram conhecidos como “maio de 1968”, e pelo adensamento de processos organizativos populares em diversos países latino-americanos.

Não à toa, é comum na historiografia cultural dessa época atribuir ao ano de 1968 a carga simbólica de a “meditação de 68”, como momento de força para as manifestações de contraposição ao sistema. Por esse motivo, Pianca define esse momento como ponto de corte para o amadurecimento de um projeto teatral a serviço do projeto de Nuestra América:

> Hacia 1968, muchos grupos nacidos con la urgencia de la historia llevaban ya años de trabajo. Los debates internos en los Festivales Nacionales habían puesto de manifiesto que, para avanzar, era necesario repensar el rol del teatro en ese complejo contexto nacional y mundial. Y dentro de esa extraordinaria explosión coincidente del ’68, que fue de París a Tokyo, de California a La Habana, nació la llamada “meditación del 68” respecto al futuro del naciente movimiento teatral. El resultado de esa meditación emprendida a nivel continental —desde el Festival de Teatro Radical de San Francisco, California, hasta el Seminario de Teatro Aficionado de Santiago de Chile, o la Reunión de Teatristas de La Habana— fue la determinación de aunar esfuerzos para crear un teatro auténticamente enraizado en el devenir histórico de las luchas populares. En una palabra, un teatro al servicio de Nuestra América (Pianca, 1990, p. 19).

Esse estado de euforia e esperança na construção e vitória desse projeto popular, que paira na interpretação das autoras – Pianca e Gilman - sobre a época que concentra as décadas de 1960 e 1970, tem concretude na realidade e nos fatos, que, conforme citamos, são a sustentação da argumentação das autoras. Por outro lado, vale lembrar o Brasil tem sua guinada na organização popular nos primeiros anos da década de 1960, mas, em apenas quatro anos, em 31 de maio de 1964, aconteceu a ruptura violenta desse processo com a implementação da ditadura empresarial, civil e militar brasileira.

Ou seja, como brasileiras/os, diferente de nossas/os vizinhas/os, haja vista que estamos dialogando com 3 autoras argentinas, olhamos para essa época a partir da tensão entre os estalidos internacionais e o resultado da derrota no campo da emancipação cultural brasileira.

Vale ressaltar que Claudia Gilman começa sua argumentação de delimitação deste período como uma “época” afirmando que:

> Entre la entrada en La Habana de los guerrilleros vencedores de la Sierra Maestra y el derrocamiento de Salvador Allende y la cascada de regímenes dictatoriales en América Latina hay catorce años prodigiosos. Un período en el que todo pareció a punto de cambiar. Hay quienes hablan de esos años como de "los sesenta" y "los setenta", intentando trazar diferencias irreductibles en ese corto lapso (Gilman, 2003, p. 35).

A autora segue questionando essa divisão das décadas por meio da correlação dos fatos entre esse período. Nós concordamos que essas duas décadas estão fortemente imbricadas e entendemos que, para o conjunto dos países latino-americanos, o Golpe do Chile, com o assassinato de Salvador Allende, ocupa um espaço no imaginário social que concretiza a derrota do projeto continental. Por outro lado, a leitura que fazemos, a partir do Brasil, conforma a nossa análise dessa época sobre o eixo da dialética entre a revolução e a resistência ou, nas palavras de Florestan Fernandes (2020), na relação entre a revolução e a contrarrevolução na América Latina. Dessa forma, resistência ganha um sentido duplo: tanto representa a resistência das forças conservadoras quanto pode significar a resistência dos sujeitos políticos.

O dilema da pouca visibilidade das violências operadas pelo Estado brasileiro já nos primeiros anos da década de 1960 pode ser interpretado como um anúncio para o conjunto da América Latina. Se olhada dessa forma, a conjuntura de 1964 e 1968, da mudança de tom conjuntural, não é pouco visibilizada apenas do ponto de vista da crítica internacional. No Brasil também, ainda hoje, paira, em parte da crítica, a ideia de que a ditadura se efetivou em 1968, como se entre 1964 e 1968 fosse um momento de tomada do poder pelos militares com um verniz de naturalidade.

Obviamente, conforme debatemos no capítulo 3, o Ato Institucional 05 é o mais radical instrumento de efetivação da abolição do estado democrático de direito. Mas o que a ditadura rompeu em 1964 foram os instrumentos de organização popular, assassinando aqueles que historicamente recebem as violências do estado brasileiro sem direito à reparação histórica.

> O conjunto de protagonistas da luta pela redemocratização, na fase pós-golpe, estava restrito ao segmento estudantil e a frações da intelectualidade e do meio artístico de esquerda. As organizações de classe do operariado e do campesinato tinham sido desmobilizadas, e massacradas, no golpe de 1964. Os vínculos de classe que recentemente se articulavam foram brutalmente destruídos pelo regime militar. Conforme Roberto Schwarz, no ensaio Cultura e política, 1964-1969, o objetivo do golpe foi "garantir o capital e o continente contra o socialismo".
> Essas primeiras vítimas, maioria pobre e negra, são os alvos permanentes da violência sistemática do Estado brasileiro. Paulo Arantes nominou-as

> como as “classes torturáveis brasileiras”: os negros, pobres e índios. A politização seletiva da memória da violência da ditadura militar deve-se ao fato de que aos “torturáveis de sempre” acrescentaram-se “brancos da classe média, por um breve período, por razões políticas”. Foi esse grupo, de estudantes e profissionais liberais, que exerce forte influência na opinião pública, que narrou a história da luta contra a ditadura. E obtiveram conquistas expressivas, por exemplo, com as reparações financeiras aos que tiveram sua vida prejudicada pelo regime dos fuzis (Villas Bôas, 2009, p. 153).

Duas questões ficam evidentes no fragmento do texto de Rafael Villas Bôas. O primeiro é a fala de Schwarz, que mostra o caráter projetivo para a América Latina que o golpe brasileiro inicia. Surge nesse ponto uma questão: essa compreensão de Schwarz, que foi originalmente publicada em julho de 1970, na revista francesa “Les Temps Modernes”, também era compartilhada entre outros intelectuais latino-americanos? Ao que nos parece, em diálogo com Gilman, essa posição não era consensual, uma vez que, conforme citamos, a autora posiciona uma janela de oportunidades políticas entre a Revolução Cubana (1959) e o golpe no Chile (1973). Por outro lado, o fortalecimento de uma consciência latino-americana pode ter sido também uma resposta ao período de exceção latino-americano que se anunciou com o golpe brasileiro. Ou seja, a ideia de uma saída radical pela via revolucionária se deve tanto à vitória da Revolução Cubana como também pela compreensão do limite da via democrática liberal frente ao recrudescimento do imperialismo nos países latino-americanos.

Esse é o segundo ponto que o fragmento do texto de Villas Bôas nos coloca. Os “estudantes e profissionais liberais, que exerciam forte influência na opinião pública, que narraram a história da luta contra a ditadura”, foram, em grande parte, Sujeitos que tanto defenderam o Estado Democrático de Direito em seus discursos e trabalhos, quanto participaram da luta armada. Grande parte dessas pessoas foi levada ao exílio forçado e deu seguimento a seus trabalhos em países latino-americanos até quando foi possível, antes dos golpes nos países vizinhos: Augusto Boal (Argentina), Roberto Schwarz (com passagem pelo Uruguai antes de se estabelecer na França), Darcy Ribeiro (Uruguai), Ruy Mauro Marini (Chile e depois México) e Vânia Bambirra (Chile e depois México) foram alguns dos exilados pela ditadura brasileira, entre outros.

Nós vamos refletir ainda mais sobre os impactos coletivos desta legião de exilados que as ditaduras latino-americanas forçaram. Por ora, colocar luz neste fato

é uma das sustentações para dialogar com a tese levantada por Lorena Verzero, de que existe neste período uma "latinoamericanização" dos países do continente:

> Las reflexiones de este período reciben el aliento del Mayo francés y sus expresiones en el continente americano se enlazan con una meditación sobre la Revolución Cubana, la muerte de Ernesto "Che" Guevara (el 8 de octubre de 1967) y los nuevos posicionamientos de la izquierda; y se enmarcan en una "latinoamericanización" de los países del continente que se produce en relación dialéctica con las especificidades nacionales. Entre las luchas por las reivindicaciones del Tercer Mundo, a los acontecimientos latinoamericanos se suman la experiencia vietnamita y los procesos de descolonización en África, que potencian las expectativas de materialización de la transformación de las estructuras sociopolíticas (Verzero, 2013, p. 26).

Ou seja, soma-se aos aspectos da geopolítica internacional citados por Verzero a presença desses sujeitos políticos exilados em diversos países latino-americanos. Tais sujeitos mantinham uma relação com seus pares, com seus compatriotas – exilados ou não –, e também colocavam em evidência, em seus novos países, a necessidade da construção de um projeto que, ao mesmo tempo, se opunha ao fortalecimento das elites locais apoiadas pelos Estados Unidos em políticas de manutenção do *status quo*, e que buscava materializar "as transformações das estruturas sociopolíticas" (Verzero, 2013, p. 26).

Esse papel que os exilados ocupam nos territórios em que receberam asilo se traduz nas memórias de Arturo Fleitas, "duplamente exilado", como ele mesmo nos disse, por ter sido obrigado a sair do Paraguai, em 1965, e posteriormente do Uruguai, com o grupo El Galpón, em 1976, em ambos os casos, por conta das ditaduras. Arturo nos fala das dissonâncias conjunturais existentes entre os países vizinhos da seguinte maneira:

> Mira, cuando yo llegué acá, el Uruguay era un país democrático, 65. Pero yo inmediatamente vi que había... que había síntomas de que iba hacer la dictadura. Y yo les prevenía a los compañeros. Les decí: "miren que esto no es eterno. Le digo las cosas, no se puede, Uruguay, no se puede.". Y nadie creía, decían en Uruguay no puede pasar. Era un país muy politizado.
> Existía esa pasión. Acá se apoyó mucho a la revolución cubana, a la guerra civil española. El Uruguay estuvo muy militante, apoyando a la república española. El teatro independiente formaba parte de esa corriente (Fleitas, 2023).

Juntando esses dados, elaboramos as imagens abaixo novamente com a técnica da colagem, na tentativa de construir um cenário das décadas de 1960 e 1970, que não se traduz como um movimento linear, como um carro em movimento,

associado à ideia de velocidade. Ao contrário, o que se delineia é um quadro de contrastes: de um lado, um horizonte de esperanças, de luta e de libertação; de outro, um cenário marcado pela violência e pela repressão.

Imagem 35 - Revolução e contrarrevolução na América Latina – técnica: colagem digital. Foto 1: Entrada de Fidel Castro em Habana (Cuba), em 8 de janeiro de 1959. Foto 2: Bombardeio ao Palácio de la Moneda em Santiago (Chile) pelas forças armadas do país, em 11 de setembro de 1973



Fonte: colagem criada pela autora.

Do ponto de vista do horizonte da Revolução, Cuba ocupa um papel fundamental não somente como farol de uma revolução inédita no imaginário internacional e, especialmente, latino-americano, mas também, em contexto de Guerra Fria, como um espaço de confabulação, solidariedade e incentivo para emancipação social, política e cultural latino-americana. Para entender o que Cuba representou nesse momento, precisamos ter em mente que a revolução nessa época não somente era factível, como contava com o apoio internacional do bloco soviético, que disputava a hegemonia econômica, política e cultural com os Estados Unidos.

A compreensão da revolução como processo, e não somente como ação isolada, evidencia que a cultura desempenha papel decisivo no processo de transformação social, como dimensão sensível capaz de reacender, no horizonte político latino-americano, a perspectiva de emancipação radical. No momento em que forças insurgentes de outros países buscavam articular cultura e luta de classes, o papel de Cuba na região se tornou decisivo para formação da mencionada unidade de trabalhadores da cultura.

Vale retomar alguns dados históricos já expostos no capítulo 1, em que as experiências de educação e cultura popular formaram um quadro pedagógico-cultural particular no período.

Imagem 36 - Camponeses no 1º Congresso de Lavradores e Trabalhadores Agrícolas (1961, Brasil)



fonte: acervos do Memorial da democracia

Imagem 37 - Salas de aula do projeto “De pé no chão também se aprende a ler”



Fonte: Góes, 1980.

No cenário internacional, o imperialismo estadunidense estava ameaçado. Não apenas pelo contexto da Guerra Fria, mas também por seu envolvimento nas Guerras da Coréia (1950-1953) e do Vietnã (1955-1975). Especialmente a Guerra do Vietnã é um marco na cultura política dos Estados Unidos que, em meio aos protestos internos das lutas antirracistas, ainda agravou o nível de desconfiança por parte da sociedade civil em relação ao Estado nacional.

O documentário “Ponto de Virada: A Guerra no Vietnã”[33] recolhe uma série de depoimentos de combatentes que estiveram nos combates do Vietnã e evidenciam como o governo dos Estados Unidos manipulava as informações públicas. Em síntese, os Estados Unidos operavam como financiador e apoiador direto dos crimes de guerra no Vietnã, como a pulverização de *napalm* em civis, mas vendia internamente a imagem de que estava intervindo no conflito do país de maneira suplementar, para pacificação.

Os Estados Unidos também manipulavam os dados quanto a seus recorrentes insucessos. Mesmo com todo o poder bélico estadunidense, os vietnamitas, que tinham maior conhecimento do território, usavam desse fator a seu favor, com uso de estratégias de guerrilha, saindo, muitas vezes, vitoriosos. Quando a mídia internacional começa a publicar imagens que contrapunham o cenário construído pelas informações oficiais dos Estados Unidos, o efeito é duplo: uma grande

[33] Documentário disponível na plataforma de audiovisual “Netflix”: https://www.netflix.com/br/title/81756795?s=a&trkid=13747225&shareType=Title&shareUuid=0d7e53e9-e87a-4e68-804f-d35147e9c3bb&trg=wha&unifiedEntityIdEncoded=Video%3A81756795&vlang=pt&clip=82020769.

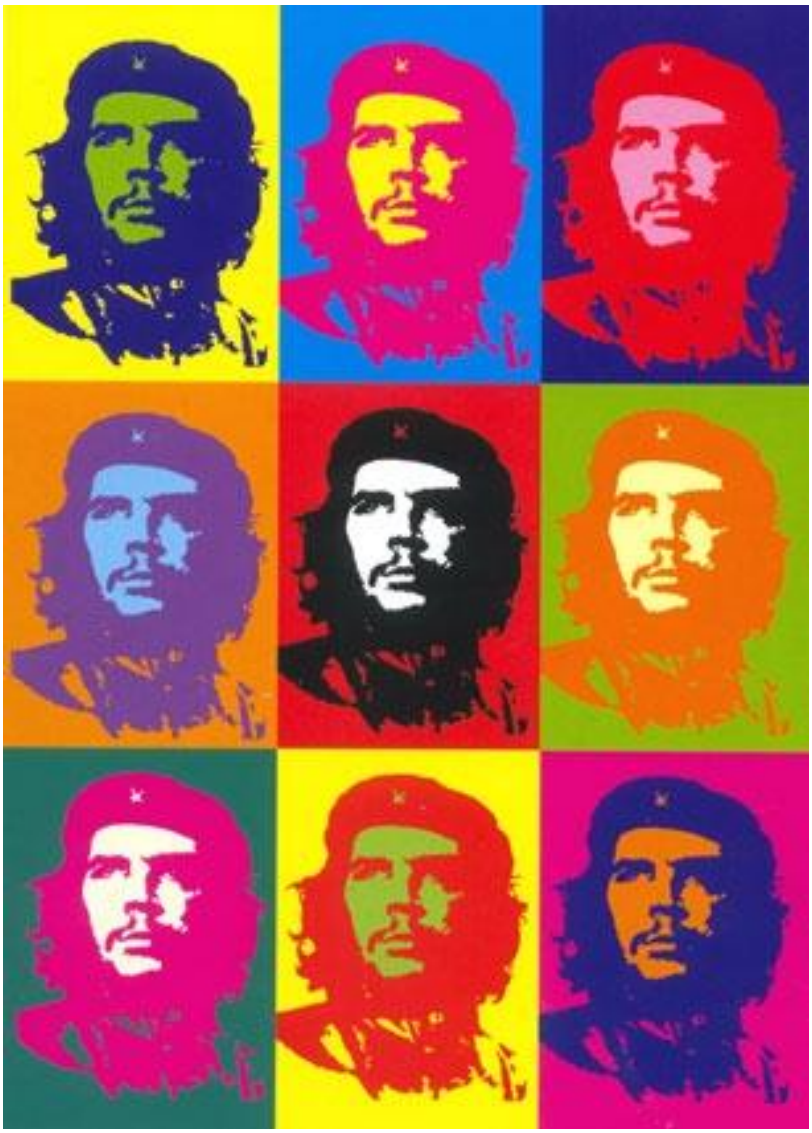
desconfiança nacional e internacional e uma perda de poder simbólico frente às disputas em contexto da Guerra Fria.

Esse cenário é decisivo para entender a vitória da Revolução Cubana e o que ela representou para América Latina e, também, aos olhos dos Estados Unidos. A ditadura de Fulgencio Batista (Cuba, 1952–1959), apoiada pelos Estados Unidos, já estava desmoralizada. Isso tornou o cenário propício para adesão à guerrilha.

Os Estados Unidos, que, conforme explicamos acima, estavam com foco na contenção dos protestos do "Movimento dos Direitos Civis" e na Guerra do Vietnã, tiveram uma leitura enviesada do triunfo da Revolução de Cuba em 1959. Em parte, porque, naquele momento, em que a Revolução Cubana foi desfechada, ela foi interpretada como um movimento de caráter nacionalista. Os Estados Unidos não perceberam, nesse primeiro momento, que a Revolução Cubana representaria um risco no sentido da expansão do socialismo para a região – fato que ocorreu dois anos depois, quando Fidel Castro declarou o caráter socialista da Revolução.

É importante ter essa análise de contexto internacional em mente para compreender a experiência da FTCNA não como resultado de iniciativas voluntaristas ou heroicas, fruto da ação de uma geração movida pela paixão. Está certo que esses sentimentos aparecem nas falas de nossos e nossas entrevistados como motores da ação, mas é preciso considerar que também foram estimulados pelas imagens que, no curso da história, reificaram a Revolução Cubana como um ato isolado. Tal qual a imagem de Che Guevara, com olhar profundo e imponente, que faz sucesso na estampa de camisas e canecas ainda hoje.

Imagem 38 - Che Guevara, de Andy Warhol (1968). Serigrafia 50x100 cm



Fonte: WikiArt

A princípio, trata-se de um símbolo aparentemente descolado dos símbolos capitalistas, mas que esconde o caráter coletivo e conjuntural dos fatos históricos. A editora Expressão Popular analisa a foto original que dá origem à obra de Warhol da seguinte maneira:

> Uma das imagens mais importantes do século XX é o rosto de Ernesto Che Guevara num retrato feito pelo fotógrafo Alberto Korda em uma ocasião trágica, após um atentado criminoso a um barco em Cuba que deixou muitos mortos e feridos. O olhar profundo e penetrante de Che, naquela ocasião, refletia a angústia e a indignação de todo o povo cubano contra as ações contrarrevolucionárias do imperialismo estadunidense (Yoshida, 2025).

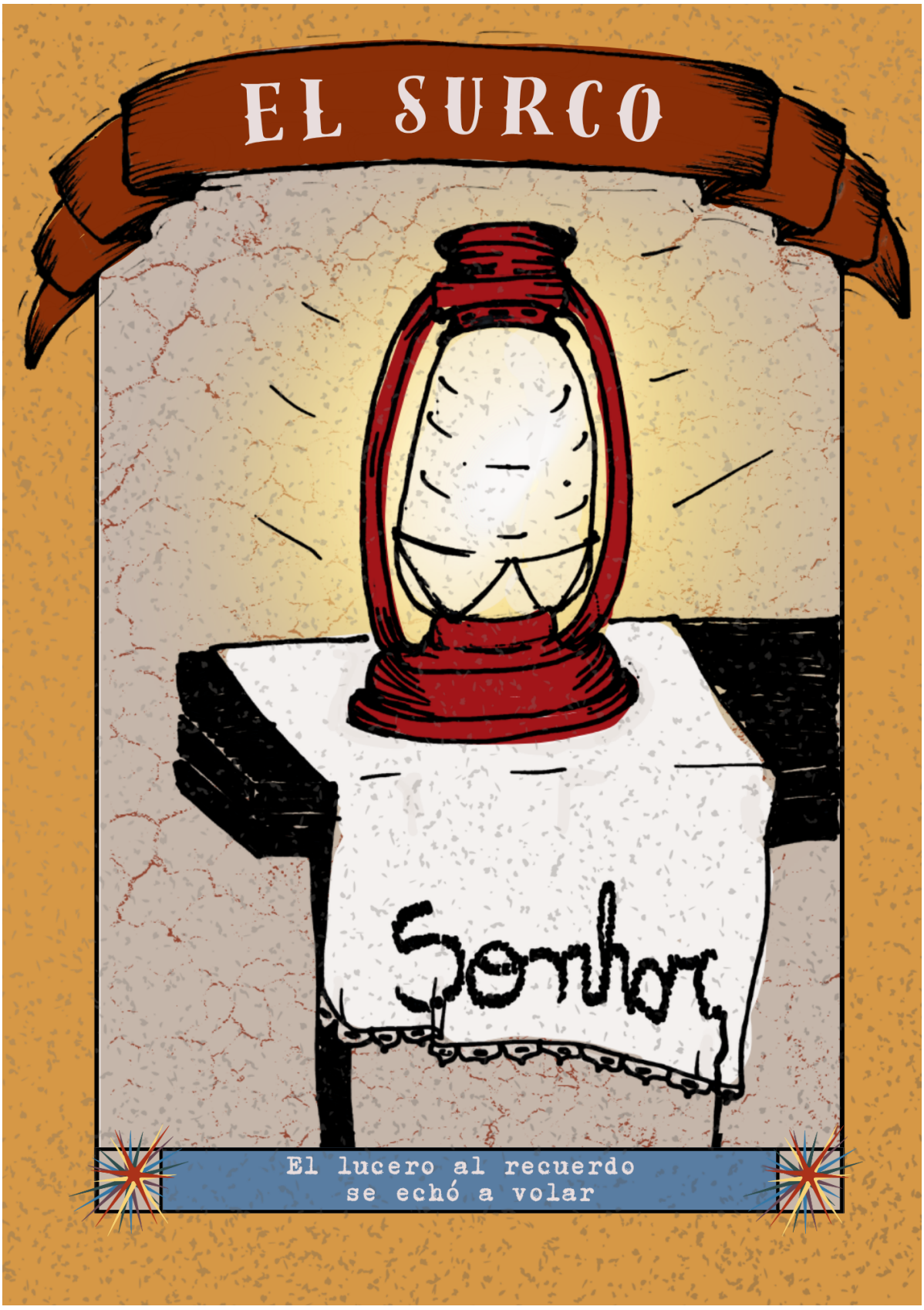
Da imagem que representa um sentimento de melancolia e indignação coletivo à imagem feita no ano seguinte ao assassinato de Che (1967) por um artista do

movimento da “Pop Art”, que mais se aproxima do que diverge da indústria cultural, é fácil entender como esse foi um entre outros símbolos revolucionários apropriados e esvaziados pela indústria cultural.

Nesse sentido, o esforço de expor os fatos a partir da totalidade que os compõe traz profundidade à questão anteriormente apresentada: quais fatores favoreceram a construção de uma unidade latino-americana de trabalhadores da cultura? Do contrário, corre-se o risco de criar uma análise fetichizada e reificada da experiência cultural da Revolução Cubana e da Frente, a partir do vínculo de ambas.

Pois foi diante dessas circunstâncias que surgiu o cenário propício para a expansão dos intercâmbios no cenário cultural, especialmente entre os anos de 1959 e 1968, com destaque para a atuação da Casa das Américas (Cuba), que promoveu encontros e festivais nacionais em busca de desenvolver um “Novo Teatro”, ligado às questões locais e à práxis social. Nesse processo, experiências de grupos e sujeitos que desenvolviam significativas experiências nesse campo foram convidados a socializar suas trajetórias, como foi o caso do Teatro de Arena (Brasil), do Grupo El Galpón (Uruguai), do Teatro Experimental de Cali (TEC – Colômbia) entre outros.

Ilustração 14 – Cartaz nº 14: El surco



Fonte: Criação da autora.

3.2 Revolução Cubana e o Teatro de Nuestra América

Conforme expressa Pianca em seu livro “Teatro de Nuestra América”, o calendário que levou à formação da Frente de Trabalhadores da Cultura de Nuestra América começa com a Revolução Cubana: “[...] porque a história do teatro presentes nestas páginas é também a história de um projeto nacional” (Pianca, 1990, p. 9).

O projeto nacional a que a pesquisadora se refere é o projeto de superação do atraso político, econômico, social e cultural debatido e desenhado por Cuba a partir da vitória da revolução. O caminho não foi linear, conforme mostra a literatura e é amplamente reconhecido (Bambirra, 2024). A tomada do poder pela guerrilha não significou de pronto a guinada da ilha à Revolução Socialista. Em um primeiro momento, lança-se a tese do M-26-7[34], que buscava, por meio da social-democracia, promover mudanças para construção de condições de bem-estar social.

Todavia, logo o curso das decisões mostrou a necessidade da mudança de sistema. A percepção de que o ciclo de dependência econômico e cultural que subordina países da periferia do capitalismo é um lugar ocupado na divisão internacional do trabalho, e não somente uma etapa do desenvolvimento, foi crucial para as tomadas de decisão que levaram Cuba a se tornar um Estado socialista, uma vez que ficava claro que, dentro da estrutura de dependência imperialista, não era possível desenvolver o sistema capitalista, de modo que o caminho possível seria a inflexão radical do sistema.

Do ponto de vista filosófico, assumiu-se o pensamento amplo de justiça social de José Martí como farol. Diante disso, as convicções socialistas de Cuba levaram não apenas o país a se aproximar do bloco socialista, mas também conferiram ao ideário da Revolução Cubana o caráter amplo e avançado do conceito de solidariedade de classe e entre os povos:

> Isso porque o pensamento de Martí é um pensamento democrático avançado, com um amplo senso de participação social. A Revolução Cubana superará a concepção de ordem social e equilíbrio entre classes de Martí, mas resgatará seus aspectos heroicos, guerreiros, latino-americanistas e anti-imperialistas (Bambirra, 2024, p. 154).

[34] O Movimento 26 de Julho (M-26-7) foi o primeiro modelo de ação revolucionária no plano político e econômico operado após o triunfo da Revolução Cubana. Tinha como base o protecionismo e estímulo direto da indústria cubana para promover o processo de substituição de importações. Em última instância, o plano resultaria no desenvolvimento do capitalismo nacional, mas logo foi substituído pela oficialização do sistema socialista (Bambirra, 2024).

Esse é um dos elos principais que conectam a experiência da Frente e a Revolução Cubana do ponto de vista de alinhamento ideológico. A Frente expressa, em seu comunicado nº 3, a decisão colegiada de alteração do seu nome para se identificar não somente com o termo, mas com o conceito de "Nuestra América".

> Trocar o nome de Frente Latino-americana de Trabalhadores da Cultura por Frente de Trabalhadores da Cultura de *Nuestra América*, considerando a necessidade de incluir grupos não latino-americanos (pontuamos o extraordinário aporte de grupos chicanos, índios, negros e anglos) que coincidem com os objetivos da Frente e lutam contra o inimigo comum (Comunicado nº 3 *apud* Pianca, 1990, p. 355).

"*Nuestra América*", conforme já dito no capítulo 2, é um conceito defendido por José Martí em ensaio publicado em 1891, no qual expressa a defesa de um modelo de desenvolvimento alternativo ao que era imposto pela Europa Ocidental e a América do Norte, reconhecendo o papel imperialista exercido especialmente pelos Estados Unidos. Esse modelo seria fruto do movimento de reconhecimento entre os povos latino-americanos na identificação da classe trabalhadora e originária como protagonista do processo de constituição de princípios republicanos revistos a partir da realidade local.

O fundo ideológico comum presente na Frente e na Revolução Cubana é fruto do esforço direcionado, especialmente pela Casa das Américas, em promover encontros e trocas de grupos e artistas latino-americanos que experienciavam práticas em busca do que se convencionou chamar de "Novo Teatro".

A Casa das Américas é uma instituição cultural fundada no mesmo ano da Revolução, 1959, em Havana. Ela pode ser entendida como uma das ações táticas no processo de fortalecimento da cultura anti-imperialista, cujo objetivo principal é promover, estudar e difundir a cultura, a arte e a literatura da América Latina e do Caribe, servindo como um espaço para o diálogo e a integração cultural da região, além de promover uma visão anticolonialista e de resistência cultural. Atualmente, ela ainda é reconhecida internacionalmente como um símbolo de intercâmbio artístico e intelectual.

A criação e manutenção da Casa das Américas, juntamente com a Campanha de Alfabetização – iniciativas que ocorreram em paralelo – podem ser lidas como expressões revolucionárias na implementação do conceito de "revolução

permanente". Ou seja, a superação dos limites e fraturas deixados pelo sistema anterior, o capitalismo subdesenvolvido, carecia da reformulação de conceitos, formas e instrumentos que materializassem novas práticas sociais. Nesse sentido, colocava-se em questão a produção de bens simbólicos da burguesia, que tanto reproduz um estilo de vida burguês quanto uma forma de produção e circulação capitalista, como mercadoria. Essa estrutura não se fazia mais suficiente para uma sociedade que visava superar as distinções de classe.

Para além disso, a criação da Casa das Américas como um braço cultural da revolução é também um instrumento de internacionalização da luta que se faz de maneira dialética: tanto configurava como um outro sistema possível para os demais países latino-americanos quanto supria uma necessidade de reformulação estrutural que Cuba, isoladamente, não daria conta.

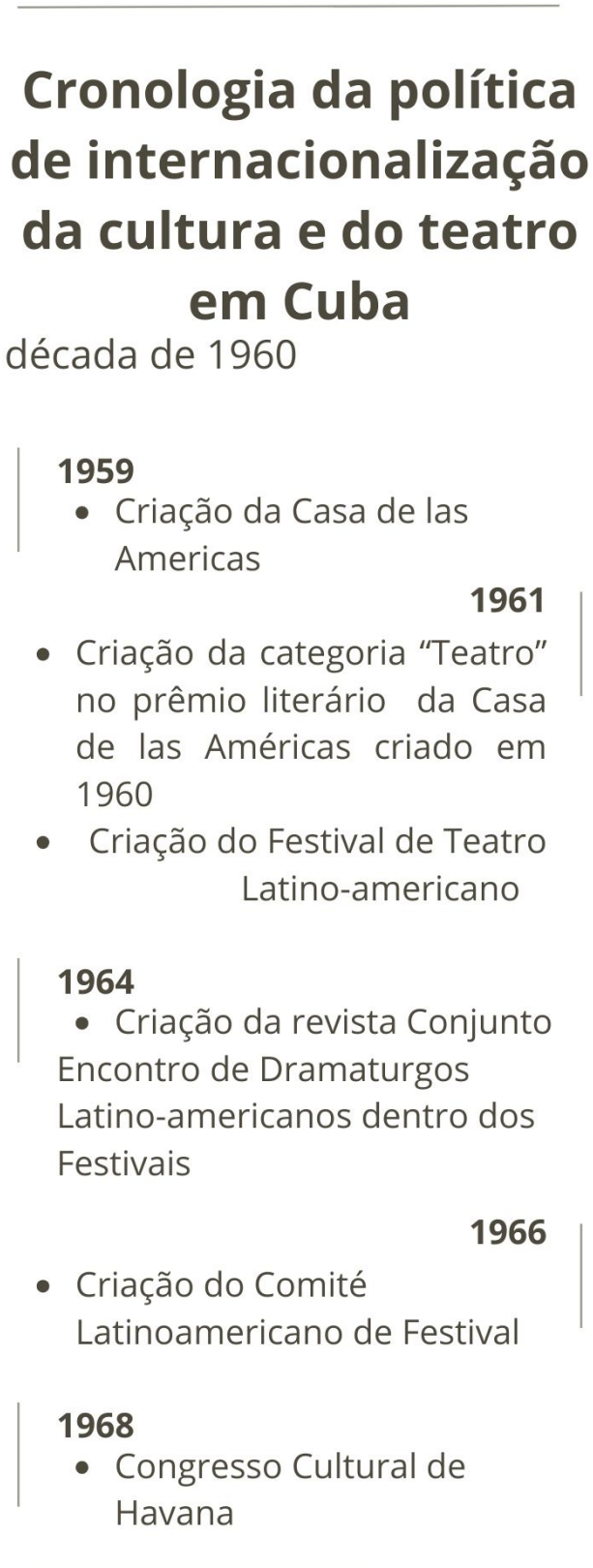
Foi por meio dessa consciência e desses intercâmbios que se formulou a ideia de um "Novo Teatro". Em suma, o que foi nomeado como "Novo Teatro" era uma forma de fazer teatral que buscava superar a reprodução dos clássicos do teatro burguês, o limitado acesso aos aparelhos teatrais e ao modo de fazer teatral. Em resumo, a partir da consciência radical do atraso imposto pelo sistema colonial, buscava-se a superação da forma mercantilista da arte teatral, como é possível verificar na fala de Sergio Carrieri sobre o teatro cubano do início da década de 1960 e que, segundo Marina Pianca, representa grande parte do teatro latino-americano da época:

> …Iban 20 a 30 personas por función, pero ni al director a los actores les importaba. Es decir, de tratava de no vender se al comercialismo, de no vender se a la televisión, de no hacer concesiones, sin preocuparse de si el teatro que se hacía era o no importante para el público. Para quienes lo hacíamos, ése era el teatro culturalmente bueno, y eso nos bastava (Monleón apud Pianca, 1990, p. 59).

Por meios dessa clareza, o primeiro período (1959-1968), como sugerimos didaticamente a divisão cronológica, pode ser compreendido como momento de proliferação de grupos e coletivos de teatro, especialmente universitários e amadores, além de festivais nacionais (Cuba) que procuravam desenvolver um "Novo Teatro", ligado às questões locais e à práxis social. Embora, nesse momento, não tivesse uma ampla integração dessas experiências, deu-se um processo de internalização de uma consciência colonizada (Pianca, 1990, p. 59), causa da desvalorização das

dramaturgias nacionais pela crítica hegemônica. Nesse período, a Casa das Américas faz uso de editoriais, concursos, encontros internacionais e festivais de teatro latino-americano para promover o intercâmbio entre tais experiências. Segue um infográfico que tenta sistematizar as principais ações nesse sentido, com enfoque principal no campo teatral:

Imagem 39 – Infográfico sobre as políticas no campo da internacionalização cultural e do teatro em Cuba na década de 1960.



Fonte: elaboração da autora durante o segundo semestre de 2025.

O que esse infográfico nos mostra – e vale ressaltar que ele é apenas uma síntese de uma política mais ampla – é como, mesmo que a revolução tenha passado por um primeiro período de caráter mais nacionalista, a ideia da internacionalização já estava presente desde o primeiro ano (1959).

Essa é uma base importante para a intensificação das estratégias de internacionalização, na medida em que o bloqueio imposto pelos Estados Unidos – que começou com o bloqueio de acesso às armas em 1958, antes da entrada em Havana pelos guerrilheiros, e se intensificou em 1960 com o bloqueio comercial – se aprofundou progressivamente. O bloqueio permanece ainda hoje e representa uma das maiores violações aos direitos humanos no campo internacional, porque não bloqueia apenas a importação e exportação de Cuba, mas intensifica o isolamento da ilha ao bloquear a relação comercial de qualquer país com os Estados Unidos que mantenha relações oficiais com Cuba. Não se faz necessário expor o que isso significa como poder coercitivo para América Latina, que mantém uma dependência histórica com a economia estadunidense. Serve para olharmos para as medidas tomadas por Cuba no âmbito da cultura internacionalista a partir de uma estratégia concreta de quebra do bloqueio, ao mesmo tempo que possibilita a construção de uma cultura política latino-americana emancipada.

O bloqueio à Cuba – essa medida que vigora há quase 70 anos – bloqueia, ainda hoje, época em que tudo parece conectado e disponível na palma das nossas mãos, o acesso a parte da história latino-americana. Grande parte das informações que traremos a seguir está disponível nas edições de 1966 e 1968 da Revista Conjunto[35] n° 4 e n° 6, que foram gentilmente enviadas na versão digitalizada pela atual editora da revista, Vivian Martinez[36].

A obra “Cultura e revolução: o congresso cultural de Havana”, edição de 1977, da editora Centelho de Coimbra, reúne textos enviados por participantes de 70 países, não apenas latino-americanos, e a transcrição de um importante discurso de Fidel Castro, que explicita a plena compreensão do comandante da importância da Cultura na batalha contra o imperialismo. Cabe perguntar o que motivou essa “singular

[35] As edições da revista Conjunto estiveram disponíveis, na versão digital, no *site* oficial da revista no período em que começamos esta pesquisa. Atualmente, o servidor está indisponível.

[36] O contato com Vivian se deu por meio de um artigo que submetamos à revista. Diferentemente da maneira técnica que muitos periódicos acadêmicos dão o parecer, tivemos a surpresa de receber não apenas um parecer sobre o nosso trabalho, mas também a edição digital desses dois números, com a indicação: “los que creo pueden encontrar referentes de primeira mano del contexto que abordan”. Os exemplares não só contribuíram para nossa análise como têm sido utilizados em nossas aulas.

unidade", como definiu Fidel Castro em seu discurso, considerando que o congresso reuniu pessoas de diversos países e que, segundo Fidel, "o mais interessante, é que os homens e mulheres aqui reunidos não vieram como militantes desta ou daquela organização política" (Castro, 1977, p. 179).

> O que determinou esta consciência universal? Um sentimento idealista dos participantes desse congresso? Simples manifestação dum coração altruísta, nobre e generoso? Evidentemente, que apesar destes sentimentos terem abundado, o que criou essa consciência universal foi precisamente o perigo, as ameaças e agressões concretas de que são vítimas diversos povos do mundo, de que é vítima o mundo inteiro.
> [...]
> É que, simultaneamente, a humanidade vê cada vez mais claramente que esses factos não são de nenhuma maneira actos isolados, mas frutos de toda uma concepção de todo um sistema que o imperialismo tenta aplicar no mundo inteiro (Castro, 1977, p. 182).

Na análise de Castro, a unidade tem como núcleo central o combate ao imperialismo como um sistema e, nesse caso, a questão se resolveria na medida em que "desenvolvimento político e da consciência do povo tornam-se uma condição *sine qua non* para levar à frente a batalha do subdesenvolvimento económico" (Castro, 1977, p. 185).

Essa articulação ambiciosa, de gerar consensos mundiais/ universais, tiveram início com o desenvolvimento de uma consciência latino-americana que também se construiu a partir do reconhecimento de dilemas em comum. Essa consciência, conforme aparece nos fragmentos destacados dos discursos de Fidel Castro, é resultado, em grande medida, do processo gradual de expansão das articulações internacionais, conforme exposto no infográfico, e percebemos um alinhamento estratégico entre elas, por exemplo, no editorial da revista Conjunto n°4:

> En este sentido, CONJUNTO no es sino una expresión del mismo espíritu que inspiró la creación, en Cuba, de los Festivales de Teatro Latinoamericano. Esto y los encuentros internacionales que han tenido lugar en los Festivales de 1964 y 1966 han demostrado cómo es posible crear un clima propicio para el mutuo conocimiento, para el acercamiento efectivo, para la comprensión recíproca, para la emocionada creación de lazos amistosos entre colegas de diversas latitudes, para la discusión y el intercambio de criterios, tendencias y experiencias y, en fin, para acabar con la enajenación en que hemos vivido, en teatro como en otros órdenes (Conjunto, n.º 4, 1966, p. 1).

O que percebemos nesse conjunto de táticas operativas que visam colocar em pratica o ideário da integração latino-americana, como também da integração

daqueles que ocupam a categoria dos subdesenvolvidos no sistema capitalista, é que elas foram tomando a forma de tentáculos de um mesmo corpo. O conteúdo comum é a estrutura onde os braços ampliam a capacidade de reverberação dessas ideias.

Nesse sentido, cabe também refletir sobre como cada uma dessas estratégias, que figuram como braços nessa imagem, impactam na formação da consciência latino-americana. Os festivais e encontros agregam e reúnem, dando à Cuba um acúmulo no campo da formação de espectadores e na formação continuada dos seus grupos. Para os grupos estrangeiros que participaram desses momentos, o saldo é tanto de reconhecimento de trabalhos com uma base comum entre grupos latino-americanos como a ampliação do repertório cênico, dramatúrgico e metodológico.

O prêmio, que começa como prêmio literário, mas logo cria uma categoria específica para o teatro, potencializou a visibilidade de trabalhos que, conforme dito, procuravam superar a lógica de reprodução dos clássicos, em grande parte, europeus. Os festivais e o prêmio respondem a uma questão inicial que aparece na primeira publicação da revista Conjunto (1964): se haveria material para uma política própria de cultura latino-americana, se existia produção suficiente para que isso fosse tomado como um caminho. Mesmo com essa incerteza, a aposta nesse caminho gerou frutos. Na revista Conjunto n°4, apresenta-se um balanço, após os seis primeiros anos do festival, que dá dimensão de como esse movimento ganhava expressão:

> Entre 1961 y 1966, del Primero al Sexto Festival, la Casa de las Américas ha presentado al público cubano 38 obras de doce países latinoamericanos. Los más representados han sido Brasil, Argentina, México y Cuba, seguidos por Chile y Uruguay.
> [...]
> Hoy, después de seis Festivales, la situación ha cambiado radicalmente. Los 38 títulos, los 34 autores representados, son una prueba más que suficiente a favor de nuestro teatro. La prueba del público, factor determinante en la escena, ha sido decisiva: las nueve representaciones del VI Festival fueron aplaudidas por más de doce mil espectadores y la cifra de asistentes aumenta progresivamente. A partir de 1964 y cada dos años, La Habana es sede de los Encuentros Internacionales de Teatristas, que reúnen a directores, actores, autores y críticos (Conjunto, n.º 4, 1966, p. 5).

Nesse processo, a revista Conjunto é uma estratégia de grande relevância. É tanto um meio de circulação mais ampla, capaz de reverberar os debates e sínteses construídos nos seminários e encontros para outros sujeitos que não estiveram presentes nesses espaços, quanto meio de organização e sistematização da memória desse período. A síntese anunciada na primeira edição da Conjunto afirma que “La revista intenta cumplir un doble objetivo: ofrecer un campo para difundir lo que se hace

en teatro en Latinoamérica y romper la incomunicación entre los teatristas" (Conjunto n°1, 1964, p. 1).

Essas estruturas, para Cuba, faziam parte do processo de fazer a revolução dentro da revolução:

> La historia del teatro en Cuba, antes de la Revolución, se presenta con una complejidad heterogénea de criterios y objetivos. Eran tiempos heroicos donde, a pesar de existir un medio hostil, los teatristas creaban con los recursos de sus escasas posibilidades. Unos, conscientes de su función social, realizaban un teatro de rebeldía, de lucha contra el medio imperante, y otros se entregaban a formas puramente comerciales.
> Con el triunfo de la Revolución se crea toda una nueva valoración y reestructuración de la sociedad, que comprende a los artistas como parte de ella. Las puertas para la creación se abren y los creadores, antes dispersos, se integran a la Revolución, que les brinda los medios necesarios para su expresión (Conjunto, n.º 6, 1968, p. 4-5).

Por outro lado, para os países que não compartilhavam desse contexto, o saldo era de encontrar caminhos para acelerar o processo revolucionário considerando o teatro como meio de comunicação e educação popular. A principal barreira rompida e que possibilitou o desenvolvimento de uma outra forma teatral, que foi definida como "Novo Teatro Latino-americano", é a concepção que "Arte, Pueblo y Revolución, al contrario, son tres valores que no sólo pueden, sino que deben compenetrarse mutuamente. Desde luego, eso requiere que los trabajadores del teatro sean, al mismo tiempo, pueblo, artistas y revolucionarios (Conjunto n° 6, 1968, p. 1).

A ideia de "Novo Teatro", conforme explicita Marina Pianca (1990), parte de inquietações presentes entre artistas, diretores e coletivos de teatro cubano e que encontra ressonância em outros países na medida em que os intercâmbios promovidos, especialmente pela Casa das Américas, ocorrem.

Em Cuba, entre a década de 1950 e início de 1960, o modelo teatral seguia um padrão que se convencionou chamar de "Grande teatro em pequenas salas" (Pianca, 1995, p. 59). Esse fenômeno também é visto em grupos como o brasileiro Teatro de Arena, o uruguaio El Galpón, no conjunto de grupos de Teatro Independente argentinos, no Teatro Experimental de Cali, da Colômbia, que, ao reconhecerem esse limite, procuraram outras formas de fazer teatral, que expressassem nos métodos e na forma, dramatúrgica e cênica, as questões políticas e os dilemas mais amplos, ou, como aparece na entrevista realizada por José Triana ao dramaturgo Abelardo Estorino, publicada na revista Conjunto n° 4, "destruir los fantasmas, los mitos de las

relaciones familiares" (Estoril,1966, p. 6). Síntese que fala da dimensão imprescindível na construção de um novo teatro que é ir além do limite da dramaturgia do gênero drama, em que os conflitos estão confinados nas dinâmicas familiares.

Nesse sentido, o teatro épico brechtiano já era uma forma de produção de dramaturgias que refletiam o contexto político e social de alguns grupos latino-americanos. O Grupo El Galpón, por exemplo, começou a trabalhar com o teatro épico desde a década de 1940. O Teatro de Arena, conforme vimos, também passou por um processo de acumulação que desembocou em peças germinais deste gênero no Brasil, como em "Revolução na América do Sul", e, em determinada medida em "Eles não usam Black-tie", premiado pela Casa das Américas, em 1966, e montada pelo grupo El Galpón. O Teatro Experimental de Cali, La Canderia, o diretor chileno Santiago Garcia são alguns exemplos de trabalho com o teatro épico na América Latina anteriores à década de 1960.

O que em grande medida conecta esteticamente os artistas da época é um incômodo por esse modelo de reprodução da forma dramática, dos cânones europeus, no teatro latino-americano. Isso aparece, por exemplo, nas entrevistas produzidas por Marina Pianca com atores e diretores cubanos e no livro de memórias do diretor e dramaturgo do Teatro de Arena, Augusto Boal (2014). Nesse incômodo reside um hiato presente na consciência cultural da época: muito pouco era conhecido sobre o próprio território, como romper a dependência cultural reproduzindo os cânones da "Grande Cultura"?

> "Culturalmente Bueno", esse concepto forma parte de una división largamente entretenida, la división cultura y política, la división cultura e historia. El Canon y la valoración de la cultura existían alienados de la historia; esta separación permitía la dicotomia de una história própria y una "cultura" ajena. [...] Frantz Fanon, en su libro *Los condenados de la tierra* describió este processo de infravalorización de lo próprio como la señal más clara de la internacionalización de uma conciencia colonizada. Una dramaturgia nacional desvalorizada y atrofiada por esa óptica hizo que los teatristas buscaran satisfacer, en un principio, su necessidade de hacer "el gran teatro del mundo" (Pianca, 1990, p. 59).

A superação desse paradigma é uma inquietação presente para os diversos grupos e contextos latino-americanos citados anteriormente. Existia uma certeza de que era necessário desenvolver um novo teatro, no caso cubano, um teatro revolucionário ou o teatro da revolução. O consenso sobre o que ele seria, ou viria a ser, era um fator complexo, de modo que esse dilema não se restringia à América

Latina, mas encontrava equivalência, por exemplo, no contexto da União Soviética em décadas anteriores, onde as respostas para tais questões também têm semelhanças. Isso nos leva a crer que o que potencializa a transformação no campo teatral é a experiência revolucionária.

De volta ao que significava para essa geração o "Novo Teatro", de maneira geral, entendeu-se que, para além de expor as estruturas da classe dominante, o teatro deveria retratar os dilemas da classe trabalhadora atuando com e para ela, a partir da perspectiva do povo.

As questões, sem dúvida, não se resolveram com consenso do que viria a ser este "Novo Teatro". O debate do que caracteriza o povo, tanto em nível local, nos países, como em nível continental, para o conjunto da América Latina, era emergente na época, de modo que aparecia nas produções intelectuais de sujeitos relevantes, como Darcy Ribeiro e Eduardo Galeano, e na produção dos bens simbólicos. Em obras como "Arena conta Bolívar", de Augusto Boal, e Teatro de Arena (São Paulo, 1969), a questão "quem compõe o povo latino-americano?" é apresentada na voz do coro e reiterada nos diálogos ao longo da peça. O que concentra, nesse sentido, à categoria do popular, do teatro popular, uma semântica particular e ao mesmo tempo substancial para o debate, conforme explicitado na "Declaracion de Principios del Primer Seminario de Teatro" (Cuba, 1968), publicada na revista Conjunto n° 6:

> Debe ser propósito de una sociedad socialista que el arte llamado minoritario, por la burguesía, esté al alcance del pueblo. No es a través del populismo como un teatro se convierte en popular. El gusto del público se deforma en la· superficialidad y el simplismo, después de siglos de explotación y reducción del hombre a la función de animal humano. Esas deformaciones, en un momento dado, pueden producir concurrencias masivas a espectáculos teatrales, pero impiden la comprensión más amplia de · sus problemas. Ni paternalismo ante los públicos masivos que por primera vez en su historia pueden acudir a un teatro, ni concesiones facilistas. L.a creación de un teatro popular está ligado a la formación de ese nuevo público. La popularidad de un teatro sólo es posible en la medida en que arraiga en las masas y las educa.
>
> Por otra parte, nuestro teatro debe rechazar las soluciones mediatizadas y retener para sí todo el bagaje cultural del hombre, proclamando su derecho a experimentar en el campo de la creación (Conjunto n° 6, 1968, p. 6).

Junto desse grande debate, era preciso construir os meios de realização para esse "Novo Teatro", que tinha como alicerce a participação popular. Como fazê-lo? Nesse sentido, a estratégia cultural da Revolução Cubana se materializa com a inauguração da Casa das Américas e encontra nos Festivais de Teatro o veículo para

internacionalização, uma vez que estes possibilitaram intercâmbios de experiências que tinham no horizonte o dilema da participação popular.

Em Cuba, as brigadas de alfabetização do início da década de 1960 possibilitaram a formação de atores e multiplicadores que tinham o teatro e a linguagem artística como ferramentas para o debate e a participação popular. E são nas mostras e festivais promovidos pela Casa das Américas que paulatinamente foi se intensificando a comunicação e a convivência entre os grupos, ao passo que possibilitaram o reconhecimento continental de práticas que, isoladas, pareciam marginais.

> Los teatristas iban a descobrir que las respuestas teatrales que habían encontrado para hacer frente a la historia, y para cambiarla, eran poderosamente similares en todos lo continente. Muchos habían adoptado posturas semejantes y se movían en la misma dirección sin saberlo. En los festivales descubrieron com surpresa que lo que parecía una actividad marginal em sus próprios países pertenecía a un incipiente movimiento presente em numerosas naciones (Pianca, 1990, p. 64).

Ressaltamos, mais uma vez, o papel desempenhado pela revista Conjunto na perspectiva de socialização de tais experiências por meio da circulação de boletins, editoriais e artigos, muitas vezes republicados em outras revistas nacionais como Marcha (Uruguai), Siempre (México), Primeira Plana (Argentina) e editoriais universitários argentinos e Chilenos. Segundo Pianca, a criação da revista Conjunto cumpre, ao mesmo tempo, o papel de promover o reconhecimento por parte dos artistas de pertencimento a um programa internacional de práticas teatrais, como também, na perspectiva cubana, de ser uma resposta ao bloqueio empenhado pelos Estados Unidos da América:

> Muchas revistas aparecían justamente para apoiar y difundir la línea de la liberación cultural latinoamericana que Cuba patrocina a activamente. Cuba respondía al bloqueou no sólo con sus proprios organismos internos creados para ello, sino también mediante la difusión solidaria de su producción cultural y experiência revolucionaria en médios latino-americanos que buscaban emular esa experiência (Pianca, 1990, p. 67).

Todo esse "*boom"*, que, segundo Rodríguez Monegal (apud Pianca, 1990), não era o *boom* capitalista da indústria cultural consolidada, em primeira instância, cria uma consciência latino-americana comum no campo teatral de esquerda e cria alicerce para formação de uma unidade que busca fazer frente aos movimentos de

influxo exercidos pela arquitetura imperialista e radicalizados pela crescente indústria cultural da época.

O ponto alto desse período se traduz no ano de 1968. Dois importantes eventos ampliam a consciência latino-americana para o que Pianca (1990) chama de "consciência colonizada", que pode ser entendida também como a "consciência terceiro-mundista". Essa consciência mais ambiciosa do ponto de vista das interações internacionalistas produziu dois eventos de proporções mundiais:

- em outubro de 1968, o Festival Mundial de Manizales (Colômbia);
- em novembro de 1968, o Festival Mundial de Havana (Cuba).

Imagem 40 - Cartazes do Festival de Teatro Latinoamericano Casa de las Américas, de 1968, que alcançou proporções mundiais de participação. Realizado em novembro de 1968 em Havana, paralelo ao Encontro de Teatro Latinoamericano.

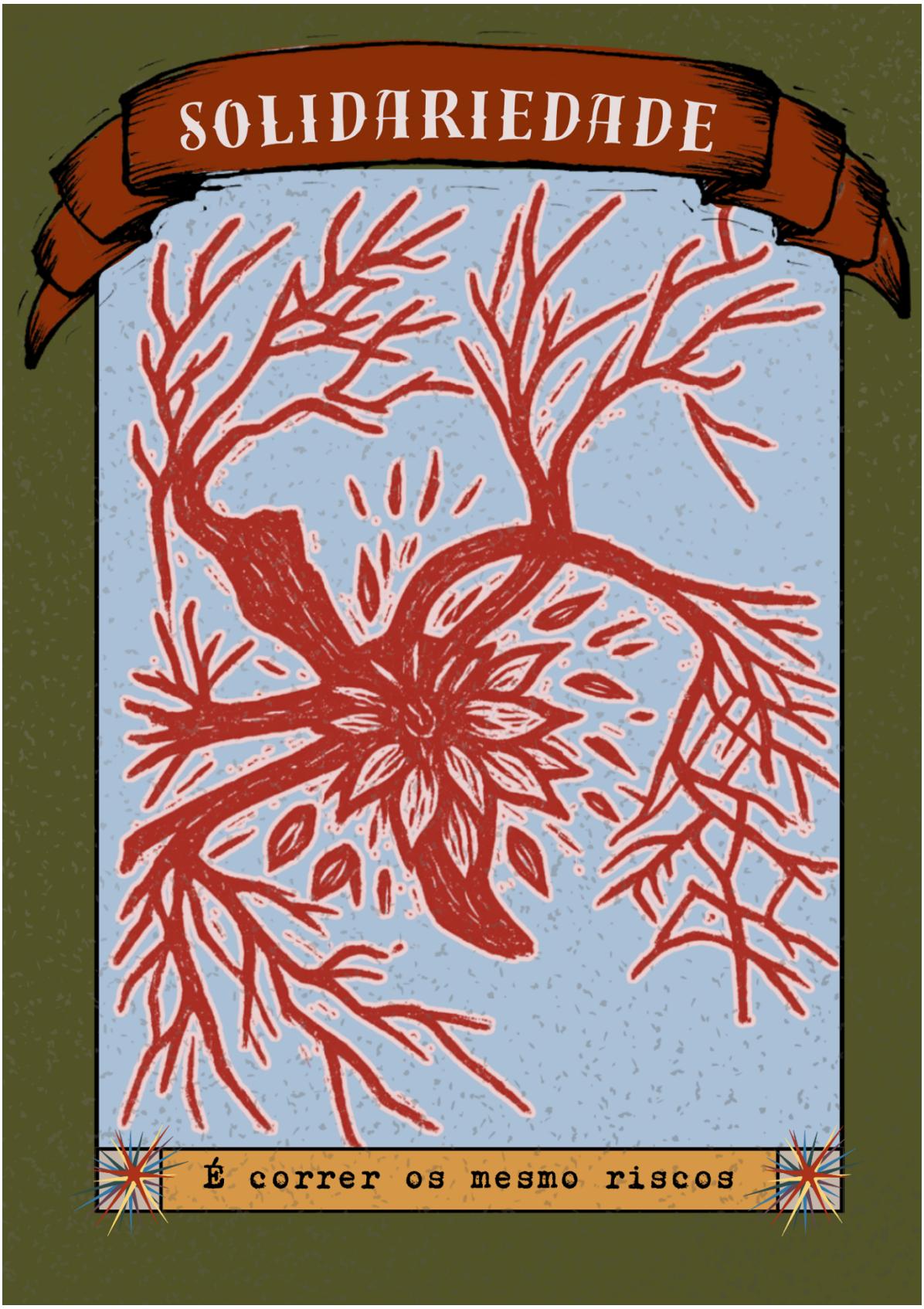


Fonte: Revista conjunto n° 6.

Esses eventos, que marcam a história do teatro político e popular latino-americano, aconteceram em paralelo ao processo de acirramento das forças

conservadoras do poder na América Latina. No Festival de Manizales (Colômbia) e no de Havana (Cuba), em 1968, participaram coletivos como o Teatro de Arena (Brasil), o El Galpón (Uruguai), além da socialização das experiências do Teatro Experimental de Cali – TEC (Colômbia). Conforme comentamos anteriormente, a década de 1970, na América Latina, foi o período de recrudescimento das ditaduras militares e formalização do Plano Condor que integrou Brasil, Paraguai, Bolívia, Chile, Argentina e Uruguai em um projeto repressivo comum, com apoio dos Estados Unidos da América. O Plano Condor foi a expressão de uma forma extrema de institucionalização da violência política na América Latina ao converter a repressão estatal em um sistema articulado e continental. Mais do que uma série de operações isoladas, tratou-se de um projeto político de controle social e eliminação do dissenso, no qual o inimigo interno foi construído como ameaça continental, legitimando práticas sistemáticas de violação dos direitos humanos. É nesse contexto que a FTCNA se consolida sob um movimento duplo de resistência e solidariedade ao mesmo tempo que construiu e solidificou elos no campo do teatro político e popular latino-americano.

Ilustração 15 – Cartaz nº 15: Solidariedade

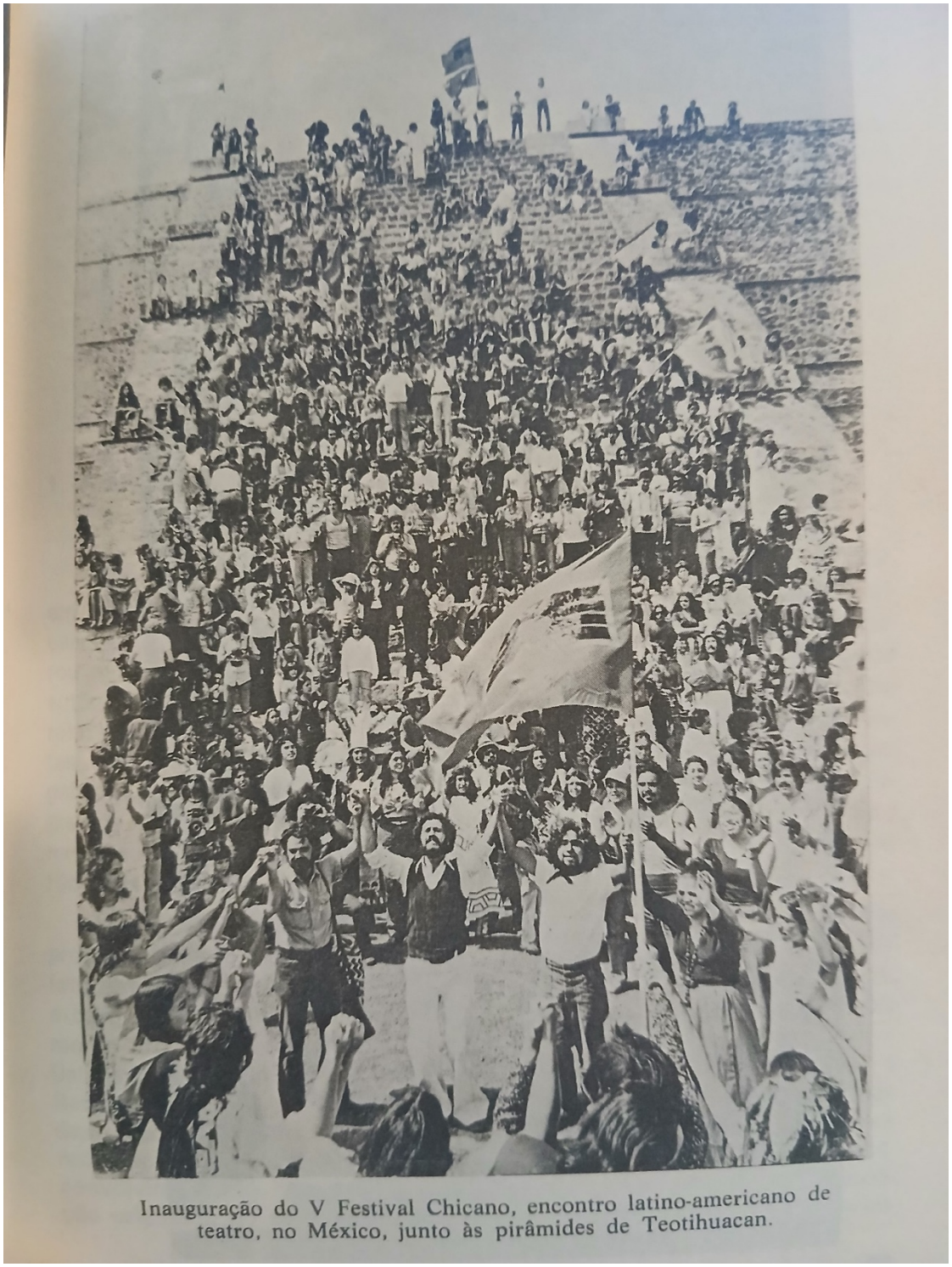


Fonte: Criação da autora.

3.3 Frente de Trabalhadores da Cultura de Nuestra América: resistência e solidariedade no campo cultural

A Frente de Trabalhadores da Cultura de Nuestra América, do ponto de vista cronológico, teve uma duração relativamente curta e se insere na esteira de um processo de formação de um projeto latino-americano anti-imperialista. Em 1972, ocorreu o 1° Festival de Teatro Latino-Americano de Trabalhadores da Cultura, em Quito (Equador), e a Consolidação da Frente Latinoamericana de Trabajadores de la Cultura. No ano seguinte, 1973, a articulação se reúne novamente no Festival de Manizales (Colômbia), onde ocorreu o 2° encontro da Frente e o lançamento de seus objetivos enquanto articulação. Em 1974, acontece o V Festival de Los Teatro Chicanos e o 3° encontro da Frente, na Cidade do México, em que radicalizam seus objetivos expressos, no Comunicado n° 03, de combate ao imperialismo cultural, e decidem por alterar o nome da Frente para assim contemplar os anseios de unidade e internacionalização de países subdesenvolvidos.

Imagem 41 - V Festival de Chicano e encontro latino-americano de teatro na Cidade do México, onde ocorreu, em paralelo, o III encontro da FTCNA (1974)



Inauguração do V Festival Chicano, encontro latino-americano de teatro, no México, junto às pirâmides de Teotihuacan.

Fonte: Canclini (1980).

A contrapelo dessa conjuntura, entre 1968 e 1974 intensificou-se o processo de internacionalização por meio de Festivais Internacionais de Teatro Latino-

Americano, conforme mencionado anteriormente. A ideia da formação de uma frente, no entanto, antecede 1964:

> A partir de 1964, durante el Cuarto Festival, La Habana se convertió em sede de los Encuentros Internacionales de Teatristas. Al Primer Encuentro asistieron veititrés teatristas de quinze países de vários continentes. Este que el primer paso determinante hacia uno de los objetivos antes mencionados: la internacionalización de la cultura y criación de um frente cultural. Es también un paso determinante en el processo del Nuevo Teatro latino-americano. Estos encuentros de Teatristas se realizarían cada dos años. (Pianca, 1990, p. 63)

Apesar do objetivo expresso desde o início da década de 1960, somente em 1972 foi consolidada, de fato, uma frente que conferia unidade, por meio de um programa comum, aos artistas do campo da esquerda latino-americana. Isso mostra o quanto é desafiadora a formação de uma unidade, mesmo em uma conjuntura em que essa iniciativa contava com o apoio e incentivo de Cuba. Para se consolidar, foram necessários encontros, debates e trocas com intencionalidade e periódicas. Isso não significa que essa unidade levou ao apagamento de conflitos e discordâncias, necessários para a pluralidade de formas e estratégias do fazer teatral. Conforme nos relata o ator Arturo Fleitas, do grupo El Galpón, em entrevista a nós concedida, os dramaturgos e diretores Atahualpa Del Cioppo e Augusto Boal tinham uma relação estreita de trocas e, muitas vezes, de divergências:

> Atahualpa del Cioppo era muy amigo de Augusto Boal. Se peleaban, discutían, discutían. Porque Atahualpa no se peleaba nunca. Atahualpa era un hombre muy tranquilo. Pero se querían mucho. Atahualpa cuando Boal nos encontraba decía a nosotros que éramos demasiado estructurados y le angustiaba tanta estructura, tanta disciplina, tanta... Pero éramos grandes amigos. (Fleitas, 2023)

O que aparece nas entrelinhas da fala de Arturo é, na verdade, um nível de amadurecimento das relações entre os grupos, que eram capazes de suportar divergências e críticas e, ainda assim, enxergar o núcleo comum. Essa era a ideia de unidade, o que ligava os grupos que integraram a Frente: em primeiro lugar, uma consciência comum, que foi definida por Pianca (1990) como uma “consciência colonizada” e que também podemos compreender como uma “consciência latino-americana”, uma vez que o processo da colonização é a marca fundadora no território.

Imagem 42 - Augusto Boal, Atahualpa del Cioppo (à direita de Boal) e outros durante Encontro Latino-Americano de Diretores, realizado em Buenos Aires.



Fonte: Instituto Augusto Boal.

Entretanto, mesmo considerando esse núcleo comum, é possível perceber, nos registros dos encontros e festivais, características singulares do desenvolvimento do teatro revolucionário cubano em relação ao que chamavam de teatro popular latino-americano. Isso é verificável ao comparar dois documentos produzidos em 1968, um como resultado do Festival de Manizales (Colômbia), intitulado “Documento sobre teatro popular”, e outro como síntese do Primeiro Seminário de Teatro (Cuba), nomeado “Declaracion de Princípios del Primer Seminario de Teatro”. Enquanto, em Cuba, se pensava um novo teatro para o novo sujeito revolucionário, em que as questões orbitavam em relação à construção de uma nova estrutura sob a base socialista, no restante da América Latina, a função do teatro era servir de instrumento de agitação e conscientização ligado às organizações populares para resistir ao imperialismo.

Imagem 43 - Cartaz do Festival de Manizales (Colômbia, 1970)



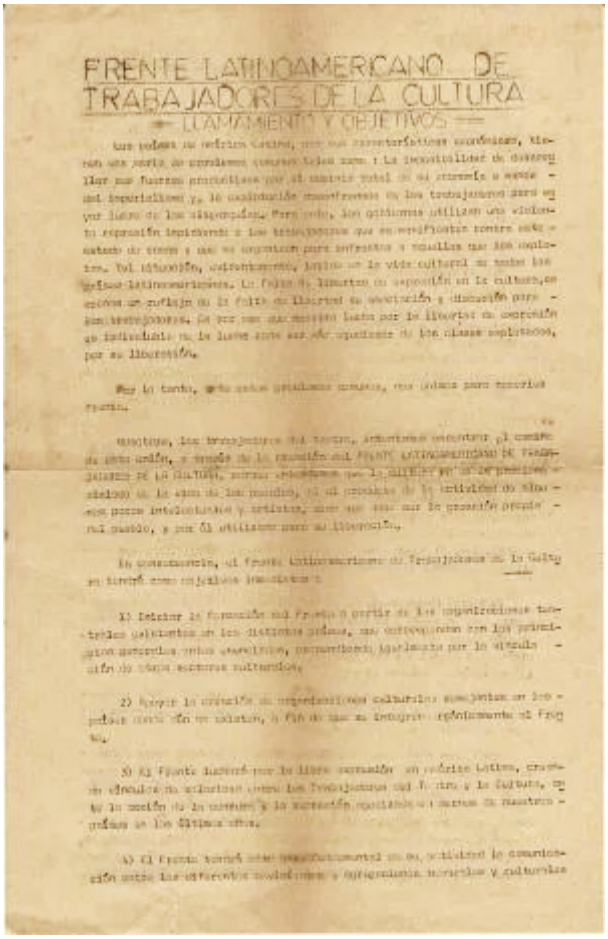
Fonte: blog de Albeiro Valencia Llano

Em 1972, durante o Festival de Quito (Equador), a Frente de Trabalhadores da Cultura é fundada e lança seu primeiro comunicado, no qual se evidencia seu caráter de resistência ao avanço imperialista. Nesse documento, identificam-se os mecanismos por meio dos quais esse avanço opera nos países latino-americanos: por meio dos altos índices de analfabetismo, uma estrutura educacional alienante, mecanismos de fuga de cérebro, mercantilização e alienação cultural, estrutura econômica concentrada no monopólio do latifúndio e da incipiente indústria e manutenção de uma política subordinada aos interesses das grandes cooperações estrangeiras e da burguesia local.

Enquanto, em Cuba, tais questões estavam em processo de superação, no restante dos países latino-americanos a tensão entre os movimentos de contestação e de subordinação aumentava. Nesse primeiro comunicado, a Frente se solidariza

com o processo de censura e perseguição sofrido pelos trabalhadores da cultura no Brasil. Além disso, identifica que, em grande parte dos países do continente, essa situação se estabelece por meio do que denomina de formas sutis ou violentas de subordinação.

Imagem 44 - Manifesto da Frente Latino-americana de Trabajadores de la Cultura criada pela ocasião do V Festival latino-americano de teatro em Manizales, Colômbia (1973)



FRENTE LATINOAMERICANO DE
TRABAJADORES DE LA CULTURA

LLAMAMIENTO Y OBJETIVOS

Fonte: Instituto Augusto Boal

Em 1972, a Frente aponta Cuba e Chile como faróis para a construção de alternativas para o estado de coisas em que se encontrava a América Latina. Entretanto, no Comunicado nº 2, lançado no ano seguinte (1973), os golpes militares avançam para o Uruguai e Chile, e a Frente toma caráter programático, estabelecendo objetivos claros, especialmente de luta pela liberdade de expressão e de apoio de agremiações e redes locais. Em 1974, último encontro da Frente, o Comunicado nº 3 tem a forma mais sintética de todos e estabelece objetivos que não deixam margem quanto ao caráter combativo que assume. A Frente reconhece o fascismo presente nas medidas impostas pelas ditaduras e pelos governos subordinados do continente.

Além disso, nesse último comunicado, adota a estratégia de militância ampla, diferentemente das demais, em que se posiciona associada às organizações sindicais e políticas. Entre seus objetivos, apresenta: “El Frente se mantendrá como organización independiente no supeditada a estructuras partidarias dejando libertad a sus miembros en la elección de su forma de militância” (Comunicado nº 3, 1974 *apud* Pianca, 1990).

As inflexões discursivas presentes em cada comunicado refletem diretamente os processos históricos em curso, como se observa, por exemplo, na recorrência do termo “fascismo” no comunicado de 1974. Tal formulação não é fortuita, mas responde a um cenário marcado pelo golpe de Estado no Chile, em 1973, e pelo aprofundamento das ditaduras militares em diversos países da região. No caso brasileiro, nesse período já havia ocorrido a dizimação das organizações de luta armada e o recrudescimento da repressão estatal. Esse cenário desloca as estratégias de resistência e reconfigura o horizonte político dos trabalhadores da cultura. Assim, os comunicados devem ser compreendidos como documentos históricos situados, nos quais a linguagem política expressa não apenas posicionamentos ideológicos, mas também os limites, os riscos e as possibilidades de ação impostos pela correlação de forças vigente. Os movimentos tomados pela Frente e expressos em seus comunicados podem ser analisados à luz das dificuldades enfrentadas em seus três anos de existência. O contexto político exigiu de seus signatários uma capacidade grande de resiliência frente ao cenário violento e desmobilizador.

A título de exemplo, desde a formação da Frente, Augusto Boal – que, durante o período dos festivais, apresentava as peças com o Teatro de Arena, debatia as experiências vivenciadas no Brasil no campo da dramaturgia nacional e da socialização dos meios teatrais – estava exilado após ter sido sequestrado e torturado. O governo militar brasileiro desmontou o Teatro de Arena, recolheu os documentos de Boal, impedindo que ele pudesse gozar de um visto permanente em outro país. O diretor e sua família foram levados a viver em condição de refugiados políticos e trabalharam em condições bastante limitadas.

Outro exemplo é o grupo El Galpón, que, juntamente com o diretor Atahaulpa Del Cioppo, signatário da Frente, já estava na mira do governo militar, que levou à tomada da sede do grupo pelo regime militar em 1976. Alguns dos atores e atrizes foram presos e torturados, metade do grupo esteve por mais de uma década exilada

no México e a outra metade permaneceu em estado insílio[37], com atuação clandestina no próprio país.

Isso explica o caráter menos propositivo de um programa revolucionário e paulatinamente mais pragmático nas intenções da Frente. Vale ressaltar que não seria justo procurar ganhadores e perdedores no processo de enfrentamento que a Frente travou contra os mecanismos de subordinação. A assimetria de forças dos recursos mobilizados por uma frente de trabalhadores da cultura contra o poder armado e midiático de governos ditatoriais era evidente.

Todavia, vale observar que os elos criados nesses anos de construção de uma Frente de cultura internacionalista foram resilientes o suficiente para não deixar que a memória fosse apagada. As redes de solidariedade criadas em paralelo aos encontros, festivais e construção de documentos sem dúvida foram fundamentais para própria sobrevivência desses sujeitos e possibilitaram a continuidade de suas explorações teatrais. O desenvolvimento de um teatro latino-americano a serviço do povo não foi aniquilado. Muito do que a geração do século XX construiu pode ser transferido para a nova geração e outro tanto de vestígios inspiram e são presentes ainda hoje em muitas iniciativas do teatro político e popular latino-americano.

A partir dos comunicados, principal fonte de análise documental para nós, geramos alguns gráficos que nos ajudam a analisar a capilaridade e as conexões existentes na FTNCA.

A tabela apresentada na sequência foi composta a partir do levantamento dos dados dos signatários dos três comunicados que foram publicados nos anexos do livro "El Teatro de Nuestra América: Un proyecto continental: 1959 – 1989" (Pianca, 1990). Vale ressaltar que este é outro livro que não foi publicado no Brasil e por isso achamos relevante inserir em nossos anexos a versão desses documentos traduzidas para o português.

[37] Insílio designa a experiência de exílio vivida no interior do próprio país, caracterizada pelo isolamento político, social ou simbólico imposto por contextos de repressão, censura ou silenciamento, sem o deslocamento físico do território nacional.

Tabela 2 - Signatários da FTNCA

SIGNATÁRIOS DA FRENTE DE TRABALHADORES DA CULTURA DE NUESTRA AMÉRICA					
Comunicado n° 1 Quito Equador 1972	**Comunicado n° 2 Manizales Colômbia 1973**	**Comunicado n° 3 Cidade do México México 1974**	**Signatário**	**Origem**	**Descrição**
X	X	X	Atahualpa del Cioppo	Uruguai	Diretor de teatro – El Galpón – teatro épico – dramaturgo
X	X	X	Augusto Boal	Brasil	Diretor de teatro – Teatro de Arena– teatro épico – dramaturgo – Teatro do Oprimido
X	X	X	Enrique Buenaventura	Colômbia	Ator – diretor de teatro – dramaturgo – ensaísta – poeta – Teatro experimental de Cali
X	X	X	Líber Forti	Bolívia	Anarquista – sindicalista – produtor cultural - Conjunto Teatral Nuevos Horizontes
X	X	X	Milton Schinca	Uruguai	Dramaturgo – escritor – jornalista
X	X	X	Clemente Izaguirre	Venezuela	Dramaturgo. Reconhecido como um dos pioneiros do teatro independente venezuelano
X	X	X	Henry Romero	Peru	Teatro popular
X	X	X	Ulises Estrella	Equador	Poeta – pesquisador e cineasta
X	X	X	Ilonka Vargas	Equador	Atriz – diretora – organizadora do festival e Quito
X			Jesús Franco	Colômbia	Não confirmado, mas possível que seja Jesús Franco Manera, cineasta espanhol
X			Mario Delgado	Peru	Diretor de teatro – fundador do teatro Cuatrotablas
X			María Gignacco	Argentina	Não encontrada
X			Vangelina Carreiro	Argentina	Não encontrada

X			Paulo Antillo	Chile	Não encontrado
	X	X	Carlos José Reyes	Colômbia	Dramaturgo-pesquisador – Teatro la Candelária
	X	X	Ricardo Camacho	Colômbia	Dramatugo – Teatro Libre de Bogotá (fundador em 1973)
	X	X	Carlos Alvares	Colômbia	Não encontrado
	X	X	Felipe Escobar	Colômbia	Escritor, fundador El Áncora Editroes
	X	X	Vicky Hernández	Colômbia	Atriz de La Candelaria, TEC, TPB e o Teatro Nacional
	X		Ana Cristina Rossi	Costa Rica	Escritora e jornalista
	X		Orlando Rodríguez	Chile	Profesor e crítico do teatro universitário chileno.
	X	X	Víctor Hugo Cruz	Guatemala	Teatro de Arte Universitario (TAU). Poeta e diretor teatral.
	X	X	Ricardo Govela	México	Não encontrado
	X	X	Mariano Leyva	México	Diretor do Teatro Campesino
	X	X	Antonio Pecci	Paraguai	jornalista, escritor, curador e diretor teatral, destacando-se pela antologia "Teatro Breve del Paraguay" (1981) e por sua atuação no Teatro Popular de Vanguardia (TPV) nos anos 70
	X	X	Omar Grasso	Uruguai	diretor teatral argentino radicado e formado em Uruguai.
	X	X	César Campodónico	Uruguai	Ator e diretor do Grupo El Galpón. Escreveu o livro "El vestuário se apolilló: una historia del teatro El Galpón" (1999)
	X		Víctor Fuentes	Estados Unidos	Professor Universitário na Universidade Columbia e UC

					Santa Barbara com foco em Literatura Latino-Americana
	X	X	Luis Molina	Porto Rico	Cineasta e professor universitário
		X	René Rodríguez	Estados Unidos	diretor do Teatro Urbano, um grupo de teatro chicano de Los Angeles
		X	Elisa Marina Coleman	Estados Unidos	Não encontrada
		X	San Francisco Mime Trupe	Estados Unidos	grupo de teatro político dos EUA, famoso por seu teatro de guerrilha, sátira social e comédia
		X	Tenaz (Teatro Nacional de Aztlán	Estados Unidos	Surgiu no contexto do Movimento Chicano na década de 1960 e 1970 com o objetivo de promover o teatro popular latino e expressar as realidades e aspirações do povo chicano.
		X	Barry Levitan	Estados Unidos	Não encontrado
		X	Cleta	México	O Cleta, uma das principais referências históricas do teatro independente no México, foi fundado em 1973 por estudantes
		X	Rafael Murillo	Honduras	Dramaturgo, ator, diretor e escritos. Participou do “La Candelária” na década de 1960 e funda en 1970 el Teatro Experimental "La Merced" (TEUM)
		X	Eduardo Bahr	Honduras	Professor de Literatura Hondurenha e Latino-Americana na Universidade Nacional de Honduras, onde

					também dirigiu a Companhia de Teatro da Universidade.
		X	Alberto Celarie	El Salvador	Ator de teatro universitário
		X	José María Cuella	El Salvador	Escritor poeta e dramaturgo
		X	Mercedes Ramírez	Costa Rica	Não encontrada
		X	Ramiro Ochoa	Panamá	Jornalista e escritor. Docente da cátedra de filosofia e história na Universidad de Panamá (UP).
		X	Luis Márques Páes	Venezuela	Ator do Teatro Universitário da Universidade central de Venezuela. Foi diretor do grupo entre 1975 e 1987. Montou “Tio Patinhas” de Augusto Boal em 1976.
		X	Carlos Martinéz	Venezuela	Não encontrado
		X	Eugenio Fernandéz	Paraguai	Dramaturgo e roterista. Fundador de vários grupos teatrais, entre eles o Teatro Caribeño, criado em 1990.
		X	Mario Altomaro	Bolívia	Não encontrado
		X	María Escudero	Bolívia	Atriz e professora. Fundadora do departamento de teatro da Universidad Nacional de Córdova e depois do LTL –Libre Teatro Libre.
		X	Roberto Robledo	Bolívia	Não encontrado

Fonte: Tabela criada pela autora durante o segundo semestre de 2025 com base nos signatários dos três comunicados lançados pela FTCNA.

Alguns destes signatários tivemos acesso a um repertório bibliográfico mais amplo, em relação a outros encontramos maior dificuldade para produzir uma breve descrição da atuação. Compusemos a breve descrição destes sujeitos a partir de

pesquisas na Enciclopédia Latinoamericana (Sader, 2006), em periódicos acadêmicos que comentam a trajetória de alguns destes, e em materiais publicados *online* que fazem menção a esses nomes. Vale ressaltar ainda quatro aspectos: primeiro, que grande parte dessas pessoas já está falecida; segundo que, em alguns casos, não foi possível encontrar menção ao nome e por isso não conseguimos fechar uma breve descrição; terceiro, que a FTCNA foi uma organização majoritariamente feita por homens, dado o contexto social de meados do século XX, e, principalmente por isso, torna a curiosidade de aprofundamento futuro em relação aos trabalhos dessas mulheres ainda maior.

E por fim, como quarto ponto, chama a atenção que a participação de coletivos, ou seja, de assinaturas de grupos, se dá especialmente no terceiro comunicado, em que há uma presença massiva de integrantes chicanos oriundos dos Estados Unidos da América. Isso nos leva mais uma vez a pensar nos resultados de desestabilização que as ditaduras operavam na América Latina, que levou ao alienamento das coletividades em relação aos processos de organização coletiva. Não à toa, ao perguntarmos tanto à Cecília Thumim Boal, atriz do Teatro de Arena e companheira de Augusto Boal, quanto a Arturo Fleitas, ator do grupo El Galpón, se tinham conhecimento da Frente de Trabalhadores da Cultura de Nuestra América, ambos foram taxativos ao responder que "não". Esse é um ponto que abordaremos com maior profundidade na sequência da análise dos dados tabulados, por ora, é importante observar este ponto para entender que a análise desses dados deve ser feita tanto considerando o resultado objetivo expresso numericamente quanto a relevância específica de alguns sujeitos que representam uma coletividade. A exemplo disso, destacamos a presença do Brasil nessa articulação, que numericamente é uma das menos expressivas. Com apenas um signatário, Augusto Boal, o maior país da América Latina pode parecer aliado ao debate político e sociocultural latino-americano. Porém, isso precisa ser lido considerando a conjuntura e considerando também que Boal desempenha um papel relevante nessa articulação, por inflexionar uma das categorias que definimos como emergente desse processo, a do teatro como meio de educação e comunicação popular. Isso se dá por meio do papel de sistematizador do Teatro do Oprimido que, conforme vimos, nasceu em um contexto brasileiro muito específico.

Nós tabulamos esses nomes criando a relação com a categoria "participação" em cada um dos comunicados, que está demonstrada por um "X" no campo

correspondente. Nessa parte, podemos perceber que nove pessoas estiveram presentes nos três encontros da Frente, cabendo destaque para Ilonka Vargas, que foi a pessoa que impulsionou a organização do “Primer Festival Internacional de Quito”, onde se deu o primeiro encontro da FTCNA. Segundo Mariana Sapienza (2022, p. 47):

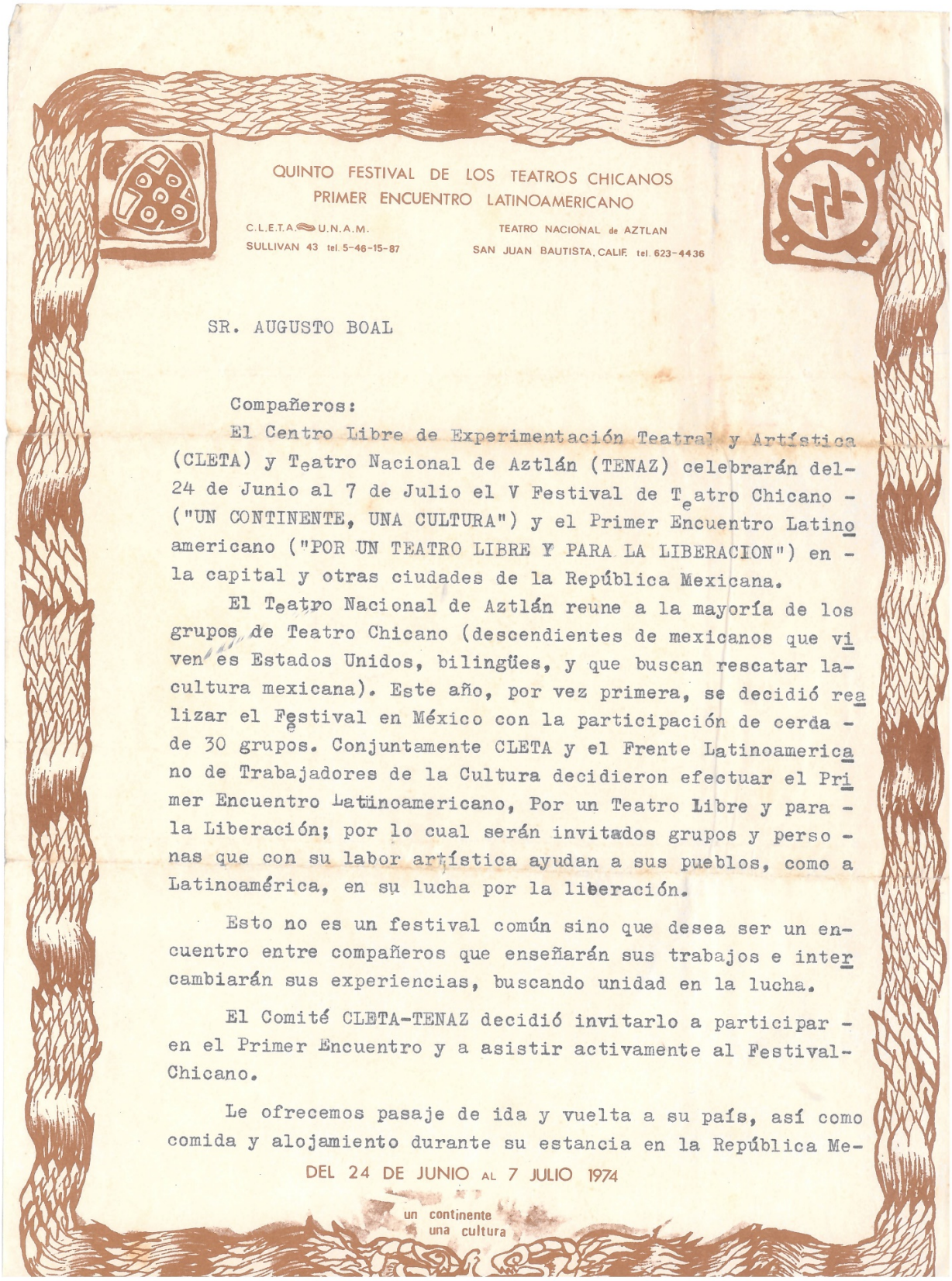
> O festival, impulsionado pela diretora equatoriana Ilonka Vargas, movimentou toda a capital do país e trouxe à cidade mais de uma centena de artistas de teatro, entre os dias 18 e 31 de julho de 1972. O objetivo, segundo a própria organizadora, era “[...] que se abrissem janelas, para que entrasse ar fresco e que se ventilasse um pouco o ambiente. Para vir gente de teatro da América Latina para contar o que estava acontecendo em seus países” (ILONKA, 2013).
> A cidade recebeu ao todo oito grupos de teatro, cada um de um país latinoamericano diferente: Argentina, Brasil, Chile, Colômbia, México, Peru, Uruguai e Venezuela. O evento foi patrocinado e impulsionado pela Casa da Cultura Equatoriana e contou com a colaboração da Associação Nacional de Jorna listas e da Universidad Central del Ecuador.

A relevância do festival de Quito, em determinada medida, direcionou não somente a formação da FTCNA como também orientou os sujeitos de articulação principais, que, vale lembrar, foram: Atahualpa del Cioppo, Augusto Boal e Enrique Buenaventura. Eles tanto participaram dos outros festivais quanto já eram referências consolidadas para o teatro latino-americano na década de 1970, a ponto de terem sido convidados para compor o quadro de jurados do Festival de Quito e terem mudado o caráter competitivo:

> Para a edição do festival de 1972, Boal, Buenaventura e del Cioppo foram convidados como “jurados”, porém o caráter de avaliação e de competição fora abolido, a partir das experiências dos festivais anteriores, e os três diretores formaram uma equipe de “jurados orientadores”, cuja função seria “fazer as críticas nos fóruns, reuniões e promover a organização de seminários” (Villas Bôas; Estevam, 2020, p. 15).

Tivemos acesso à correspondência endereçada a Augusto Boal, em que os coletivos Centro Libre de Experimentación Teatral y Artísticas (Cleta) e Teatro Nacional de Aztlán (Tenaz) o convidam para participar do “V Festival de Los Teatros Chicanos” e “1° Encontro de Teatro Latino-americano”, sendo este último uma iniciativa da própria FTCNA, conforme menciona o texto (1974). No texto, também encontramos indícios de que estes grupos se reuniam e se organizavam de maneira independente, e a fonte de apoio financeiro vinha de sindicatos também independentes:

Imagem 45 – Convite a Augusto Boal para participar do V Festival de los Teatros Chicanos e Primer Encuentro Latinoamericano (1974)



QUINTO FESTIVAL DE LOS TEATROS CHICANOS
PRIMER ENCUENTRO LATINOAMERICANO

C.L.E.T.A. U.N.A.M.
SULLIVAN 43 tel. 5-46-15-87

TEATRO NACIONAL de AZTLAN
SAN JUAN BAUTISTA, CALIF. tel. 623-4436

SR. AUGUSTO BOAL

Compañeros:

El Centro Libre de Experimentación Teatral y Artística (CLETA) y Teatro Nacional de Aztlán (TENAZ) celebrarán del 24 de Junio al 7 de Julio el V Festival de Teatro Chicano ("UN CONTINENTE, UNA CULTURA") y el Primer Encuentro Latinoamericano ("POR UN TEATRO LIBRE Y PARA LA LIBERACION") en la capital y otras ciudades de la República Mexicana.

El Teatro Nacional de Aztlán reune a la mayoría de los grupos de Teatro Chicano (descendientes de mexicanos que viven en los Estados Unidos, bilingües, y que buscan rescatar la cultura mexicana). Este año, por vez primera, se decidió realizar el Festival en México con la participación de cerca de 30 grupos. Conjuntamente CLETA y el Frente Latinoamericano de Trabajadores de la Cultura decidieron efectuar el Primer Encuentro Latinoamericano, Por un Teatro Libre y para la Liberación; por lo cual serán invitados grupos y personas que con su labor artística ayudan a sus pueblos, como a Latinoamérica, en su lucha por la liberación.

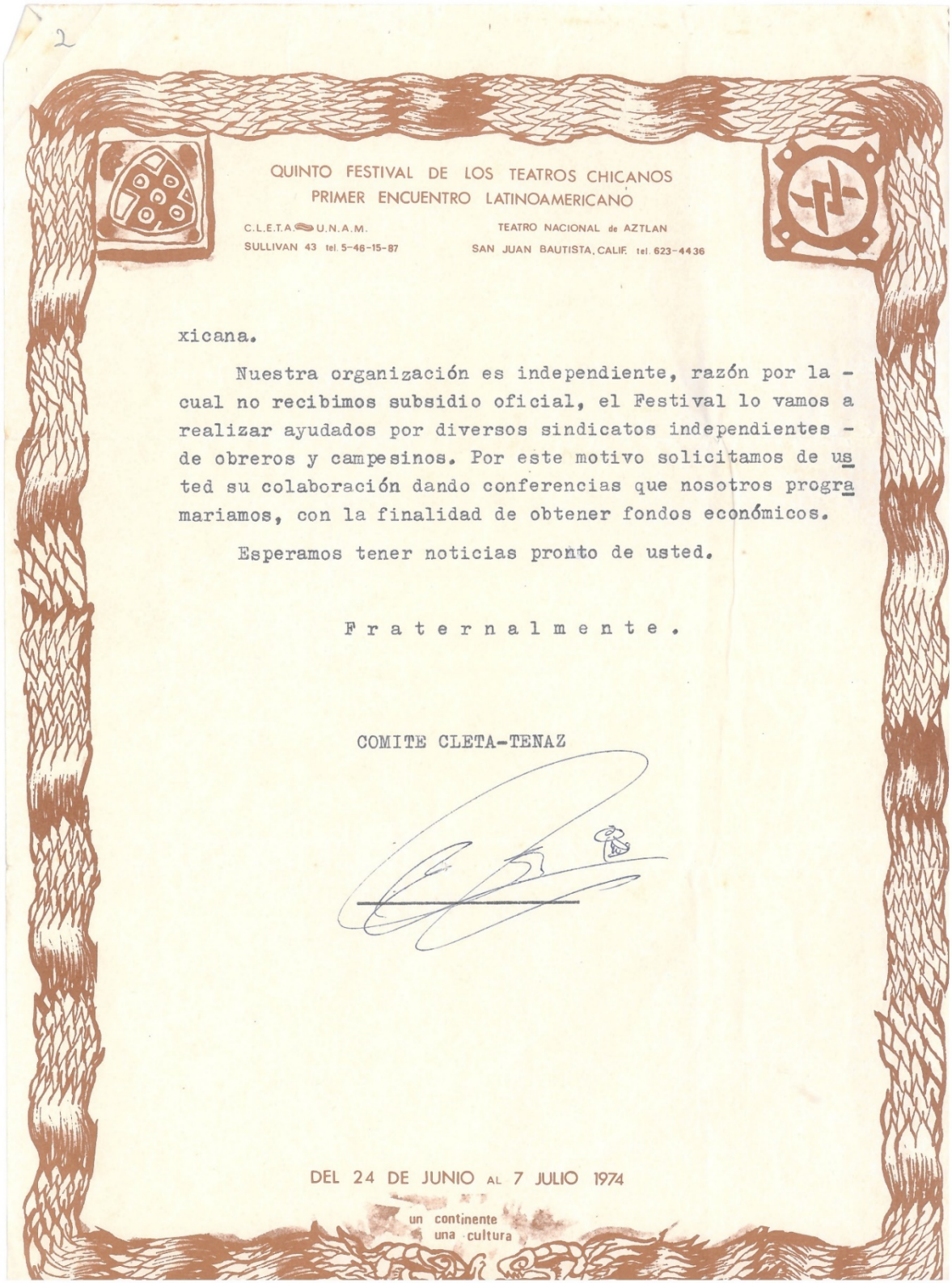
Esto no es un festival común sino que desea ser un encuentro entre compañeros que enseñarán sus trabajos e intercambiarán sus experiencias, buscando unidad en la lucha.

El Comité CLETA-TENAZ decidió invitarlo a participar en el Primer Encuentro y a asistir activamente al Festival Chicano.

Le ofrecemos pasaje de ida y vuelta a su país, así como comida y alojamiento durante su estancia en la República Me-

DEL 24 DE JUNIO AL 7 JULIO 1974

un continente
una cultura



2

QUINTO FESTIVAL DE LOS TEATROS CHICANOS
PRIMER ENCUENTRO LATINOAMERICANO

C.L.E.T.A. U.N.A.M.
SULLIVAN 43 tel. 5-46-15-87

TEATRO NACIONAL de AZTLAN
SAN JUAN BAUTISTA, CALIF. tel. 623-4436

xicana.

Nuestra organización es independiente, razón por la - cual no recibimos subsidio oficial, el Festival lo vamos a realizar ayudados por diversos sindicatos independientes - de obreros y campesinos. Por este motivo solicitamos de us ted su colaboración dando conferencias que nosotros progra mariamos, con la finalidad de obtener fondos económicos.

Esperamos tener noticias pronto de usted.

F r a t e r n a l m e n t e .

COMITE CLETA-TENAZ

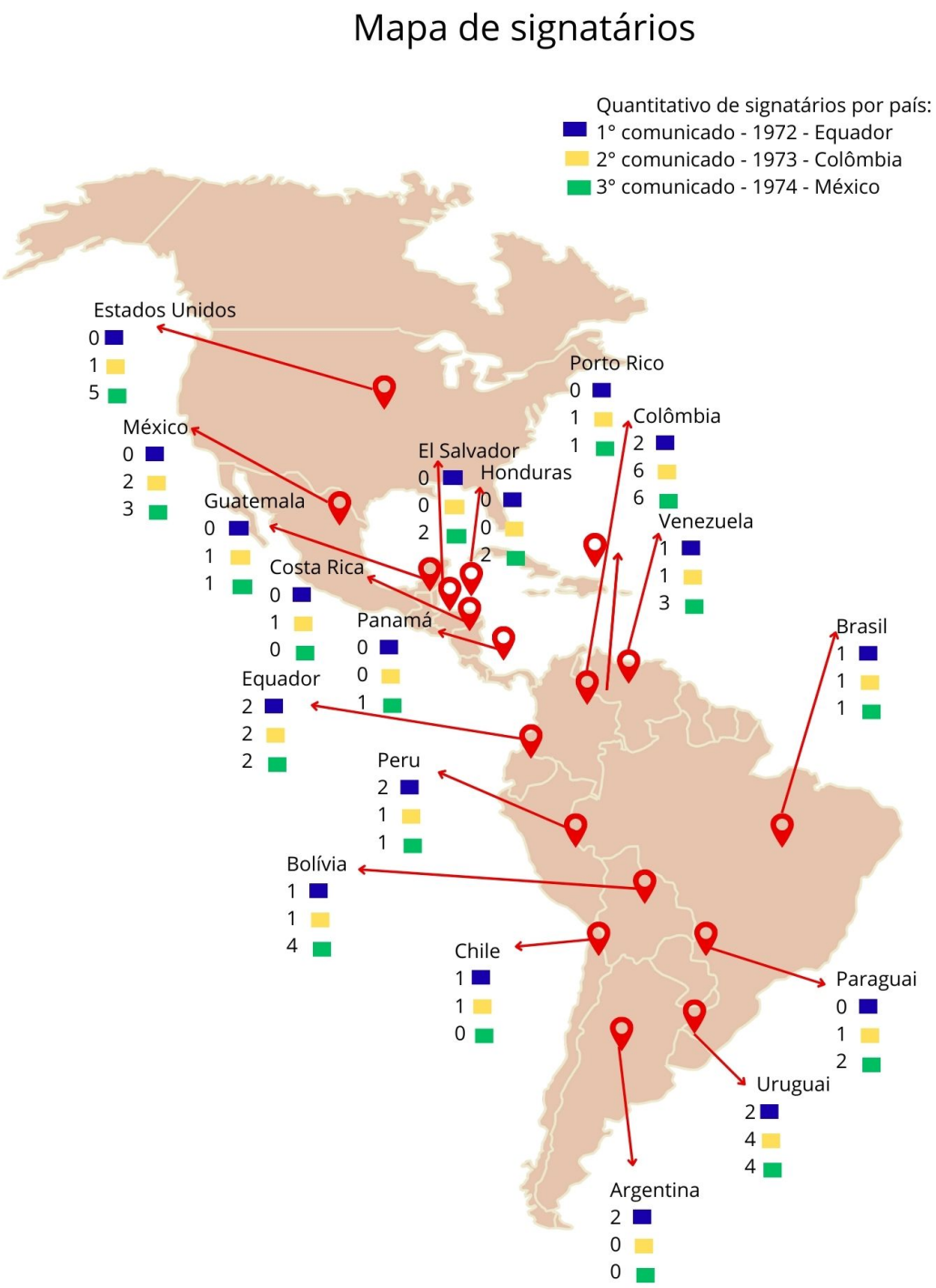
DEL 24 DE JUNIO AL 7 JULIO 1974

un continente
una cultura

Fonte: Acervo do Instituto Augusto Boal em salvaguarda do Instituto Moreira Salles do Rio de Janeiro.

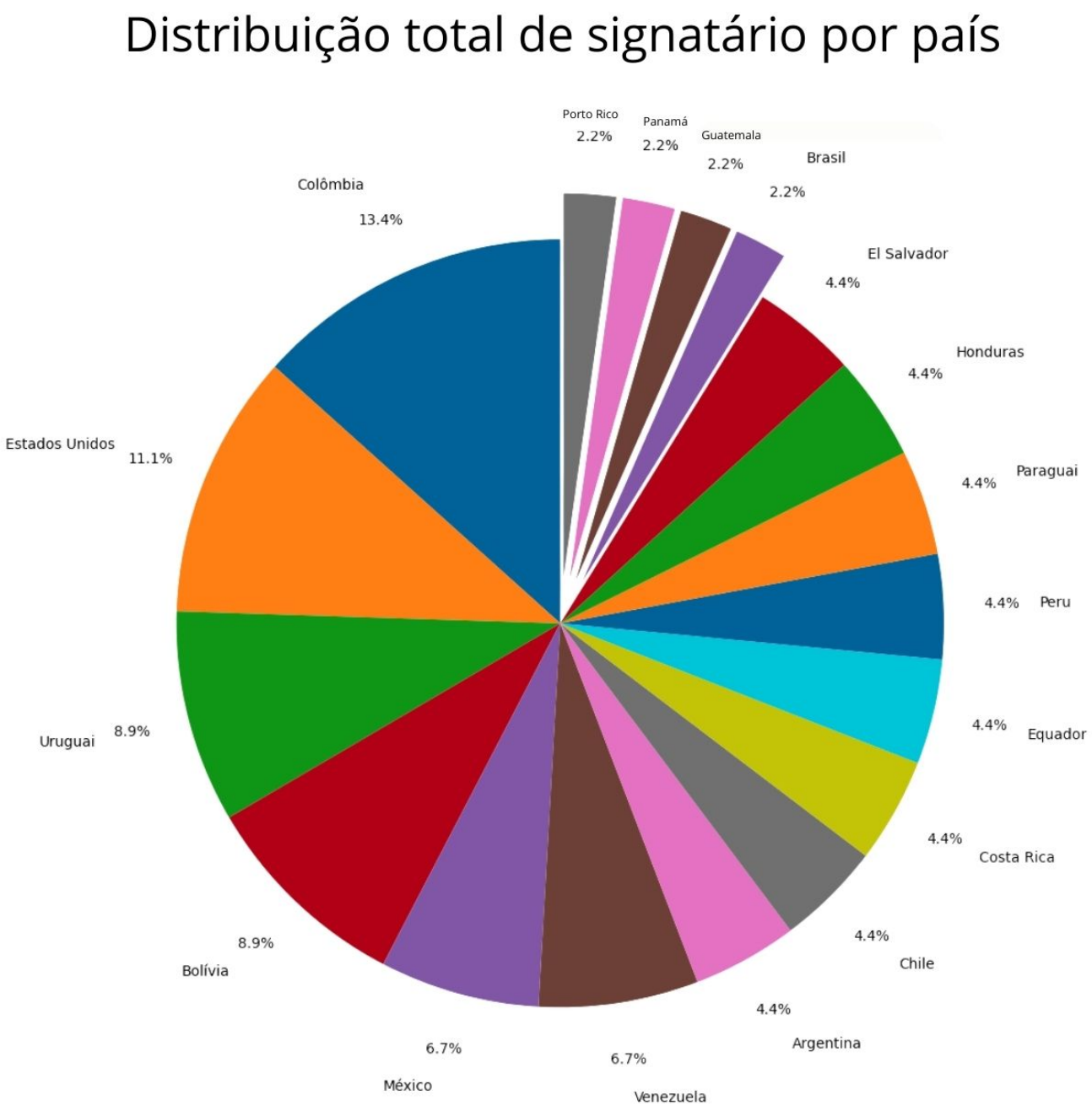
A seguir apresentamos mapas e gráficos que produzimos a partir das informações organizadas na tabela “Signatários da Frente de Trabalhadores da Cultura de Nuestra América”.

Imagem 46 - Mapa de participação nos encontros da FTCNA – estabelece a relação entre país e a adesão numérica em cada comunicado (1972-1974)



Fonte: criação da autora no segundo semestre de 2025.

Imagem 47 - Gráfico em forma de pizza de distribuição percentual dos participantes únicos por país nos comunicados (1972–1974)



Fonte: criação da autora no segundo semestre de 2025.

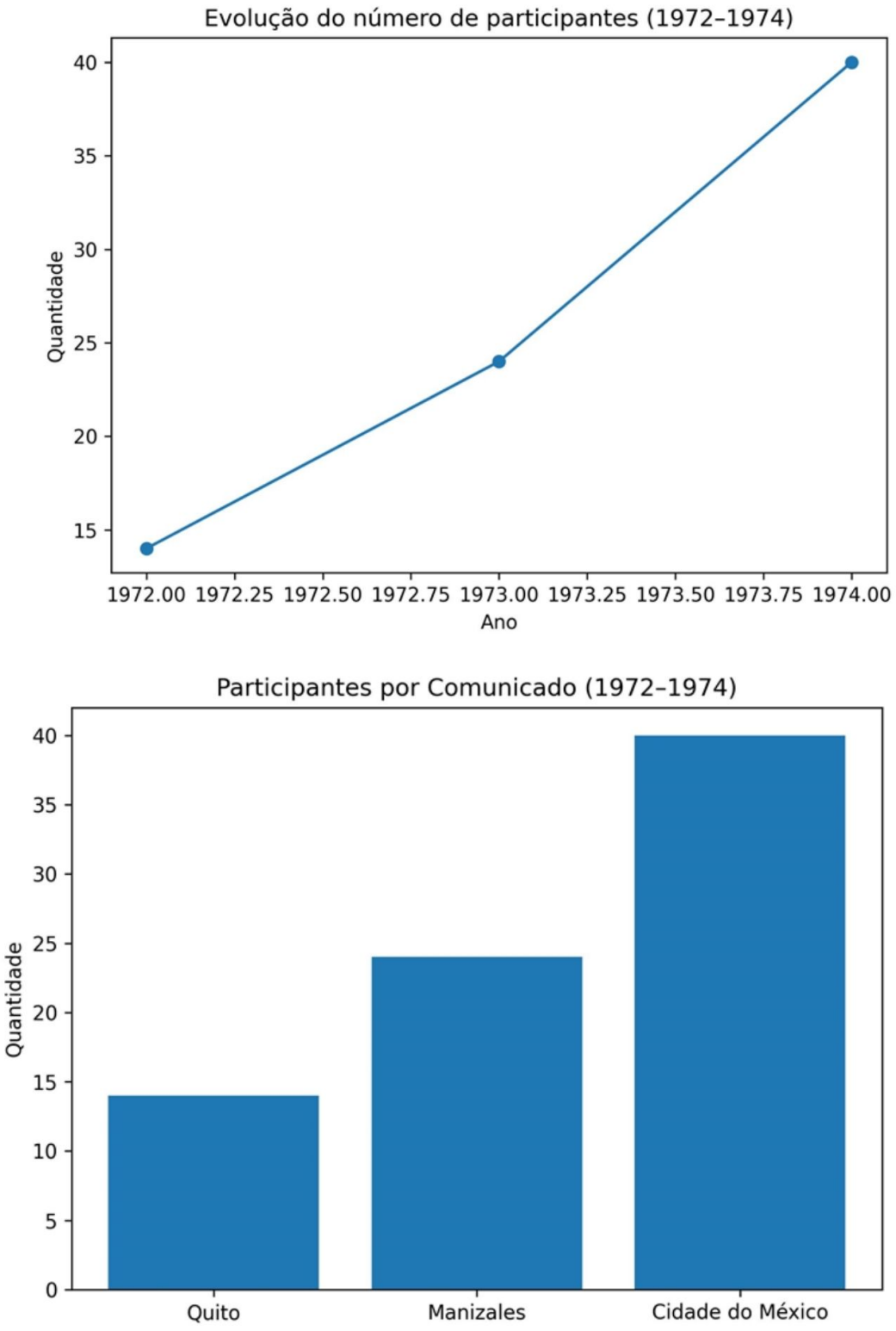
Para elaboração desse gráfico pizza, cada participante foi contabilizado uma única vez, independentemente do número de comunicados subscritos, com o objetivo de evidenciar a representatividade geográfica dos países envolvidos na FTCNA. Podemos observar percentualmente a centralidade da Colômbia, dos Estados Unidos, do Uruguai e da Bolívia na conformação da Frente, ao mesmo tempo que é revelada uma capilaridade geográfica significativa, envolvendo países da América do Sul, América Central, América do Norte e Caribe. Essa distribuição reforça a compreensão da Frente como uma rede continental de resistência cultural, articulada em torno de princípios éticos, pedagógicos e políticos compartilhados. Na tabela apresentada na sequência, apresentamos os dados semelhantes ao gráfico em forma de pizza, mas com os dados numéricos e percentuais em paralelos:

Tabela 3 - Tabela que relaciona o país de origem dos signatários, o número de participantes nos três encontros da FTCNA (1972 – 1974) e a proporção percentual

País	Nº de participantes	Percentual
Colômbia	6	**13,30%**
Estados Unidos	5	**11,10%**
Uruguai	4	**8,90%**
Bolívia	4	**8,90%**
México	3	**6,70%**
Venezuela	3	**6,70%**
Argentina	2	4,40%
Chile	2	4,40%
Costa Rica	2	4,40%
Equador	2	4,40%
Peru	2	4,40%
Paraguai	2	4,40%
Honduras	2	4,40%
El Salvador	2	4,40%
Brasil	1	2,20%
Guatemala	1	2,20%
Panamá	1	2,20%
Porto Rico	1	2,20%

Fonte: criação da autora no segundo semestre de 2025.

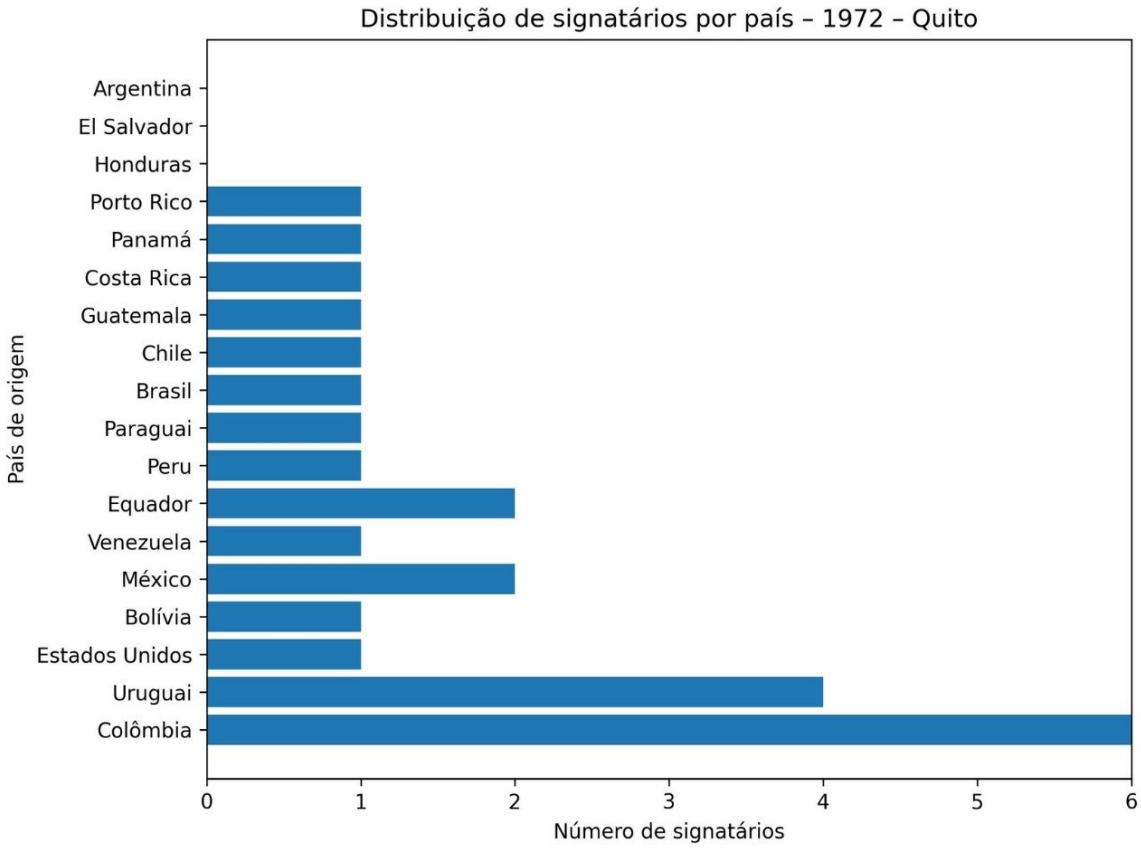
Imagem 48 - Evolução do número de participantes nos comunicados (1972–1974)

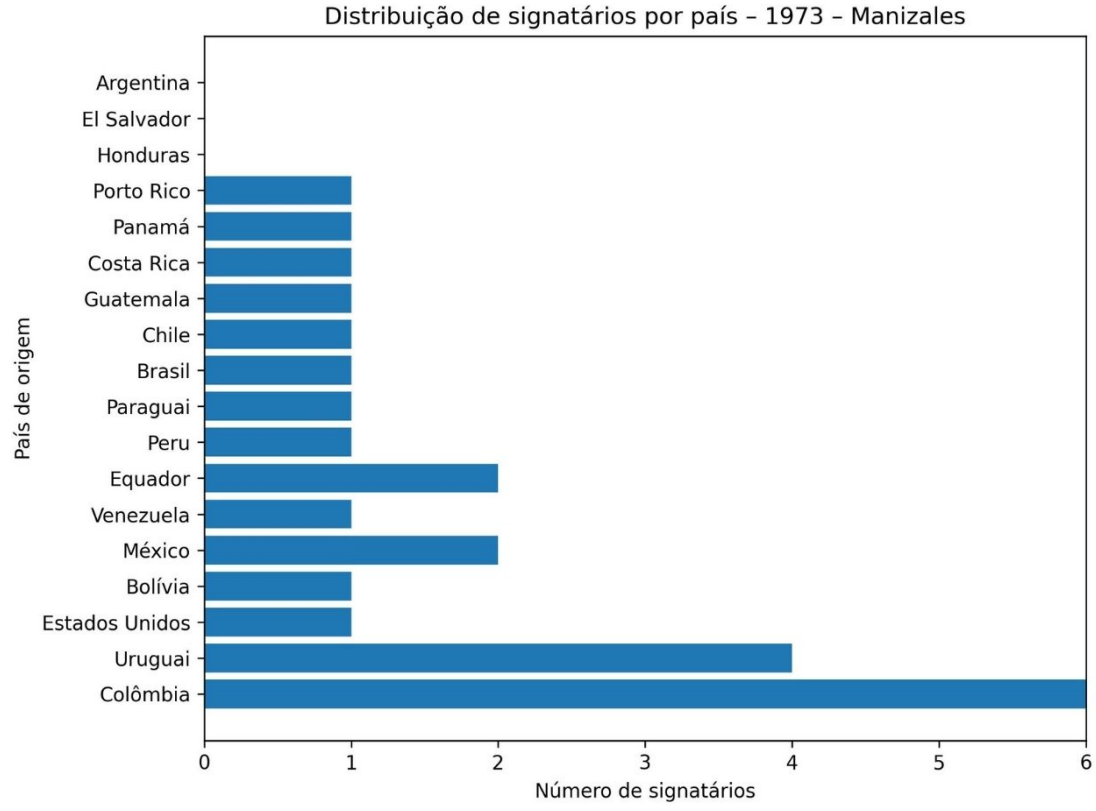


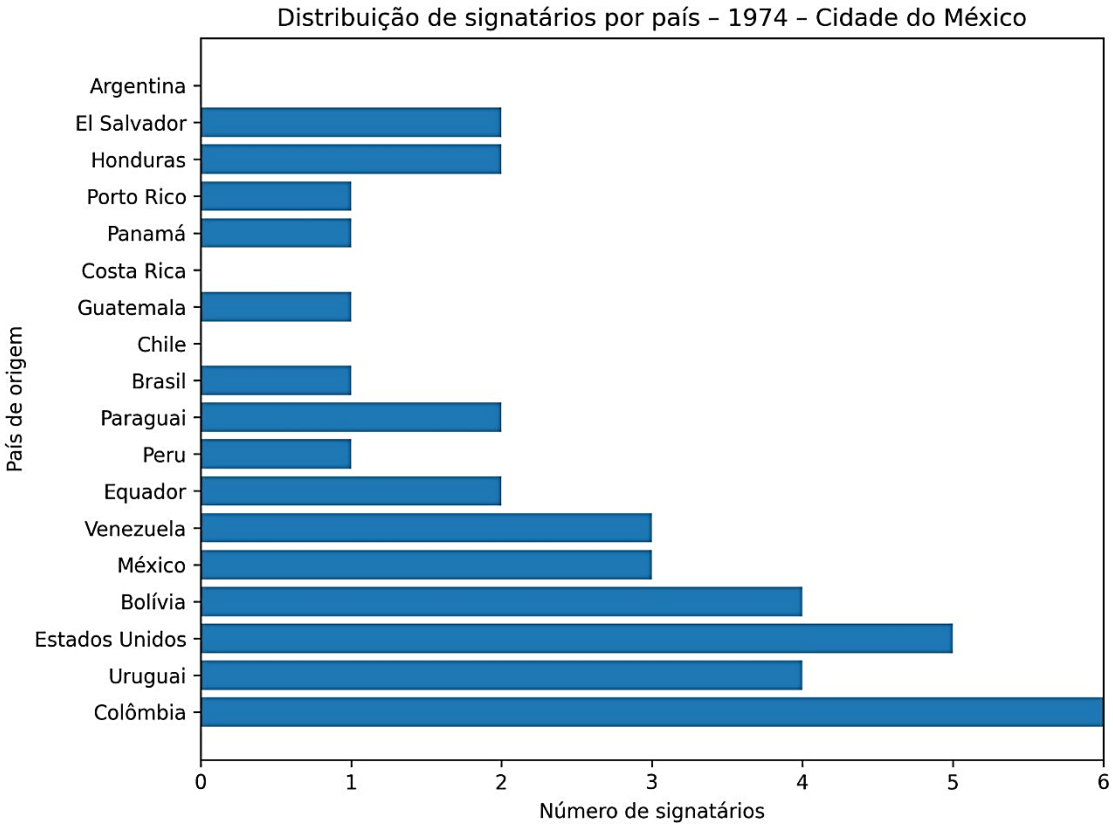
Fonte: criação da autora no segundo semestre de 2025.

A progressão linear do gráfico evidencia que os encontros da FTCNA não foram eventos pontuais, mas etapas sucessivas de um processo de articulação em expansão mesmo na conjuntura recessiva. O crescimento do número de participantes nos comunicados — 14 (1972), 24 (1973) e 39 (1974) — não deve ser interpretado apenas como expansão numérica, mas como indicador da intensificação de uma consciência político-estética compartilhada no teatro latino-americano. Esse aumento progressivo de participantes sugere que os comunicados funcionaram como dispositivos de articulação continental, capazes de congregar diferentes experiências de teatro político em torno de princípios comuns: compromisso social, crítica às estruturas de dominação, recusa da neutralidade estética, combate ao imperialismo para a construção de um novo teatro.

Imagem 49 - Distribuição de signatário por país em cada um dos encontros da FTCNA (1972 -1974)







Fonte: criação da autora no segundo semestre de 2025.

A partir da última coluna da tabela “Signatários da Frente de Trabalhadores da Cultura de Nuestra América”, classificamos as ocupações segundo a função político-social predominante, e não apenas com o cargo formal. Cada participante pode aparecer em mais de uma categoria, pois, conforme visto, a polivalência na atuação desses sujeitos foi uma característica do período. Diante disso, estabelecemos as seguintes categorias analíticas:

- **Artistas-engajado:** ator, diretor, dramaturgo, cineasta com atuação política explícita;
- **Intelectual crítico:** ensaísta, professor universitário, crítico, pesquisador;
- **Organizador cultural / líderes:** fundador de grupo, curador, organizador de festival, produtor cultural;
- **Militante político-sociais:** vínculo com sindicalismo, frentes culturais, movimentos populares, teatro do oprimido, teatro campesino, teatro chicano;

- **Atuação universitária como espaço político:** teatro universitário, docência, extensão crítica.

As categorias não são excludentes e visam evidenciar a ocupação política dos participantes, entendida como forma de inserção social e histórica.

Tabela 4 - Distribuição percentual dos signatários nas categorias de análise estabelecidas

Categoria de ocupação política	Nº de ocorrências	Percentual aproximado*
Artistas-engajados	36	84%
Organizadores culturais / líderes	25	58%
Intelectuais críticos /	18	42%
Atuação universitária	15	35%
Militantes político-sociais	14	33%

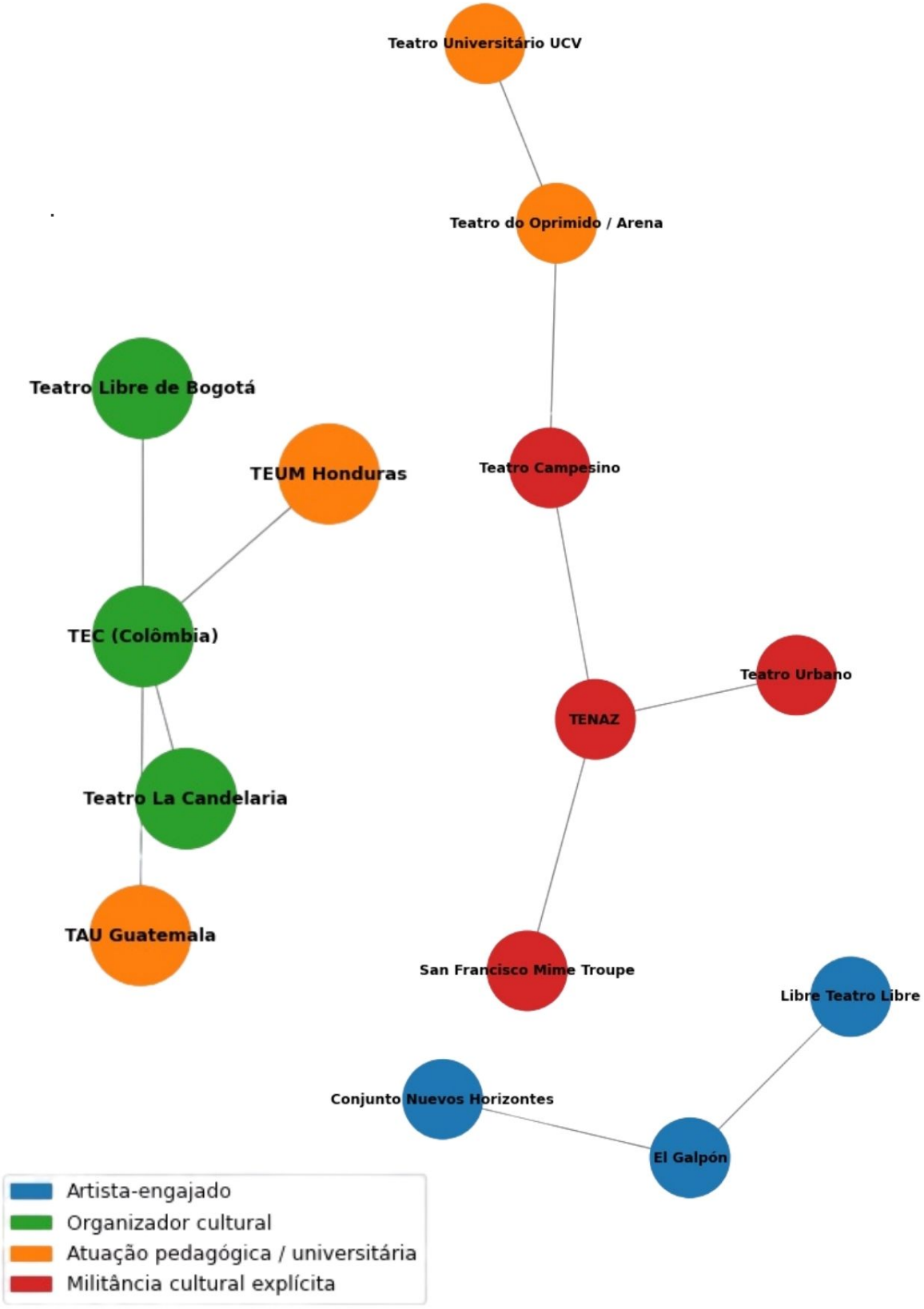
Fonte: criação da própria autora no segundo semestre de 2025.

A leitura desses dados, a partir das categorias de análise estabelecidas, demonstram uma predominância dos artistas que atuam como sujeito político, de modo que a ampla maioria dos participantes não se apresenta como “artista neutro”, mas como diretor militante, dramaturgo engajado, ator ligado a coletivos populares. Por vezes, são sujeitos que atuam em paralelo com o trabalho estético e o trabalho político, em sindicatos e organizações, ou mesmo na atuação clandestina da luta contra as ditaduras. Isso confirma a ruptura com a ideia liberal de arte autônoma e coloca a centralidade na organização coletiva, haja vista que mais da metade dos participantes fundou grupos, dirigiu companhias, organizou festivais ou frentes culturais. Isso reforça que o teatro político latino-americano se estrutura como prática organizativa, não apenas estética. A presença significativa de docentes e teatros

universitários indica que a universidade funcionou como refúgio político; a produção intelectual foi estratégia de sobrevivência.

A partir dessas análises, propomos pensar a Frente por meio de um diagrama em forma de rede. Quando integrada à análise da ocupação política dos participantes, a leitura do diagrama de rede revela que os coletivos mais centrais não se destacam apenas pela quantidade de conexões, mas pelo tipo de função política que exercem. É possível observar que núcleos como o Teatro Experimental de Cali, El Galpón e o Teatro Campesino concentram artistas-engajados e organizadores culturais, atuando simultaneamente como espaços de criação, formação política e articulação coletiva. Em contrapartida, os coletivos vinculados ao teatro universitário emergem como nós de estabilização da rede, assegurando a circulação crítica do pensamento teatral em contextos de repressão.

Imagem 50 - Diagrama em rede dos coletivos que compuseram direta ou indiretamente a FTCNA (1972 – 1974) organizados a partir das categorias de análise estabelecidas nesta tese



Fonte: criação da autora no segundo semestre de 2025.

Ilustração 16 – Cartaz nº 16: O que resta

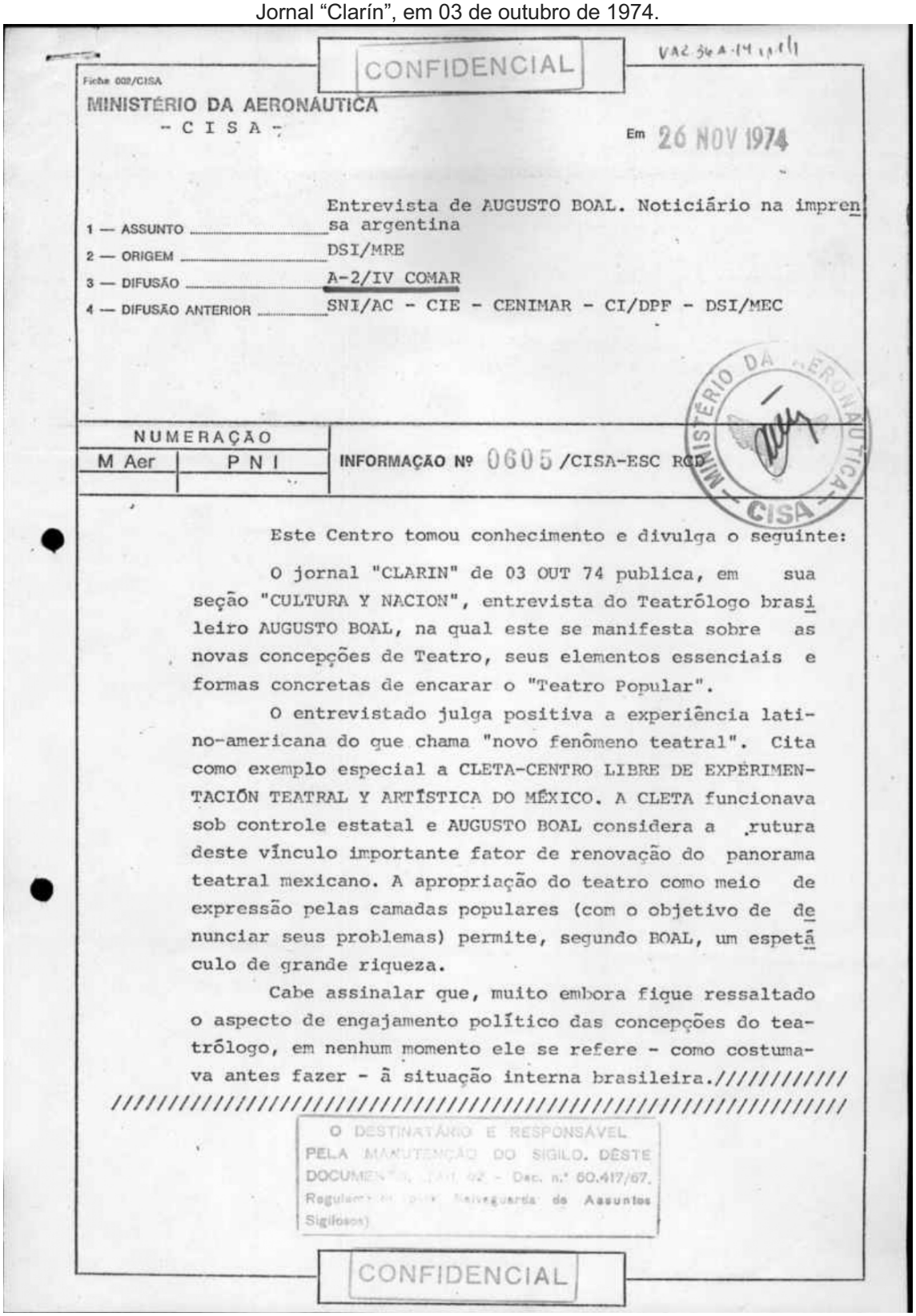


Fonte: Criação da autora.

3.4 O que resta quando a experiência acaba

Avaliar os resultados da experiência da Frente não é tarefa simples. A leitura inicial dos dados quantitativos — como os gráficos de adesão — pode sugerir um processo linear e ascendente. A cada encontro, o número de signatários aumentava, culminando, no último evento, não apenas em uma ampliação de adesões individuais, mas também no fortalecimento da participação coletiva por meio de grupos organizados. Essa dimensão coletiva foi particularmente significativa em contextos políticos menos desfavoráveis em relação ao conjunto da América Latina, como no México, onde coletivos como o Cleta desempenharam importante papel para o teatro latino-americano após a constituição da Frente, conforme o próprio Boal comenta em entrevista concedida em 1974 ao jornal argentino “Clarín”, a qual temos acesso por meio do relatório da Divisões de Segurança e Informações (DSI), órgão subordinado à ditadura brasileira:

Imagem 51 – Relatório da Divisão de Segurança e Informações sobre entrevista de Augusto Boal ao Jornal “Clarín”, em 03 de outubro de 1974.



CONFIDENCIAL

Ficha 002/CISA

MINISTÉRIO DA AERONÁUTICA
- C I S A -

Em 26 NOV 1974

1 — ASSUNTO: Entrevista de AUGUSTO BOAL. Noticiário na imprensa argentina
2 — ORIGEM: DSI/MRE
3 — DIFUSÃO: A-2/IV COMAR
4 — DIFUSÃO ANTERIOR: SNI/AC - CIE - CENIMAR - CI/DPF - DSI/MEC

MINISTÉRIO DA AERONÁUTICA - CISA -

NUMERAÇÃO	
M Aer	P N I

INFORMAÇÃO Nº 0605 /CISA-ESC RCD

Este Centro tomou conhecimento e divulga o seguinte:

O jornal "CLARIN" de 03 OUT 74 publica, em sua seção "CULTURA Y NACION", entrevista do Teatrólogo brasileiro AUGUSTO BOAL, na qual este se manifesta sobre as novas concepções de Teatro, seus elementos essenciais e formas concretas de encarar o "Teatro Popular".

O entrevistado julga positiva a experiência latino-americana do que chama "novo fenômeno teatral". Cita como exemplo especial a CLETA-CENTRO LIBRE DE EXPERIMENTACIÓN TEATRAL Y ARTÍSTICA DO MÉXICO. A CLETA funcionava sob controle estatal e AUGUSTO BOAL considera a ,rutura deste vínculo importante fator de renovação do panorama teatral mexicano. A apropriação do teatro como meio de expressão pelas camadas populares (com o objetivo de denunciar seus problemas) permite, segundo BOAL, um espetáculo de grande riqueza.

Cabe assinalar que, muito embora fique ressaltado o aspecto de engajamento político das concepções do teatrólogo, em nenhum momento ele se refere - como costumava antes fazer - à situação interna brasileira.//////////

//

O DESTINATÁRIO É RESPONSÁVEL PELA MANUTENÇÃO DO SIGILO DÊSTE DOCUMENTO. (Art. 92 - Dec. n.º 60.417/67. Regulamento para Salvaguarda de Assuntos Sigilosos)

CONFIDENCIAL

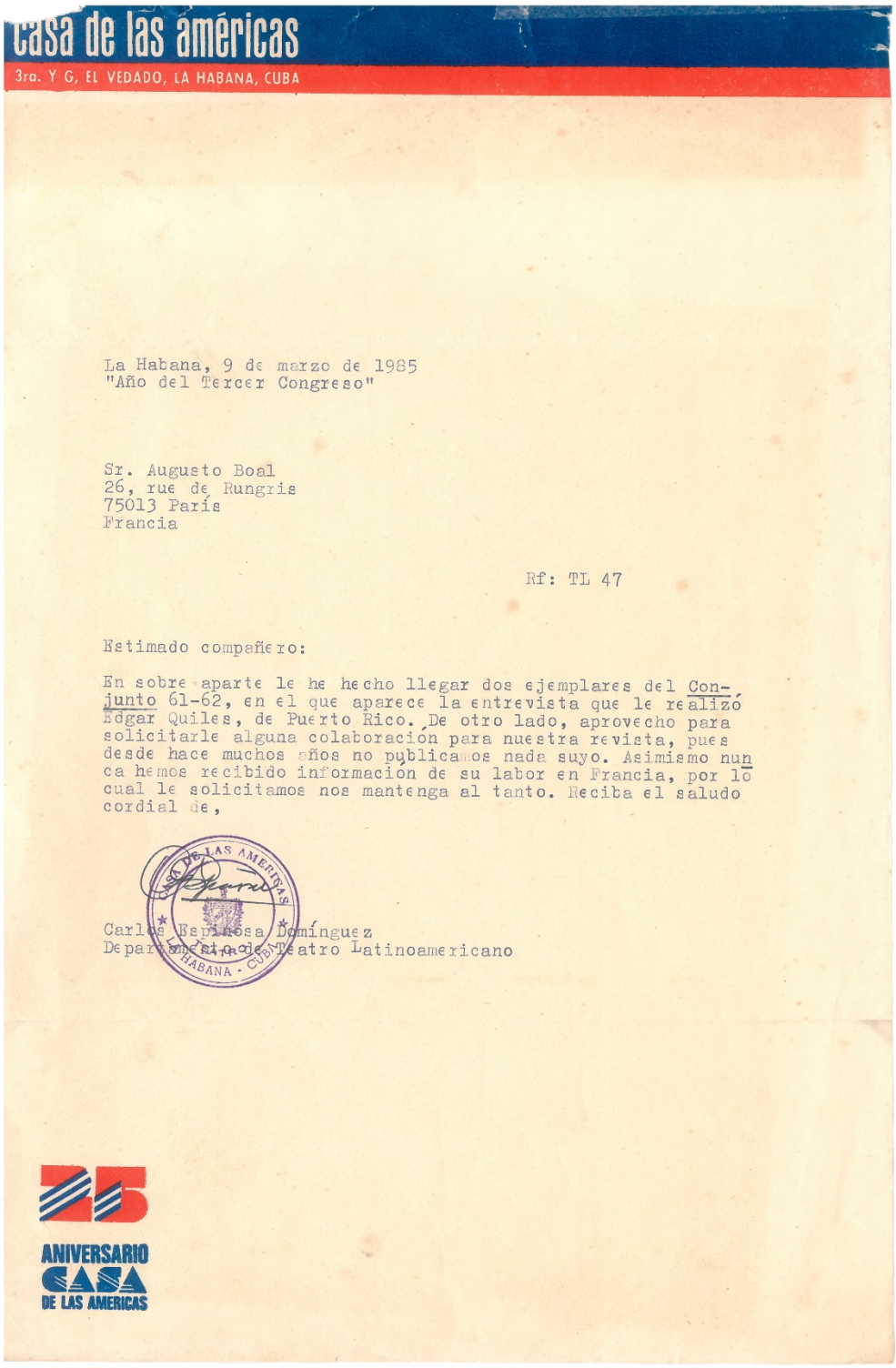
Fonte: Arquivo Público Nacional.

Mais do que uma articulação circunstancial, a Frente pode ser compreendida como um esforço de construção de uma cultura política paralela ao desmonte do estado de direito na América Latina. Entretanto, a partir de 1974, não há registros que indiquem a continuidade da Frente enquanto aliança formal ou agremiação organizada. Esse desaparecimento documental, contudo, não deve ser interpretado como dissolução dos vínculos políticos e solidários entre os sujeitos que a compuseram. Ao contrário, diversos indícios apontam para a permanência de trocas, colaborações e redes de apoio mútuo que possibilitaram a resistência frente às formas violentas de interdição impostas aos seus trabalhos, conforme aponta Cecília Thumim Boal em entrevista concedida a nós com relação aos primeiros anos do exílio que enfrentaram:

> O Boal começou a ser muito convidado para festivais de teatro e ele encontrou todas as lideranças de teatro latino-americano daquela época. Santiago Garcia, Henrique Buenaventura, gente da Colômbia e da Venezuela. Porque assim, um lugar onde se encontrava todas essas lideranças de esquerda era na Casa das Américas, em Cuba, né? Que faziam encontros de dramaturgias, festivais, sempre organizava muitas coisas, e o Boal sempre era convidado.
> Uma vez ele foi convidado pela escola de cinema de Cuba, para ser presidente do Júri de cinema, de cinema latino-americano. Então assim, ele era muito convidado. E ele se ligou, permaneceu em um vínculo com essas lideranças latino-americanas de teatro, que tinham mais ou menos uma forma semelhante de trabalho. Quer dizer, de colocar o teatro a serviço de uma ideologia e de um debate político, não é? (Thumim Boal, 2023).

As lembranças de Cecília Thumim Boal podem ser confirmadas, por exemplo, em um dos arquivos pessoais de Boal que está sob salvaguarda do IMS-RJ. O arquivo é uma correspondência da Casa de las Américas, Cuba, de 1985, em que o diretor da instituição, Carlos Espinosa Dominguez, reitera o convite a Boal de publicar sobre seu trabalho na revista da instituição. No teor do texto, é possível perceber que mesmo em meados da década de 1980 a Casa de las Américas mantinha seu trabalho de internacionalização da cultura latino-americana.

Imagem 52 - Correspondência da Casa de las Américas endereçada à Augusto Boal em 9 de março de 1989.



casa de las américas

3ra. Y G, EL VEDADO, LA HABANA, CUBA

La Habana, 9 de marzo de 1985
"Año del Tercer Congreso"

Sr. Augusto Boal
26, rue de Rungis
75013 París
Francia

Rf: TL 47

Estimado compañero:

En sobre aparte le he hecho llegar dos ejemplares del Conjunto 61-62, en el que aparece la entrevista que le realizó Edgar Quiles, de Puerto Rico. De otro lado, aprovecho para solicitarle alguna colaboración para nuestra revista, pues desde hace muchos años no publicamos nada suyo. Asimismo nunca hemos recibido información de su labor en Francia, por lo cual le solicitamos nos mantenga al tanto. Reciba el saludo cordial de,

CASA DE LAS AMERICAS
LA HABANA - CUBA

Carlos Espinosa Domínguez
Departamento de Teatro Latinoamericano

25 ANIVERSARIO CASA DE LAS AMERICAS

Fonte: Acervo pessoal de Augusto Boal sob salvaguarda do Instituto Moreira Salles do Rio de Janeiro.

Essas evidências fortalecem o argumento de que os vínculos se mantiveram perenes entre essas lideranças latino-americanas de teatro que, vale dizer, se confirmaram com as análises documentais das correspondências endereçadas à Boal. Poderíamos prosseguir com a análise desse período posterior à FTCNA a partir das trajetórias de diferentes grupos e indivíduos. Neste estudo, optamos por acompanhar esse processo a partir da trajetória de Augusto Boal. Tal escolha se justifica não apenas por sua centralidade na experiência da Frente, mas também porque sua trajetória permite compreender, simultaneamente, o processo brasileiro e as reverberações internacionais dessa experiência nos anos que se seguiram e na recente constituição da Rede Nuestra América de Escolas de Teatro Político e de Vídeo Popular, da qual falaremos no próximo capítulo.

O argumento que levantamos neste final de análise concentrada na experiência da FTCNA é que a ambição da construção de uma forma teatral latino-americana emancipada que, nesse caso, inevitavelmente passaria pelo combate ao imperialismo, foi fortalecida pelos consensos gerados com o processo de construção da Frente e impactaram os trabalhos dos sujeitos e coletivos que a compuseram. Boal, nesse processo, foi um sistematizador desses debates e reflexões. Possivelmente, a competência adquirida por sua formação científica – vale lembrar, Boal era doutor em química – tenha lhe conferido uma capacidade de formular métodos de trabalho. Outro fator que pode ter contribuído para esse papel de sistematizador das reflexões se dá pelas condições de trabalho a que foi imposto. Ainda que, conforme indica Cecília (2023), Boal tenha recebido muitos convites de trabalho, nos seus primeiros anos de exílio a ditadura manteve seus documentos pessoais apreendidos, o que impossibilitava uma formalização de trabalho em outro país. Dessa forma, não seria leviano supor que publicar livros pudesse ser também uma forma de sustentação financeira.

Entre 1974 e 1975, no calor das experiências que analisamos neste trabalho, Boal publicou dois livros. Primeiramente, em 1974, é publicado “Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas”. O livro foi um fenômeno de repercussão e contou com certa sagacidade editorial que, como se sabe, trouxe o termo “oprimido”, já difundido com a publicação de “A Pedagogia do Oprimido” de Paulo Freire[38], associado ao termo “teatro”. É nesta obra que Boal debate e reúne técnicas teatrais que visam “devolver

[38] Pedagogia do Oprimido foi publicada em 1970 nos Estados Unidos, mas foi escrita em 1968 no Chile, durante o exílio de seu autor, Paulo Freire.

a ação ao povo" (Canclini, 1984, p. 160). Chama a atenção nesta obra o fato de que, além do debate teórico com cânones do teatro mundial e a apresentação de métodos e técnicas, Boal dedica espaço para o relato de uma única experiência, chamada "Uma experiência de teatro popular no Peru". Nela Boal conta da "Operação de Alfabetização Integral" (Alfin), em que fez parte da equipe de formadores em 1973 e, nesta ocasião, deu-se a formulação do Teatro Fórum. Cabe perguntar: entre tantos grupos e tantas outras experiências vividas por Boal, por que esta experiência ganhou maior notoriedade? Como não podemos ter uma interlocução direta com o autor, cabe a nós especular uma resposta a partir dos dados que levantamos e que faremos a seguir ao debatermos com maior profundidade sobre o Alfin.

Em 1975, poucos meses depois da publicação de "Teatro do Oprimido", Boal publica, na Argentina, "Técnicas Latino-Americanas de Teatro Popular". Esta é uma obra que, em termos de conteúdo, não diverge da anterior. Por outro lado, do ponto de vista da forma, se mostra mais interventiva. Em linguagem mais direta, o confronto com os cânones é feito dentro da crítica, de maneira menos catedrática. Boal opta, nesse livro, por alicerçar o debate nas experiências que acompanhava e contribuía na América Latina daquele período.

Sem dúvida, o "Teatro do Oprimido" tornou-se o livro mais referenciado de Boal. Até o momento, já foi traduzido para mais de 15 idiomas, com edição e reedição em muitos países. O "Técnicas Latino-Americanas...", por outro lado, não goza, ainda hoje, do mesmo prestígio de seu antecessor, conforme reflete Douglas Estevam (2025):

> Em 1975, há exatos 50 anos, o teatrólogo brasileiro Augusto Boal publicou no exílio Técnicas Latino-americanas de teatro popular, um livro lançado poucos meses após seu clássico mundialmente renomado, Teatro do Oprimido. Embora este último tenha projetado Boal para o cenário global, Técnicas… permaneceu sem tradução para o inglês e amplamente desconhecido do público fora da América Latina.
> Julian Boal, professor, pesquisador e profissional de teatro que trabalhou ao lado de seu pai por duas décadas, disse em uma conversa conosco que a obra possui "um legado subterrâneo", cujas ideias radicais foram "pouco publicadas". Revisitar Técnicas… hoje não é um ato de mera curiosidade histórica; tem uma motivação política. O livro não é uma nota de rodapé de Teatro do Oprimido, mas tem seu devido lugar como um documento fundamental da luta cultural na América Latina e além, guiado por seu subtítulo provocativo: uma revolução copernicana ao revés[39].

[39] O artigo completo foi publicado no portal do Instituto Tricontinental de Pesquisa Social em julho de 2025 e pode ser acessado pelo seguinte endereço: https://thetricontinental.org/pt-pt/boletim-de-arte-augusto-boal/?output=pdf.

Conforme Estevam (2025) destaca, é no “Técnicas...” que Boal lança mão do ambicioso argumento de que haveria na América Latina “Uma Revolução Copernicana ao contrário”:

> Algo muito importante está sucedendo na América Latina. A idéia bolivariana de Pátria Grande parece depender agora da nossa geração, dos nossos esforços, da nossa solidariedade e disposição para luta. A idéia da unidade dos nossos povos, sem a participação da Sociedade Anônima Estados Unidos da América do Norte, já se aproxima da realidade. Cuba foi a primeira vitória concreta contra o imperialismo. Foi o primeiro país a conseguir a segunda e definitiva libertação. Por outros caminhos e em distinta velocidade de trânsito, Peru, Panamá, Argentina, e outros inevitavelmente se levantarão. Algo muito importante está sucedendo na América Latina: os povos descobrem que são o sujeito da história, o motor da sociedade, o centro do nosso universo: NÃO MAIS SATÉLITES (Boal, 1979, p. 89).

O entusiasmo nas palavras de Boal contrasta com o avança do projeto contrarrevolucionário que galopava na América Latina. Para não tirarmos do horizonte das nossas discussões: cinco países já tinham a ditadura implementada; o projeto Condor avançava; mesmo na Argentina, que parecia viver uma espécie de abertura que logo sucumbiu, em 1976, o próprio Augusto Boal dizia que a situação não era favorável; naquele período, já aconteciam perseguições e cerceamentos. Conforme vimos na análise dos comunicados da Frente, existia a nitidez de que, na América Latina, formas de violência explícita e sutil eram dominantes no sistema, tanto nos países de ditaduras quanto nos que ainda se sustentavam as democracias liberais.

Diante de tudo isso, o que levaria Boal, que não demonstrava em suas falas e trabalhos apreço pelo ufanismo, a tecer uma argumentação tão entusiasmada? Vale lembrar que este é o mesmo Augusto Boal que, por exemplo, escreveu “Revolução na América do Sul”, dramaturgia que aponta vários limites para a realização da revolução no Brasil, contrariando o argumento do PCB. Considerando isso, podemos pensar que Boal encontrava nos festivais o mesmo que nos encontros da Frente, um caminho de força capaz de contrapor o estado de coisas em que o continente se encontrava.

Não à toa, o livro segue com o relato crítico do Festival de Manizales, no qual Boal destaca não o caráter homogeneizador de uma reunião de artistas com seus trabalhos, e sim o fato de que se tratava de um espaço de batalha e disputa, no qual era possível falar e contrapor posições.

> Briga-se em Manizales. A organização do festival é burguesa, sem dúvida. Não são os operários os que oferecem cama e comida aos artistas

> concorrentes. Mas as idéias do povo são sempre mais fortes. E vencem! Vencem as ideias do povo num festival da burguesia!
> Manizales tem todos os vícios da sua formação e todas as virtudes de um campo de batalha. Lá pode-se lutar e vencer (Boal, 1979, p. 90).

Boal segue refletindo sobre o significado de um festival latino-americano tomar dimensões mundiais e como isso simboliza um poder para a cultura anti-imperialista. E já nos apêndices do livro, Boal narra o V Festival de Chicano e Encontro Latino-americano de Teatro na Cidade do México, onde ocorreu, em paralelo, o III encontro da FTCNA (1974), e destaca que naquela ocasião "procuravam caminhos para o teatro da nossa América. De "Nuestra América", como dizia José Martí (Boal, 1979, p. 120). Boal segue dando destaque aos grupos Tenaz e Cleta, conforme visto, ambos signatários da FTCNA. Destaque que converge com a posição na matéria ao jornal "Clarín", comentada no início deste subcapítulo.

Estaria Boal eufórico com as experiências vividas naqueles últimos anos na América Latina? É possível que a publicação e circulação de seus livros respondessem também a uma necessidade objetiva de sobrevivência material de sua família durante o período de exílio, o que poderia justificar uma certa ênfase na divulgação exitosa dessas experiências. Contudo, a ideia de um escritor que produz sua obra orientado prioritariamente pelo posicionamento no mercado editorial não corresponde ao modo de produção intelectual que caracterizou a trajetória de Boal. Conforme observa Villas Bôas, sua escrita estava profundamente vinculada às experiências políticas e pedagógicas que atravessavam sua prática teatral, de modo que a elaboração teórica surgia como desdobramento crítico dessas experiências.

> Perseguindo sempre a meta da politização dos trabalhadores teatrais e do público, o processo de formação de consciência por meio da ação teatral e a construção de instrumentos organizativos pautados pela estratégia do poder popular, Boal rejeitou sistematicamente as formas de sobrevivência, como artista e profissional de teatro, que implicassem a restrição de sua autonomia e a mercantilização dos métodos e processos que sistematizou. Enquanto muitos colegas de geração optaram, mediante a ditadura e as consequentes repressões política e econômica, por se empregarem nas emissoras de televisão, por questão de sobrevivência e, alguns, pela crença na disputa do público televisivo ainda em formação no Brasil, Boal foi dos raros que soube evitar a participação no processo de transposição da estética do nacional-popular do teatro e do cinema para a TV, responsável pela construção e legitimação de uma imagem moderna e integrada de país, a despeito da ditadura das armas e do capital, empenhada na modernização da infraestrutura do país visando ao aumento da produção e circulação de mercadorias. Boal não corroborou com o fortalecimento da Indústria Cultural no Brasil por meio da TV. Não vendeu seus textos para as emissoras e negou-se a trabalhar no ramo da ficção televisiva como diretor (Villas Bôas, 2013, p. 280).

Um dos fatores que estaria envolvido na aposta de Boal no movimento teatral latino-americano das décadas de 1960 e 1970 poderia ser por reconhecer a concretização de um movimento teatral continental que dialogava diretamente com os anseios iniciados no Brasil e rompidos violentamente. E por isso, vale retornar à trajetória de Boal de antes do golpe militar brasileiro:

> Boal, como vão os ensaios de Lope de Vega? Espero que tenhas sucesso. Espero muito mesmo. Não sei muito como vão as coisas aí, mas pelo jornal verifico que houve um acelerado nas grandes montagens [...]. O tempo passa e o Arena pode perder a vanguarda. Se é que alguém pode "arremete-la". O que sei é que o CPC daí está muito ativado. Deixa esse teatro pequeno e burguês, Boal. Vamos fazer uma coisa grande! E continuar contribuindo para esse teatro subdesenvolvido (Xavier, 1962).

O trecho da carta de Nélson Xavier endereçada a Augusto Boal, mais de dez anos antes do último encontro da FTCNA (1974), parece profética quando lida com a consciência do que se deu nos anos seguintes a ela. A provocação de Nelson Xavier a Boal, de guinada a outro modo de fazer teatral, acabou se concretizando. Não da maneira imaginada por Xavier à época, por meio do trabalho com os Centros Populares de Cultura – que indicavam um caminho de fazer cultural ligado aos movimentos de formação e organização social para a transformação –, que, vale ressaltar, Nelson Xavier nomeia como "teatro subdesenvolvido", mas sim pela sistematização do Teatro do Oprimido.

Desde as experiências com o Núcleo 2 do Arena, em que Boal, juntamente com Heleny Guaribe e Cecília Thumim Boal, começou a utilizar técnicas do teatro soviético de agitação e propaganda para o desenvolvimento do Teatro Jornal; bem como nas experiências com o Teatro Invisível, na Argentina, com o grupo Machete; com o Teatro Imagem, especialmente com os indígenas da Colômbia, México e Peru; com o Teatro Fórum desenvolvido no Peru durante o Alfin, demonstrou-se como, em contextos de exceção, com condições limitadas de trabalho, foi desenvolvido um conjunto de técnicas teatrais que oportunizam tanto a socialização dos meios de produção teatral como o debate dos dilemas e contradições sociais.

Embora sistematizado por Augusto Boal, o Teatro do Oprimido não se configura como uma técnica autoral isolada, mas como uma prática coletiva forjada em

diferentes países da América Latina, conforme afirma Boal em entrevista de 1979[40] concedida à Dina Sfat, atriz do Teatro de Arena que trabalhou com Boal nos últimos anos antes do exílio e repórter do programa "As Máscaras":

> Ele nasceu aqui mesmo, né? Quer dizer, agora que eu tô lá na Europa faz tanto tempo, né? Que eu tô fora do Brasil faz nove anos. Então dá a impressão de que é uma coisa que agora está vindo ao Brasil pela primeira vez, quando o teatro oprimido nasceu no Brasil. Nasceu no Brasil e se desenvolveu na Argentina, no Peru, no México, Colômbia e outros países, mas sempre como uma resposta a uma situação social e política concreta. Quer dizer, o teatro oprimido não foi inventado. Quer dizer, o teatro oprimido não saiu da minha cabeça mas ser o do oprimido. Se ele estivesse aí na minha cadeia, não seria o teatro do oprimido, mas seria o teatro de um oprimido, que seria eu. E esse eu também faço, mas são as minhas peças e são as coisas que eu quero escrever, eu quero dizer. Então, como é que nasceu? Nasceu em 68, aqui, lá em São Paulo, num momento em que as circunstâncias não permitiam que nós fizéssemos um teatro diretamente para o povo (Boal, 1979).

Boal segue o relato contando como as outras técnicas se desenvolveram coletivamente, com os grupos que trabalhou, em outros países latino-americanos. Sempre em condições adversas. Trata-se, portanto, de um teatro latino-americano produzido sob condições de repressão, censura e vigilância, no qual a impossibilidade de realizar o teatro tal como era conhecido anteriormente impulsiona a criação de novas formas estéticas e políticas de atuação. Essas formas buscam, simultaneamente, manter o vínculo com o povo e contornar os dispositivos repressivos do Estado, afirmando o teatro como prática de resistência, organização e emancipação. Essa ideia, de uma genealogia do Teatro do Oprimido diretamente vinculada ao território latino-americano, é sustentada pela fala de Fernando Peixoto no prefácio da edição brasileira do livro "Técnicas latino-americanas de teatro popular" e ampliada para visão mais ampla do TO como uma forma de alfabetização política para a autolibertação dos povos:

> O "teatro do oprimido" nasceu na América Latina, como resposta cultural a uma situação concreta, mas também, enquanto processo de "alfabetização política", se mostra válido e despertando consciências adormecidas na velha Europa: *onde existe opressão, existe a necessidade de um teatro do oprimido, isto é, de um teatro para a libertação* (Peixoto *in* Boal, 1979, p. 11).

[40] Essa entrevista foi realizada quando Boal retornou ao Brasil pela primeira vez depois que saiu em exílio em 1971. A entrevista pode ser acessada pelo seguinte endereço: https://sian.an.gov.br/sianex/consulta/Pesquisa_Livre_Painel_Resultado.asp?v_CodReferencia_id=2398038&v_aba=1..

Nesse sentido, o desenvolvimento do TO revela também a construção de uma consciência latino-americana que se afasta da narrativa histórica, tal qual presente em obras como “Arena Conta Bolívar”, para se afirmar como prática construída diretamente a partir dos dilemas vividos pelos sujeitos latino-americanos em contextos de exceção.

É perigoso pensar que esse pode ser um dos saldos do exílio forçado a que tanto Augusto Boal, como sua família, foram submetidos. É perigoso primeiramente porque essa ideia pode soar como um rebaixamento da violência a que foram expostos. Por isso, é importante ter nitidez: Augusto Boal foi sequestrado e preso por mais de quatro meses; foi torturado, ficou pendurado em um pau de arara[41] que provocou sequelas em seu corpo até o final de sua vida, interrogado sem nenhuma condição legal e de respeito à declaração dos direitos humanos da qual o Estado brasileiro havia sido signatário em 1948 e, mesmo depois de ter sido autorizada sua saída, após forte pressão internacional, teve seus documentos retidos. Cecília Thumim Boal, mãe de uma criança pequena, teve que lidar com o desaparecimento de seu marido por mais de 4 meses, com a invasão de sua casa, com o esbulho de bens pessoais por agentes do DOPS. Essa família passou 17 anos fora do país de origem, e, nesse caso, consideram-se tanto o Brasil, país de origem de Augusto Boal, quanto a Argentina, país de origem de Cecília Thumim Boal, que com a implementação da ditadura no país, em 1976, tiveram de se retirar novamente. Os impactos da tortura foram elaborados, em parte, na peça “Torquemada”, de Augusto Boal. Os infortúnios do exílio, marcados pela necessidade de sobrevivência e de mudanças constantes, são abordados na peça “Murro em ponta de faca”, também de Boal. Ainda assim, existem outras dimensões, complexas e contraditórias, que compõem a experiência a que a família Boal foi submetida.

Há também a dimensão coletiva da interrupção provocada pela ditadura, a do processo que se desenvolvia no Brasil. Se pensarmos apenas do ponto de vista do lapso temporal da publicação dos livros de Boal no Brasil, observa-se que “Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas” teve a primeira edição brasileira em 1977, enquanto o “Técnicas latino-americanas de teatro popular”, por sua vez, somente chegou ao Brasil em 1979. O próprio Boal não retornou ao país antes que começasse o processo de abertura. A entrevista que mencionamos se deu em dezembro de 1979,

41

ano em que foi promulgada, em 28 de agosto, a primeira Lei de Anistia no Brasil (Lei nº 6.683). Essa foi a primeira ação da abertura lenta e gradual, que se estendeu até 1986, a rigor, ano em que a família Boal retorna a residir no Brasil, após convite de Darcy Ribeiro, junto ao então governador Leonel Brizola – fatos que comentaremos a seguir. Nesse contexto, é importante destacar dois aspectos.

O primeiro, que a família Boal não estava sendo demasiadamente prudente em não retornar ao Brasil antes de 1986. Era sabido e foi comprovado, na medida em que os documentos secretos da ditadura foram abertos – ainda que nem todos estejam públicos até hoje –, que o Serviço Nacional de Informações (SNI) mantinha vigilância em relação aos exilados brasileiros.

Encontramos, no banco de dados do Arquivo Público Nacional, algumas dezenas de dossiês contendo recortes de jornal e fotos de Boal em atuação pela América Latina. Em geral o aparelho da ditadura cívico-empresarial-militar brasileira mantinha vigilância sobre o discurso, reportava se nas ocasiões Boal falava ou não sobre a situação no Brasil, se mencionava palavras como “luta de classes”, “oprimido” e “libertação”. Chama atenção essa imagem:

Imagem 53 – Augusto Boal no Festival de Teatro Latino-americano de Quito, onde ocorreu o primeiro encontro da FTCNA em 1972.

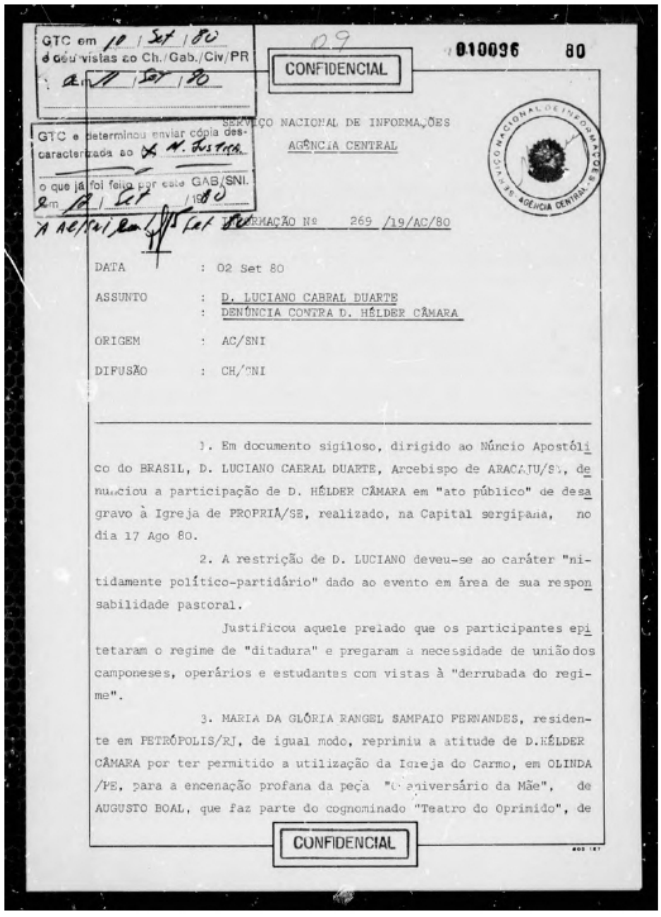


Fonte: Serviço Nacional de Informação (SNI) sob tutela do Arquivo Público Nacional.

A tutela da ditadura brasileira consiste em um esforço direcionado a colocar no ostracismo não apenas a pessoa considerada subversiva, como poderíamos pensar em uma associação direta à ideia de inimigo interno; é também a engenharia de tentar apagar os resultados do que havia sido construído nas décadas de 1950 e 1960 no Brasil e que resistiam nos movimentos latino-americanos.

No caso do Teatro do Oprimido, além da interdição do acesso às publicações e da perseguição continuada à Augusto Boal, encontramos nos registros da ditadura outros documentos que mostram como seus agentes mantinham a atenção nas manifestações que incluíam tanto o TO quanto processos de reorganização da esquerda brasileira. É o caso, por exemplo, do jornal "Coojornal de Porto Alegre", de 1980, que foi taxado pela ditadura como "propaganda subversiva". Essa edição, que tem como capa uma imagem com a frase "Bolívia, direita volver", faz tanto uma análise da conjuntura geopolítica latino-americana como apresenta uma matéria sobre o TO, além de publicar a última entrevista de Carlos Marighella antes de seu assassinato. Ou ainda, no documento que se segue, em que o arcebispo Luciano Cabral Duarte denuncia, em 1980, Hélder Câmara por incitar a organização de camponeses em ato onde apresentou a peça "Aniversario de mãe", de Augusto Boal, que faz arte do cognominado "Teatro do Oprimido":

Imagem 54 – Documento sigiloso de denúncia contra Hélder Câmara de ato com apresentação de peça de Teatro do Oprimido (1980)



GTC em 10 / Set / 80
é dele vistas ao Ch./Gab./Civ/PR
em 11 / Set / 80

GTC determinou enviar cópia descaracterizada ao GAB/SNI.
o que já foi feito por este em 12 / Set / 1980

09 010096 80

CONFIDENCIAL

SERVIÇO NACIONAL DE INFORMAÇÕES
AGÊNCIA CENTRAL

INFORMAÇÃO Nº 269 /19/AC/80

DATA : 02 Set 80

ASSUNTO : D. LUCIANO CABRAL DUARTE
: DENÚNCIA CONTRA D. HÉLDER CÂMARA

ORIGEM : AC/SNI

DIFUSÃO : CH/SNI

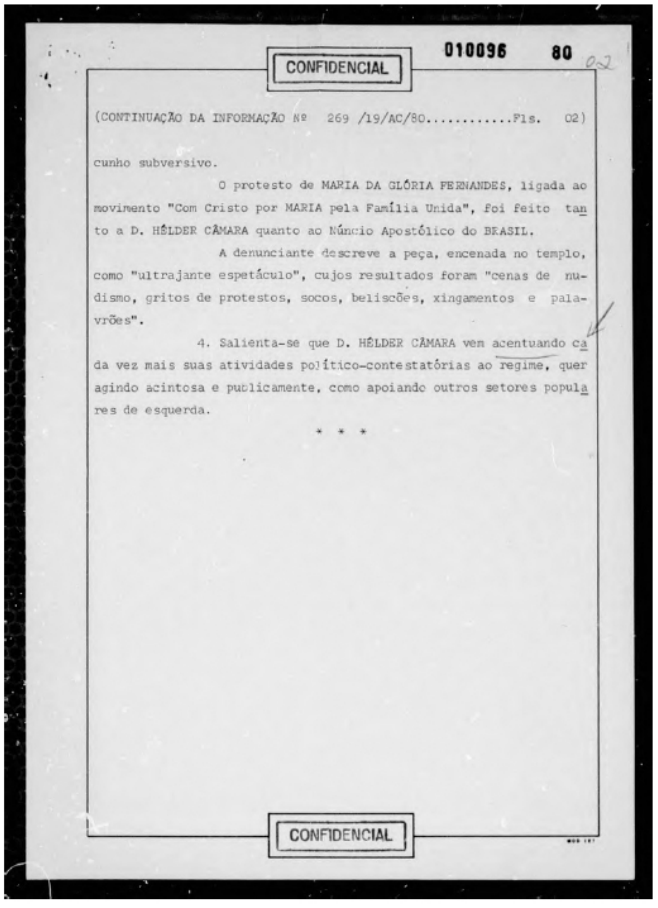
1. Em documento sigiloso, dirigido ao Núncio Apostólico do BRASIL, D. LUCIANO CAERAL DUARTE, Arcebispo de ARACAJU/SE, denunciou a participação de D. HÉLDER CÂMARA em "ato público" de desagravo à Igreja de PROPRIÁ/SE, realizado, na Capital sergipana, no dia 17 Ago 80.

2. A restrição de D. LUCIANO deveu-se ao caráter "nitidamente político-partidário" dado ao evento em área de sua responsabilidade pastoral.

Justificou aquele prelado que os participantes epitetaram o regime de "ditadura" e pregaram a necessidade de união dos camponeses, operários e estudantes com vistas à "derrubada do regime".

3. MARIA DA GLÓRIA RANGEL SAMPAIO FERNANDES, residente em PETRÓPOLIS/RJ, de igual modo, reprimiu a atitude de D.HÉLDER CÂMARA por ter permitido a utilização da Igreja do Carmo, em OLINDA /PE, para a encenação profana da peça "Aniversário da Mãe", de AUGUSTO BOAL, que faz parte do cognominado "Teatro do Oprimido", de

CONFIDENCIAL



CONFIDENCIAL 010096 80 02

(CONTINUAÇÃO DA INFORMAÇÃO Nº 269 /19/AC/80.....Fls. 02)

cunho subversivo.

O protesto de MARIA DA GLÓRIA FERNANDES, ligada ao movimento "Com Cristo por MARIA pela Família Unida", foi feito tanto a D. HÉLDER CÂMARA quanto ao Núncio Apostólico do BRASIL.

A denunciante descreve a peça, encenada no templo, como "ultrajante espetáculo", cujos resultados foram "cenas de nudismo, gritos de protestos, socos, beliscões, xingamentos e palavrões".

4. Salienta-se que D. HÉLDER CÂMARA vem acentuando cada vez mais suas atividades político-contestatórias ao regime, quer agindo acintosa e publicamente, como apoiando outros setores populares de esquerda.

* * *

CONFIDENCIAL

Fonte: Serviço Nacional de Informação (SNI), sob tutela do Arquivo Público Nacional.

Essa forma de interdição das pessoas, do pensamento coletivo, das ações e dos mecanismos sociais de organização não foi uma exclusividade da ditadura brasileira, conforme é sabido. A violência contra tais processos é tamanha que, mesmo em experiências que não se desenvolveram clandestinamente, e vale lembrar que, conforme Boal relata, na Argentina, entre 1971 e início de 1976, o desenvolvimento do Teatro Invisível se forjou invisível porque as condições objetivas não permitiam uma atuação explícita mesmo antes do golpe militar na Argentina. O Alfin, por exemplo, foi um programa oficial do governo peruano, uma campanha de alfabetização como a que aconteceu em Cuba, anos antes. A campanha deu ótimos resultados e mostrou aquilo que pretendia o governo brasileiro de 1962: tornar os métodos de alfabetização popular, que deram origem à pedagogia do oprimido, em política pública. A partir da experiência peruana, era possível afirmar que esta era uma ação viável e frutífera, mas, ainda assim, a campanha peruana foi descontinuada, conforme nos contou Alícia Saco (2022) durante evento *online* promovido pela Rede Nuestra América[42]:

> Pero, después de aproximadamente un año, cuando ya no trabajaba, seguía interesado en ver cómo se desarrollaba todo. Sin embargo, en 1975, la experiencia terminó abruptamente debido a un golpe militar que derrocó a Velasco, quien también había llegado al poder mediante un golpe militar, y a un segundo golpe militar, este de la extrema derecha. En el Ministerio, desapareció todo margen para la alfabetización integral. Y si tenían que alfabetizar, solo enseñarían a leer y escribir, y punto. Como no les gustaba una metodología que permitiera a la gente reflexionar sobre sus problemas y proponer soluciones alternativas, les parecía subversiva para este nuevo régimen.
>
> Así que esto desapareció del Ministerio, del ámbito oficial. Sin embargo, siempre supe que había grupos de teatro que seguían practicando este método de teatro de los oprimidos. Yo mismo lo hice en varias ocasiones. Como había mucho interés, me pidieron que escribiera artículos sobre teatro de los oprimidos para periódicos y revistas culturales. Recuerdo haber escrito un artículo en una revista de crítica literaria que lo titulaba “La ilusión de la reflexión, de la reflexión a la acción”.

É inegável que essa “forma de alfabetizar” produzia um resultado subversivo. Entre 1973 e 1976 o programa alfabetizou 241.200 pessoas em todo o país. Especialmente comunidades camponesas e periféricas. Alícia Saco nos relatou que o diferencial da campanha era reunir técnicas de alfabetização popular, conhecidas pela “pedagogia freiriana”, com métodos de alfabetização que beneficiam a leitura e

[42] O evento completo pode ser assistido no endereço: https://www.youtube.com/watch?v=fKXxNpB_YNM&t=4s .

interpretação de mundo. Nesse sentido, a alfabetização era ampliada para uma vasta gama de linguagens, não somente a palavra escrita, mas a expressão visual, audiovisual, teatral e outras.

Para o desenvolvimento do TO, o que a Alfin possibilitou é inegável e, conforme mencionado, Boal relata em seu livro “Teatro do Oprimido” (2013). O que o TO contribui para a campanha Alfin pode ser dimensionado no testemunho de Alícia Saco (2025):

> El equipo del ministerio para esta llamada Alfabetización Integral (ALFIN) tenía, pues, dos ramas:
> 1) Los encargados de la alfabetización en sí misma.
> 2) El equipo de comunicaciones, integrado por especialistas en las áreas de títeres, prensa artesanal, serigrafía, grabación de audios, y teatro.
> -En ese entonces, Augusto Boal, muy conocido en el Perú por su trabajo en el Teatro Arena de Sao Paulo, por sus obras teatrales y sus escritos sobre teatro popular, se encontraba exiliado en Argentina. El Ministerio lo contrató por unos meses a fin de que organizara la parte teatral del equipo de comunicaciones.
> -Tuve la suerte de ser contratada como su asistente mientras estuvo en Lima, y luego, a su partida, contratada para supervisar y apoyar la labor de los alfabetizadores en el área teatral a nivel nacional.
> -Boal traía ya elaborados:
> 1) Su manual “Ejercicios y juegos para el actor y no actor con ganas de decir algo a través del teatro”;
> 2) Sus reflexiones sobre el teatro popular;
> 3) La sistematización del Teatro del Oprimido, que borraba las fronteras entre el actor y el espectador, con las técnicas de Teatro Estatua (que luego llamó Teatro Imagen), Teatro Periódico y Dramaturgia Simultánea. También proponía una suerte de Teatro Foro.

Diante da sistematização que Alícia Saco nos apresentou, podemos observar que existe um núcleo duro que interliga campanhas de alfabetização popular na América Latina, em especial a Campanha de Alfabetização de Cuba, os movimentos de alfabetização popular que ocorreram no Brasil nos anos iniciais da década de 1960, e a Alfin, do Peru: as três nascem do bojo das reivindicações populares e entendem que uma alfabetização libertária não é aquela que se restringe ao ensino de letras e números, mas sim aquela capaz de promover uma leitura crítica do mundo. Nesse sentido, a interpretação de códigos e a educação dos sentidos aliadas ao fortalecimento da cultura popular é a equação para uma educação de confronto às negações históricas que o sistema capitalista e colonialista forjou.

Por fim, podemos voltar a pensar no processo de sistematização de Augusto Boal em suas duas obras, “Teatro do Oprimido” e “Técnicas latino-americanas”. Conforme Douglas Estevam (2025) analisa, a segunda não é uma nota de rodapé da

outra, mas podemos pensar que as duas são complementares na análise da experiência latino-americana que Boal viveu e sistematizou a contrapelo da conjuntura. Uma sistematização que tem como produto a compreensão do teatro e das linguagens artísticas como expressão da cultura popular latino-americano na medida que se torna um método de comunicação e educação popular.

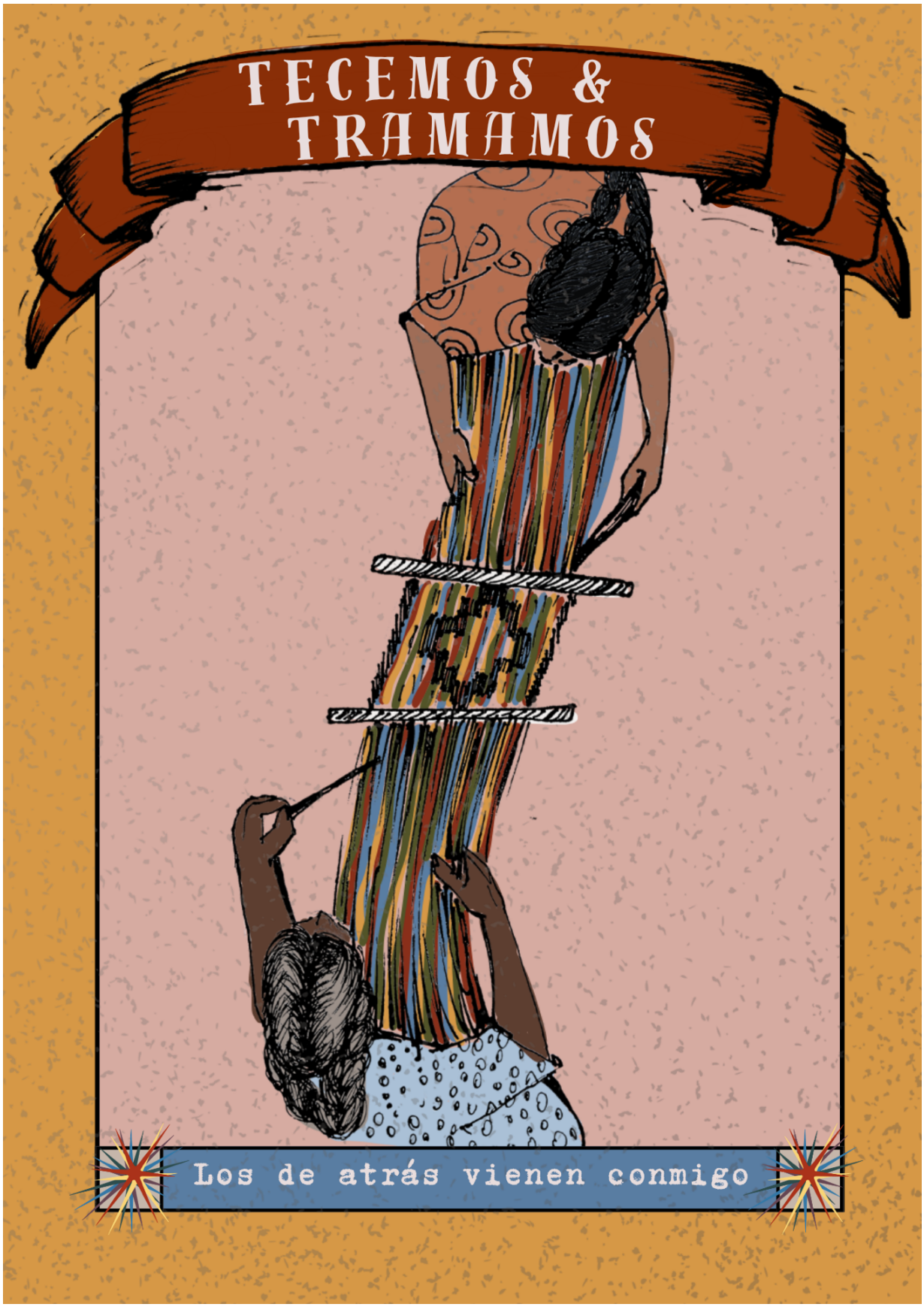
Esse é o argumento que o sociólogo Nestor Canclini apresenta no seu ambicioso livro “A socialização da arte: teoria e prática na América Latina” (1980), que reúne uma série de experiências no campo artístico latino-americano cuja concentração dos esforços está em retornar a ação ao povo. Canclini dedica um capítulo do livro ao relato da experiência de Boal com o TO na América Latina. O autor observa que as tentativas de tais experiências estão vinculadas à desinstitucionalização do teatro como aparelho encerrado em salas que levam à fratura da relação entre palco e plateia. Os esforços de tais coletivos e experiências estão em reforçar os aspectos populares do teatro com objetivo de devolver a ação ao povo, seja em dinâmicas de criação coletiva que buscam romper com a forma alienada de produção teatral – tal qual Enrique Buenaventura encampa no TEC –; seja na radicalização da socialização dos meios de produção e de quebra da hierarquia entre artistas e público – que Canclini reconhece nos trabalhos de Agitação e Propaganda, Teatro Invisível, Teatro Imagem e Teatro Fórum, desenvolvidos por Augusto Boal. São experiências que, segundo a sistematização realizada por Augusto Boal, estão na categoria de Teatro do povo e para o povo, desenvolvidas no tripé entre a propaganda, didático e cultural (Boal, 1972, p. 23).

Fica ainda o desejo de imaginar o que seria do nosso território caso as experiências que mencionamos não tivessem sido levadas à clandestinidade. O que seria da Revolução Cubana se não fosse Cuba o único território socialista do continente? O que seria dos países latino-americanos se tivéssemos erradicado o analfabetismo, realizado a reforma agrária, a reforma política, teríamos realizado uma revolução? Romperíamos com o contrato imperialista que se volta violentamente em momentos de crise, como acompanhamos na entrada deste ano, 2026?

O que resta, por fim, é reconhecer que a derrota existiu, mas, para a chamada pedagogia da derrota, o foco não está nas vitórias institucionalizadas, conforme nos inspira a leitura crítica da história alinhada à perspectiva benjaminiana. O que essas evidências nos apontam é que, apesar da violência apresentada como ordem, a centralidade da recusa e da não conciliação com os vencidos é um dos fundamentos

de uma crítica histórica comprometida, é um método de resistência que possibilita que hoje realizemos tais reflexões e que encontremos, no desenvolvimento do TO, caminhos de ressonância no presente.

Ilustração 17 – Cartaz nº 17: Tecemos e tramamos



Fonte: Criação da autora.

4. NUESTRA AMÉRICA VOLTA AO DEBATE, AGORA COMO REDE

Chegamos neste último capítulo que encara o desafio de analisar a Rede Nuestra America de Teatro e Vídeo Político e Popular, considerando que existem elos que a conectam com a experiência da FTCNA, ainda que uma substancial distância temporal separe as duas. De 1974 até 2017, ano que é consolidada a Rede, somam-se mais de 40 anos que separam as duas experiências, o que deixa evidente que o mundo se modificou, e muito. As cartas que nos ajudam a encontrar os vestígios da história da FTCNA hoje são um meio de comunicação quase obsoleto. Trocamos, quando muito, *e-mails*. Hiperconectados, ao mesmo tempo dispersos, com a promessa de acesso às informações, ao mesmo tempo tendo nossos interesses guiados pelos algoritmos.

Do ponto de vista da conjuntura, a consolidação da Rede converge com o colapso do que a historiografia chamou de "Onda Progressista Latino-americana", em que governos eleitos em diversos países da América Latina tinham como núcleo comum as críticas aos efeitos colaterais do sistema neoliberal radicalizado pelas ditaduras militares. A Rede se estabelece na segunda etapa desse processo, entre os anos de 2013 e 2017, em que a ofensiva conservadora dava seus primeiros sinais no subcontinente.

Esse e outros dados que traremos para o debate não são colocados com o objetivo de avaliar se um ou outro aspecto é melhor ou pior, ou o que ganhamos e o que perdemos com o tempo. Mas sim, apresentamos as condições objetivas de formação de agremiação em contextos distintos e buscamos analisar como esse contexto conformou essas experiências.

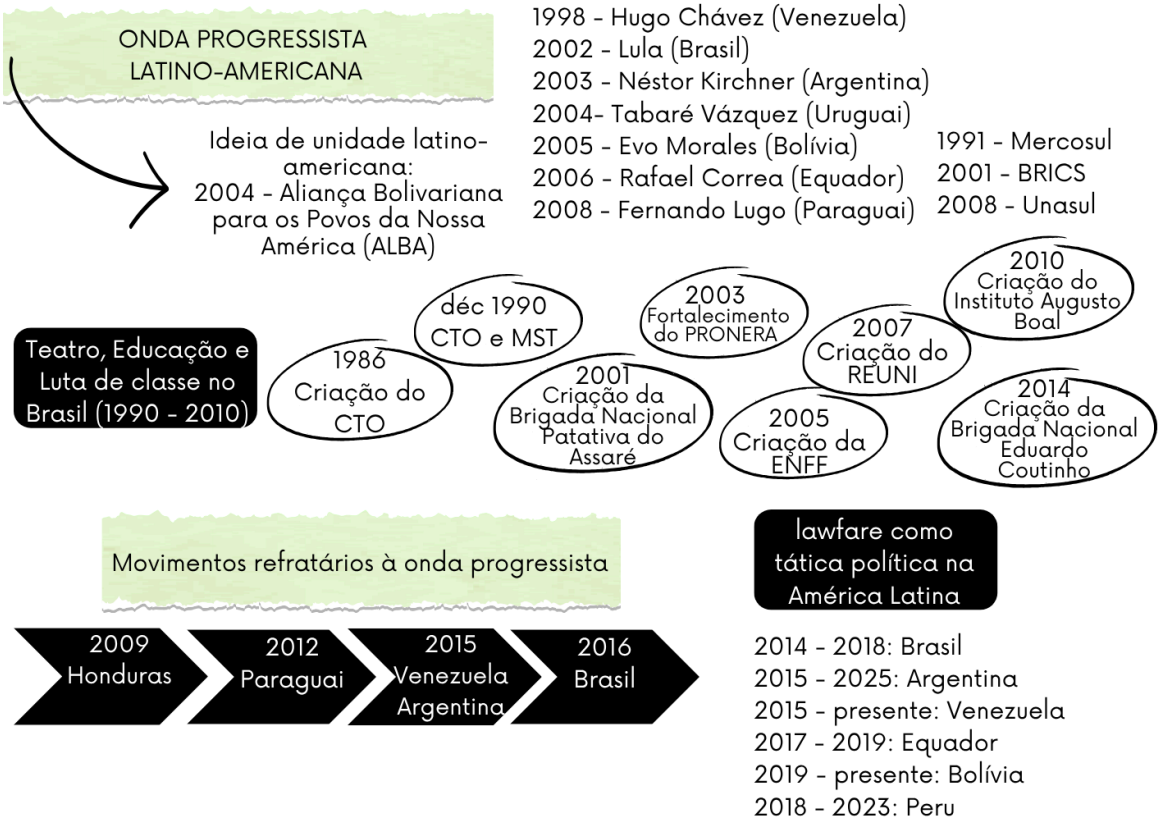
Vale relembrar, conforme já mencionamos na introdução deste trabalho, que a Rede Nuestra América é uma experiência em atividade. Portanto, estabelecer um limite para nossa pesquisa foi fundamental. Nossa pretensão não é realizar um trabalho com implicações no presente. Pelo contrário, seguimos no rastro da história neste trabalho de pesquisa. Seguimos a equação de estudar o passado e agir no presente, atuando e militando no coletivo que forma a Rede Nuestra América.

Portanto, definimos que refletiremos sobre como a ideia de uma organização internacionalista de trabalhadores da cultura política e popular de Nuestra América se deu no século XX. Para tal, seguimos o caminho do retorno de Boal à América Latina

e as articulações que se fortalecem com isso. Buscamos analisar como a retomada dos movimentos sociais e do Teatro do Oprimido fora da clandestinidade, aliados às mudanças estruturais nas universidades brasileiras, produziu um chão fértil para arregimentar trabalhadoras e trabalhadores da cultura em torno de consensos. Procuramos organizar uma espécie de genealogia pregressa da organização da Rede evidenciando a importância do ciclo de Seminários Internacionais Teatro e Sociedade (SITS) para o amadurecimento da ideia de Rede. Por fim, analisamos as produções da Rede até o ano de 2021, quando acontecem ciclos de debates *online* no período da pandemia de Covid-19, e refletimos sobre os desafios e potenciais dessa articulação.

A fim de tornar visualmente didática uma série de fatos que mobilizarão nosso debate, apresentamos a seguir uma cronologia que cruza fatos históricos com os eventos de relevância para a Rede Nuestra America.

Imagem 55 - Cronologia da Rede Nuestra América de Escolas de Teatro e Vídeo Político e Popular



2013	1° Encontro Latino-americano de Teatro Político (Rio de Janeiro - IAB e UFRJ).
2014	1° Seminário Internacional de Teatro e Sociedade (São Paulo - Centro Cultural Oswald de Andrade). Fundação da Escola de Teatro Político de Buenos Aires.
2015	2° Seminário Internacional de Teatro e Sociedade (Brasília - UnB). Socialização da experiência da Escola de Buenos Aires.
2016	Junho: Encontro Internacional de Teatro Político (São Paulo - ENFF). Dezembro: Visita à Escola de Buenos Aires.
2017	Encontro das Escolas de Teatro Político e Vídeo Popular da Rede Internacional de Teatro e Sociedade (São Paulo - ENFF). Criação das escolas do Rio de Janeiro e Distrito Federal.
2018*	Boletim n° 1 da ETPVP-DF com socialização I Encontro das Escolas de Teatro Político e Vídeo Popular na ENFF. Boletim n° 2 da ETPVP-DF com socialização das experiências da Rede Latino-americana de Teatro Político Nuestra América. Criação das Escolas de Santa Catarina e São Paulo.
2019	Reunião virtual da Rede Latino-americana de Teatro Político e Vídeo Popular Nuestra América. Boletim n° 3 e 4 da ETPVP-DF com socialização das experiências da Rede Latino-americana de Teatro Político Nuestra América.
2020**	Boletim n° 5 da ETPVP-DF com socialização das experiências da Rede Nuestra América de Escolas de Teatro Político Nuestra América. Seminário Virtual da Rede Nuestra América. Fim da Escola de Buenos Aires.
2021	II Ciclo de encontros (virtual) da Rede Nuestra America de Escolas de Teatro e Vídeo Político e Popular. Criação das escolas de Alagoas, Piauí, Minas Gerais, Madri, Jujuy.

*Eleição de Jair Bolsonaro no Brasil.

**Pandemia de Covid-19 que instaurou protocolos de distanciamento social.

Fonte: Criação da própria autora durante o primeiro semestre de 2026.

A cronologia que produzimos, à luz do que apresentamos para contextualizar o processo de formação da FTCNA, se apoia nos dados históricos de fatos políticos da América Latina a partir da década de 1990, época marcada pelo processo de retomada da democracia após os anos de ciclo de ditadura, mas com atenção especial aos anos 2000. Segundo Fabio Luis Barbosa dos Santos (2018), entre 1998 e 2016 aconteceu a chamada onda progressista sul-americana. Esse período, segundo o autor, recolocou no debate a ideia de um alinhamento dos países latino-americanos, em especial os países sul-americanos, com o objetivo do incremento das políticas econômicas e sociais para o fortalecimento da região.

Não ambicionamos neste trabalho tecer uma profunda crítica sobre esse período. Nosso ponto de concentração é como a conjuntura dessa época, favorecida pelo ciclo de *commodities* (Santos, 2018, p. 14), que parte dos países latino-americanos se beneficiou, e pelo empenho imperialista voltado para o Oriente Médio, viabilizou essa onda progressista. Diferentemente do que vigorou na década de 1960, o progressismo desta época não tinha o ímpeto de uma revolução, ainda que alguns países, como Venezuela e Cuba sustentem a posição revolucionária, e que os demais tenham enfrentado alguns resultados deletérios do sistema neoliberal:

> A onda progressista como reação aos efeitos socialmente deletérios da conjunção entre globalização e neoliberalismo na América do Sul. Enquadrada em perspectiva global, trata-se de uma tentativa de brecar, a partir da periferia, o movimento em direção à barbárie que caracteriza o capitalismo contemporâneo (Santos, 2018, p. 13).

Vale lembrar que o maior experimento neoliberal se deu no Chile, durante a ditadura de Pinochet, conforme analisa Naomi Klein em “A doutrina do choque” (2017), e que, segunda a autora, não se restringiu ao Chile, mas se espalhou pelo chão fértil para os experimentos da Escola de Chicago que as ditaduras do cone-sul prepararam (Klein, 2017, p. 107).

A radicalidade do sistema neoliberal latino-americano deixou como passivo um alto índice de desemprego, grau elevado de desamparo social e um sistema econômico ainda mais dependente das grandes potências. São esses pontos que Santos (2018) nomeia como os efeitos socialmente deletérios que levam à constituição da Onda Progressista como meio de consolidar uma ordem não necessariamente oposta ao sistema capitalista, mas que, em síntese, tenta combater as desigualdades sociais.

O ponto fora dessa curva nos movimentos desse período se dá a partir do empenho firmado entre Cuba e Venezuela para a criação da Aliança Bolivariana para os Povos da Nossa América (Alba), em 2004. Como eixo filosófico para esses movimentos, chama a atenção a recolocação do ideário de Bolívar e de Nuestra América de José Martí no debate geopolítico do território. A ALBA é uma proposta de oposição à Área de Livre Comércio das Américas (ALCA), criada pelos Estados Unidos da América em 1994. Ainda que a organização atue principalmente no campo econômico, ela produz também impacto no campo cultural ao recolocar a ideia de "Pátria Grande" nos debates latino-americanos e sugerir uma Revolução Bolivariana, aspecto mais radical de transformação que se forjou na onda progressista. Segundo Santos (2018, p. 18): "Para além de cada processo nacional, a onda progressista recuperou o ideário da unidade latino-americana, associando-o à soberania e ao desenvolvimentismo".

Não estamos dizendo, com isso, que outros movimentos de alinhamento latino-americanos não tenham surgido, seria inclusive uma contradição uma afirmação desse tipo. O que encontramos na leitura a partir da chave progressista latino-americana é recolocação oficial desse ponto.

Conforme explicitamos na imagem 54 ocorreram, em paralelo à reconstrução dos Estados de Direito, movimentos de reestabelecimento dos elos sociais para construção do poder popular. No Brasil, o MST é um dos pioneiros e uma das maiores forças deste campo. Criado em 1984, o MST é um dos maiores movimentos de massa da América Latina. Ele é elemento central para nossa análise, pois, conforme explicitaremos a seguir, recupera não somente a luta por direitos, por meio da organização da classe trabalhadora, como entende que essa luta se dá, especialmente, no campo simbólico. Nesse sentido, não estamos nos referindo a um movimento que luta apenas pela reforma agrária, mas que luta por direitos, e dessa forma o direito a educação e cultura compõe a pauta permanente do movimento que tem o internacionalismo como um eixo estruturante.

É nesse sentido que, no caso brasileiro, a reorganização da esquerda que levou a consolidar a vitória eleitoral do PT em 2002 é também tributária dessa base social organizada pelos movimentos populares. O Movimento Negro Unificado (MNU – 1978), a Central Única dos Trabalhadores (CUT – 1983), o Movimentos dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST – 1984) e a Central Única das Favelas (CUFA – 1990) são expressões do fortalecimento e da organização no campo da esquerda

brasileira. Mais tarde, no início dos anos 2000, foram surgindo outros movimentos, como a Articulação dos Povos Indígenas do Brasil (APIB – 2005), no sentido de fortalecimento do campo popular.

O que observamos, no encadeamento de algumas ações no campo da cultura e educação popular, é que existe tanto um impacto na política institucional capaz de movimentar algumas estruturas de poder quanto a qualificação da política institucional, na medida em que políticas públicas são criadas a partir dessas demandas. Em síntese, a expansão das experiências de teatro político, educação popular e redes culturais latino-americanas está vinculada à abertura política potencializada pela onda progressista. Por outro lado, a consolidação de alguns desses processos em forma de rede ocorre justamente quando esse ciclo é interrompido pela contraofensiva conservadora.

Os "conflitos de baixa intensidade"[43] (Penido, Stédile; 2021), como *lawfare*[44], aparecem no século XIX como equivalentes funcionais da repressão militar explícita empenhada no ciclo de ditaduras. Ainda que não eliminem violentamente as experiências, essas táticas forçam a reconfiguração organizativa das estruturas populares. Nesse sentido, podemos pensar que, quando o Estado deixa de ser espaço possível, estruturas como da rede emergem como forma histórica de sobrevivência.

Dessa forma, a imagem 54 evidencia que a constituição da Rede Nuestra América não pode ser compreendida como desdobramento linear da onda progressista latino-americana, e sim como resposta histórica à sua interrupção. O fortalecimento de políticas públicas, instituições culturais e experiências de educação popular entre os anos 1990 e 2010 criou as condições materiais e simbólicas para a expansão do teatro político; contudo, a partir do ciclo de golpes, impeachments e

[43] Segundo Penido e Stédile (2021, p. 49-80), a dinâmica atual de manutenção da relação de poder imperialista norte-americana à região latino-americana se estabelece em novas dinâmicas que podem ser nomeadas como guerras híbridas ou, a depender do autor, guerras não convencionais, guerras assimétricas, guerras não tradicionais, conflitos de baixa intensidade, guerras intraestatais, pequenas guerras, guerras de quarta geração (4G); nesse contexto, a região permanece subordinada aos interesses dos Estados Unidos da América por um conjunto de táticas e de forças regulares e irregulares que tornam o regime de exceção a regra por meio do coerção via opinião pública, com especial atenção às mídias sociais, capital financeiro e poder militar. Exemplo de estratégias são as *fakes news* e o *lawfare*, que, em essência, significam utilizar a lei para atingir um objetivo militar. Entre 2025 e 2026 a conjuntura se acentuou, a guerra tarifária se tornou outro recurso, e as medidas militares voltaram a ser utilizadas como forma de conflito direto com a invasão da Venezuela pelos Estados Unidos e o sequestro de Nicolás Maduro.

[44] *Lawfare* refere-se ao uso estratégico do sistema jurídico e de seus procedimentos como instrumento de perseguição política, deslegitimação pública ou neutralização de adversários, produzindo efeitos políticos por meio da aparência de legalidade, frequentemente em articulação com meios de comunicação e interesses econômicos (Zanin Martins; Valim; Ramos, 2019, p. 19-27).

práticas de *lawfare* inaugurado em 2009, observa-se um deslocamento significativo dessas experiências para formas organizativas em rede.

Tal movimento indica que a rede emerge não como projeto de expansão estatal, mas como estratégia de sobrevivência histórica, transmissão da experiência e resistência cultural em contexto de exceção permanente. O que faremos a seguir é debater a maneira como os elos da experiência da FTCNA e da Rede se conectam, sem necessariamente buscar uma reprodução dos métodos e formas. Conforme a imagem explicita, existe um percurso iniciado em 2013 que fortalece os elos entre militantes, trabalhadores da cultura, educadores e pesquisadores que materializa a Rede Nuestra America a partir de processos por vezes articulados e por outros concentrados nos territórios locais das escolas.

Ilustração 18 – Cartaz nº 18: Volver



Fonte: Criação da autora

4.1 Depois de tantos anos de exílio

Nas páginas pré-textuais da edição brasileira de “Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas”, Boal (2013) escreve: “O autor manifesta o seu profundo agradecimento a Ênio Silveira que, através da edição desse livro, concretizou o seu retorno ao país, depois de tantos anos de exílio”. Conforme debatemos anteriormente, em 1975 se deu a repatriação do livro, mas o autor somente retornou a residir no Brasil em 1986. Isso não significa que não tenham ocorrido práticas de TO no Brasil até o retorno efetivo de Boal e família. Por outro lado, como já evidenciamos anteriormente, grupos e coletivos de teatro político permaneceram no Brasil, mesmo no regime da ditadura, atuando na relação entre cultura e luta de classes e sofrendo as perseguições políticas. O que retorna ao Brasil com a redemocratização é ter expresso na Constituição a garantia da livre manifestação, ainda que, na prática, haja controvérsias sobre o direito de se manifestar politicamente. O estado de exceção permanente deixa de ser a ordem oficial.

Durante a redemocratização brasileira “lenta e gradual”, podemos afirmar que, de fato, houve disputas no campo da esquerda e algumas tentativas de retomada dos processos interrompidos no país em 1964, no campo da cultura política e da educação popular. O governo de Leonel Brizola no Rio de Janeiro, em 1986, indica um caminho nesse sentido. Darcy Ribeiro, que foi responsável pela construção do ideário acadêmico da Universidade de Brasília e contribuiu com o projeto de educação básica do Distrito Federal, compôs esse governo como vice-governador do Rio de Janeiro (1983-1987) e acumulou também a Secretaria de Ciência e Cultura. Não à toa, levou adiante a perspectiva de uma educação integral como meio de acelerar o desenvolvimento social por meio da criação dos Centros Integrados de Educação Pública (CIEPs). Vale ressaltar que esse projeto possui semelhanças claras com o projeto de educação integral desenvolvido por Anísio Teixeira na década de 1950, ou seja, Darcy Ribeiro e Leonel Brizola eram sensíveis à ideia de uma educação integral como meio de superação dos dilemas brasileiros.

Boal retorna ao Brasil a convite do próprio Darcy Ribeiro com a finalidade de concretizar a Fábrica de Teatro Popular. O objetivo era implementar o Teatro do Oprimido nos CIEPs, focando em formação política e debates nas periferias. Vale para os debates futuros aprofundar a relação dessa experiência com a campanha Alfin. É possível pensar em uma análise comparada que investigue as convergências e

dissonâncias presentes nessas duas experiências em que o TO cruza a fronteira da educação popular e se institucionaliza como política pública.

Talvez as trágicas experiências de desmonte que Boal viveu em diversos países da América Latina o tenham feito caminhar com projetos paralelos no campo institucional e de formação popular. Em 1986, além da Fábrica de Teatro Popular, cria-se também o Centro do Teatro do Oprimido (CTO) do Rio de Janeiro, que se vincula a uma rede internacional de CTOs e promove o processo de formação de multiplicadores populares dos métodos e técnicas do teatro do Oprimido. Eles atuaram especialmente nas periferias, mas estabeleceram relação com outros movimentos. A criação do CTO em paralelo ao projeto relacionado aos CIEPs foi uma providência importante diante da descontinuidade do projeto Fábrica de Teatro Popular, conforme relata Cecília Thumim Boal:

> Por iniciativa de Darcy Ribeiro, um gênio, apaixonado e visionário, Boal, outro homem genial e apaixonado, veio trabalhar nos CIEPs, a genial invenção de Darcy. Não acho outra forma para descrevê-los.
> Era impressionante ver os dois juntos, delirando, inventando, sonhando alto, dois furacões, duas tsunamis em ação. Faz bem à alma no meio de tanta, tanta, tanta mediocridade!!!!!
> Fruto dos generosos delírios uma ideia: a Fábrica de Teatro Popular.
> Animadores animados, usando teatro para discutir cidadania, direitos, igualdade.
> Eucanãa, Silvia, Valéria, Luiz Vaz, Luiz Boal, Rosa Luisa de Puerto Rico, Maria Libia, Noni, Claudete, Boal e eu.
> Nos Cieps das periferias apresentado as nossas peças para o debate, debates que terminavam sempre com um farto lanche oferecido pelas experientes cozinheiras.
> Saudades daquele tempo!! Como é possível que Darcy tenha perdido essa eleição?
> No lugar de Darcy, Moreira Franco. No lugar dos Cieps: escola integral, com as suas mães sociais, bibliotecas, animadores culturais e escolas sucateadas.
> Temos que aprender a cuidar melhor o que temos, a cuidar melhor dos brasileiros como Boal e Darcy porque são únicos, são nossos e são excepcionais (Thumim Boal, 2016)[45].

Na década de 1990, Boal, juntamente com o CTO, inicia uma relação íntima também de formação de multiplicadores com o MST. Nesse processo, Boal retoma um dos elos interrompidos pelo golpe militar, conforme menciona Nelson Xavier (1962) no trecho da carta que destacamos no capítulo anterior: a relação do teatro

[45] Este texto de Cecília Thumim Boal está publicado no portal do Instituto Augusto Boal e pode ser acessado pelo endereço: https://augustoboal.com.br/2016/10/29/a-fabrica-de-teatro-popular/#:~:text=Por%20iniciativa%20de%20Darcy%20Ribeiro,s%C3%A3o%20nossos%20e%20s%C3%A3o%20excepcionais.&text=Boal%20na%20apresenta%C3%A7%C3%A3o%20da%20pe%C3%A7a%20%E2%80%9CA%20Fam%C3%ADlia%E2%80%9D.

com os movimentos camponeses organizados. Na década de 1960, a Liga Camponesa se destacava nesse processo de organização, e, a partir da redemocratização, o MST ocupa esse papel.

> Surpreendia-nos o grau de atenção e dedicação que Boal empenhava no trabalho com o MST. Ele mobilizava sempre toda sua equipe de curingas do CTO, e se fazia presente na maior parte do tempo, ensinando os jogos e técnicas, discutindo conosco o resultado das cenas, colaborando com a elaboração da dramaturgia das peças, discutindo e curingando nossos fóruns. Tal empenho nos leva a refletir que para ele o trabalho era revestido da mística do reencontro com o movimento camponês, que tinha sido tão profícuo na década de 1960 com o Arena, as Ligas Camponesas, o Movimento de Cultura Popular de Pernambuco (MCP). Também Boal, além de Paulo Freire, teve no trabalho com os camponeses uma de suas principais fontes de inspiração e colaboração para as formulações de suas poéticas do Oprimido, a da Pedagogia do Oprimido (Freire), escrito no Chile em 1968 e publicado no Brasil em 1974, e a do Teatro do Oprimido (Boal), escrito entre 1962 e 1973, e publicado em 1974.
> O contato que fora interrompido com o golpe agora retornava, em chave radical, pois pautado pelo método e princípio da transferência dos meios de produção da linguagem teatral visando à autonomia dos multiplicadores e grupos formados pelo MST (Villas Bôas, 2013, p. 286 e 287).

O trabalho que fomentou Boal nesse período já dava indício da construção de uma rede ao promover o encontro entre o CTO e o MST. Identificamos aí a gênese da ligação entre campo e cidade, ou entre campo e periferia, para a construção de um poder popular, em um período em que a hegemonia do sistema capitalista liberal nos meios oficiais era ainda mais forte. Do ponto de vista da geopolítica mundial, vale lembrar que a União Soviética já estava cambaleante, o que levou a seu colapso em 1991, e a ideia de um sistema socialista parecia ter sido derrotada.

No Brasil, na política institucional, a disputa da esquerda brasileira estava entre os remanescentes do período anterior à ditadura – em que muitos desses foram exilados ou presos, e alguns tinham participado da luta armada – e a esquerda que se organizava a partir das greves do ABC, intensificadas entre 1978 e 1980, nas quais o Lula se tornou uma referência. Essa "nova" esquerda foi dominante no projeto partidário que constitui a mais expressiva força brasileira neste campo, o Partido dos Trabalhadores, conforme comenta Celso Rocha de Barros (2022).

Boal atuou tanto no processo de organização popular quanto na política institucional. Em 1993, foi vereador no Rio de Janeiro pelo PT, e o interessante de sua trajetória é que mesmo na política institucional foi capaz de sistematizar uma forma de teatro que expressasse o que chamou de "desejo do povo". Juntamente com os curingas do CTO, ele realizava atos de Teatro Fórum que contavam com apoio

jurídico. As demandas sociais que já tinham amparo legal eram explicadas às pessoas e aquelas que não estavam amparadas eram transformadas em projetos de lei. Esse método foi sistematizado no Teatro Legislativo, outra forma que compõe o arsenal do Teatro do Oprimido. Ao todo, entre 1993 e 1997, Boal aprovou 13 leis que foram construídas com esse método.

Em paralelo a isso, o trabalho iniciado com o MST frutificou no movimento. Nos anos 2001, foi criada a Brigada Patativa do Assaré, que, conforme explicita Rafael Villas Bôas, se dá como resultado dos processos e trabalhos propostos pelo Boal em parceria com o CTO:

> Os dois volumes do livro "Teatro e Transformação Social" (MST, 2007) reúnem parte das peças produzidas pelos grupos formados, e pelo elenco de multiplicadores que trabalhou diretamente com Augusto Boal e com os curingas do CTO-RJ em cinco etapas de formação, que ocorreram entre 2001 e 2005, com cerca de dez a quinze dias por etapa, somando o total de trezentas horas de formação dos cerca de trinta curingas militantes do MST que, por sua vez, construíram como resultado da parceria mais de quarenta grupos de teatro em territórios camponeses de acampamentos ou assentamentos do MST. Ao todo foram publicadas dezenove peças dos grupos ligados a Brigada Nacional nos dois volumes do livro "Teatro e transformação social" (Villas Bôas, 2021, p. 4).

A fala de Villas Bôas mostra como a brigada se tornou uma força de multiplicação, operando nos territórios camponeses locais como meio formativo e interferindo nos espaços urbanos com intervenções de agitação e propaganda.

Imagem 56 – Quinta e última etapa de formação da Brigada Nacional de Teatro do MST reunida com Augusto Boal e a equipe do CTO em 2005.



Fonte: Arquivo do MST.

Imagem 57 - Intervenção da Brigada Semeadores de Teatro do MST-DF em ato ocorrido na UnB de solidariedade à Cuba. 2006.



Fonte: Arquivo da Brigada Semeadores.

O movimento realizado por Boal não foi único. Outros nomes importantes da sua geração, como Nelson Xavier, João das Neves, entre outros, atuaram próximos ao MST qualificando o trabalho estético que solidificou uma noção fundamental do movimento: que a reforma agrária isolada não é uma condição factível, a disputa pela hegemonia deve ser feita em todas as áreas, por isso a cultura e a educação tomam centralidade nas pautas do movimento. Esse resultado foi importante para pressionar o Estado brasileiro no processo de ampliação do acesso à educação, não somente à educação básica como à educação superior.

Algumas políticas públicas são importantes nesse processo: a ampliação do Programa Nacional de Educação na Reforma Agrária (Pronera), que foi iniciada, após muita luta, em 1998 e ampliada nos primeiros anos do primeiro governo de Lula, em 2003; o Programa de Apoio a Planos de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais (Reuni), que foi criado em 2007 e que ampliou a oferta de cursos de nível superior em diversas universidades e promoveu sua descentralização das capitais, levando alguns *campi* às cidades do interior. Essas políticas, aliadas à Lei de Cotas, Lei nº 12.711/2012, mudaram as características da universidade brasileira. As classes populares que passaram a ter acesso ao ensino superior não somente carregaram uma nova bagagem histórica como também pautaram uma outra forma de construir conhecimento.

No processo de criação das Licenciaturas em Educação do Campo, iniciadas em 2007, encontramos pontos de contato entre as experiências da educação popular e da educação superior:

> A experiência da Brigada Nacional de Teatro do MST foi determinante para a organização do trabalho teatral na Educação do Campo, por se pautar pela transferência dos meios de produção da linguagem teatral visando a formação de grupos e multiplicadores nas áreas da reforma agrária, e por se confrontar sistematicamente com a lógica do espetáculo, a partir do trabalho teatral elaborado por meio do debate das experiências de opressão vivenciadas pelos participantes do curso, e comunidades dos territórios em que vivem (Villas Bôas, 2025, p. 58).

Aliada a esse processo, a categoria de artistas brasileiros se organizava em torno da compreensão da arte como direito, entendendo, portanto, o trabalho artístico e cultural como parte das responsabilidades do Estado. As lutas do campo da cultura pelo acesso a financiamento público, especialmente por meio das leis de incentivo à

cultura, constituem parte central das disputas em torno do reconhecimento da cultura como direito e, por isso, sustentado por políticas públicas.

Desde sua criação, esses mecanismos foram atravessados por tensões entre democratização do acesso aos recursos e sua concentração em grandes produtores culturais, regiões centrais e projetos alinhados a interesses de mercado. Artistas, coletivos e trabalhadores da cultura, particularmente aqueles vinculados a práticas populares, periféricas e politicamente engajadas, passaram a disputar esses instrumentos como forma de garantir condições materiais de existência, autonomia criativa e continuidade de seus trabalhos. Nesse sentido, a luta pelo financiamento cultural não se reduz a uma reivindicação orçamentária, expressa uma disputa mais ampla pelo sentido da cultura.

A redução desse processo é tema de debates atuais no sentido do limite do modelo de editais públicos que tornam a produção um instrumento manipulável pelo desejo do estado. Por outro lado, o saldo mais expressivo desse processo para a nossa análise está no tensionamento da lógica da mercantilização e a afirmação da cultura como campo estratégico de formação política, produção de memória e resistência social que os debates para criação das leis de fomento à cultura proporcionaram.

Esses e outros fatores são fundamentais para entendermos o leito histórico e social que, mesmo com o contexto posterior de contraofensiva, germinou os processos de articulação de uma rede internacional de teatro político e popular, associados ao processo de retomada do Teatro do Oprimido na América Latina. Em conversa com Julian Boal (2026) ele apontou que não se recorda de seu pai ter participado ativamente e com destaque especial para o subcontinente. Existia sim uma concepção internacional de criação de redes, encontros e espaços formativos do TO do ponto de vista mundial.

Apesar de não ter sido uma ação direta de Boal, o movimento de retomada do TO na América Latina, como sistema organizado de trocas e encontros entre grupos de diferentes países, se deu, segundo Geo Britto[46] (2026), nos anos 2000, e passa também pela organização dos Centros de Teatro do Oprimido. Geo Britto tomou contato com este movimento a partir da articulação com as *Madres da Plaza de Mayo*,

[46] Geo Britto foi da turma de curingas do CTO do Rio de Janeiro formada por Augusto Boal. Ele participou das articulações com o MST, é um dos fundadores da Escola de Teatro Político do Rio de Janeiro e pesquisa o Teatro do Oprimido desde suas raízes com outros movimentos.

que realizavam eventos anticapitalistas na capital da Argentina. Nesse contexto, Britto conheceu pessoas que estavam trabalhando com o TO em Buenos Aires. Em conversa conosco, ele relembrou que, em 2010, ocorreu o 1° Encontro de Teatro do Oprimido da América Latina. Esses encontros se mantiveram em agendas bianuais e reuniram pessoas e grupos de diversos países do subcontinente.

Esse foi um movimento de reativação da cultura política de agremiação de trabalhadores da cultura, neste caso associados ao TO, latino-americanos, conforme explica Fernando Adrián Ferrero, coordenador do Grupo de Teatro do Oprimido de Rosário (Argentina), na Revista Metaxis nº 5:

> Podemos encontrar as primeiras raízes do Teatro do Oprimido (TO) na Argentina no ano de 1971, quando Augusto Boal – logo quando foi exilado do Brasil – busca refúgio em nosso país, onde continua sua investigação e produção criando o teatro Invisível.
> Naqueles anos, as ditaduras militares latino-americanas seguiram cruéis e avançadas e interromperam o desenvolvimento do Teatro do Oprimido na região.
> No entanto, o rio subterrâneo da vida continuou seu curso. Muitas organizações socioculturais, muitos grupos de teatro popular, trabalhadores da transformação social do país continuaram trabalhando. Desde aquela época até hoje, deixando o legado que Boal deixou em sua estada pela Argentina (Ferrero, 2008, p. 48).

Boal faleceu em 2009, e a organização de uma memória do teatro político latino-americano deve muito ao trabalho realizado por Cecília Thumim Boal e Julian Boal. Se Augusto Boal, conforme explicitamos, atuou no processo de socialização dos meios de produção teatral, após sua partida consolidou-se um grande ativo da memória do teatro brasileiro e latino-americano no acervo pessoal que Boal foi reunindo ao longo de sua vida. São milhares de correspondências, fotos, material de divulgação que a família Boal, apesar das inúmeras mudanças de países, teve o cuidado de guardar.

Após o falecimento de Boal, Cecília Thumim Boal recebeu ofertas de universidades estrangeiras para salvaguardar e alocar esses documentos em seus bancos de dados. Ela relata que, apesar da oferta tentadora do ponto de vista da infraestrutura que essas instituições seriam capazes de oferecer, havia o entendimento de que esses eram documentos que pertenciam à história e memória do Brasil[47]. Por isso, ela começou, de maneira independente e com recursos próprios,

[47] O relato desse processo pode ser conferido, especialmente, em duas entrevistas concedidas por Cecília Thumim Boal: No episódio “Quem conta a história”, produzido pela Rádio Novelo e disponível no endereço: https://youtu.be/sz09NSr2BAY?si=llfBwyTdqRlU4kUu, cujo acesso se deu em 2 fev. 2026, e

a organizar esses documentos em pastas; posteriormente, contou com o apoio da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e, em seguida, do Instituto Moreira Salles e do Instituto Lasar Segal.

Em 2010, deu-se a consolidação do Instituto Augusto Boal, que, segundo seu texto de apresentação, tem como finalidade concentrar, organizar e socializar a memória do trabalho de Boal:

> O Instituto Augusto Boal foi fundado em 2010 com o objetivo de divulgar e dar continuidade à obra do dramaturgo brasileiro, conhecido como criador do "Teatro do Oprimido". Uma das principais atividades da entidade consiste em preservar, organizar e digitalizar o acervo de documentos produzidos e conservados por Boal durante sua vida. São textos, correspondências, fotografias, recortes de jornais, registros de montagens teatrais e oficinas realizadas em diversos países, além de fitas de áudio e vídeo cuja catalogação e digitalização têm como propósito colocar o acervo à disposição de pesquisadores e demais pessoas interessadas em questões relativas a teatro e sociedade. O Instituto Augusto Boal tem ainda como objetivo estimular a publicação de textos teóricos assim como de textos inéditos de Boal e possibilitar a montagem dos seus textos dramáticos (Instituto Augusto Boal, 2010).

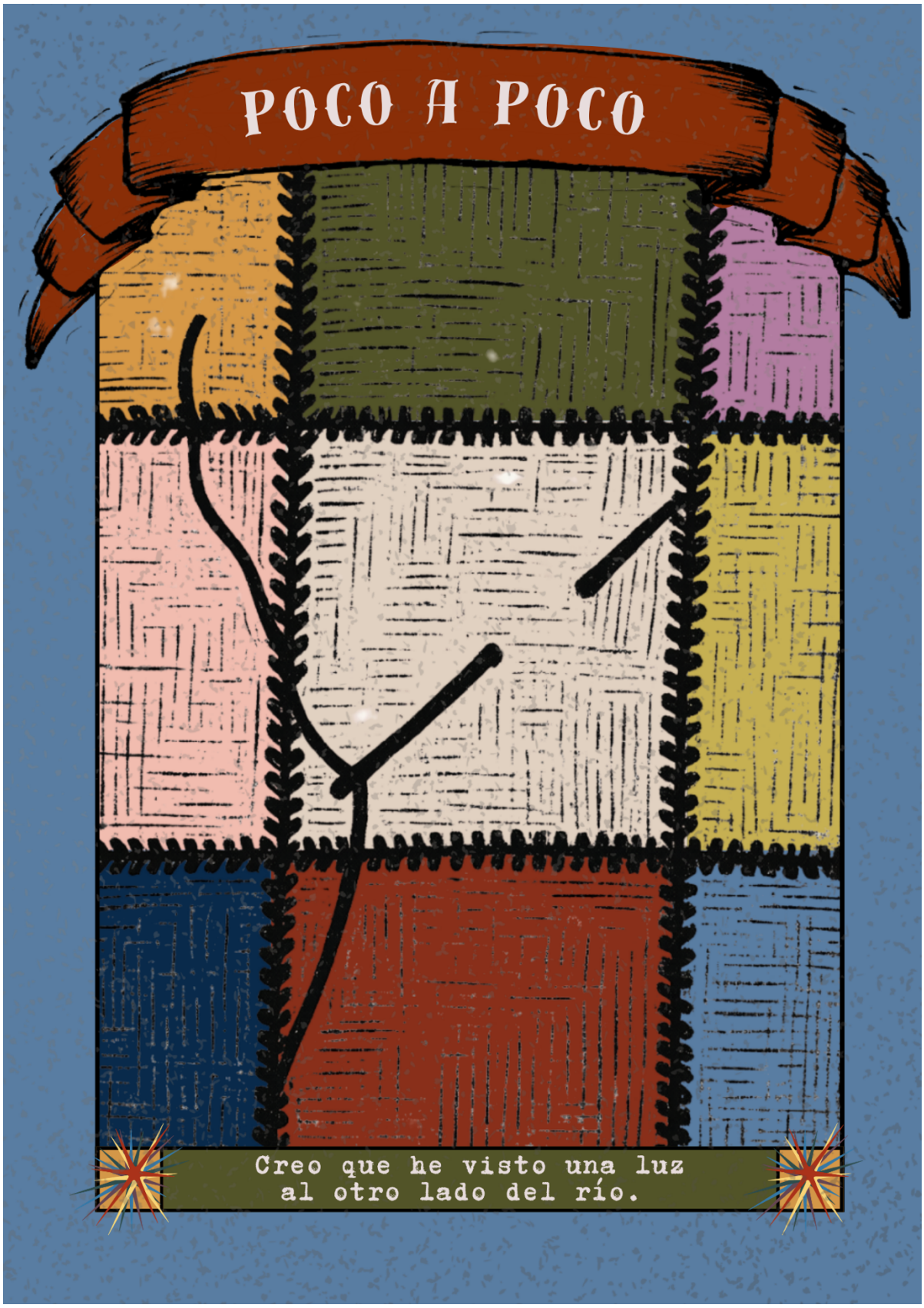
Colocar o acervo à disposição de pesquisadores e demais pessoas interessadas já cumpre um papel de grande relevância social, mas além disso, o Instituto Augusto Boal também opera como articulador de processos, organização de eventos e espaços de formação e debates no campo da cultura latino-americana. Conforme veremos, o estalido que desencadeou os encontros sistemáticos que levaram à formação da Rede Nuestra America é inaugurado pela ação do Instituto Augusto Boal. Conforme reflete Rafael Villas Bôas, as ações de Cecília Thumim Boal e Julian Boal configuram um dos elos que articulam as experiências de passado e presente no campo do teatro político:

> O empenho de Cecília e de Julian não é o de, tão somente, publicizar uma forma bem sucedida de teatro, mas de questionar a todo momento o limite e a potência das formas e métodos, sempre em contraste com as possibilidades do tempo histórico em que vivemos, e com as condições objetivas de sobrevivência do Teatro Político na atualidade. Sem a reivindicação de um protagonismo espetacular e hierárquico, vão a maneira deles ligando o passado ao presente, promovendo encontros, dando palestras, ministrando oficinas, organizando exposições, construindo elos essenciais (Villas Bôas, 2016)[48].

no programa "Conversando com doadores – IV", produzido pela UNIRIO, disponível no endereço: https://www.youtube.com/watch?v=0fUrpZza2hw .

[48] O texto completo está disponível no seguinte endereço: https://modosdeproducao.wordpress.com/2016/07/23/cartas-do-exilio-e-a-forma-de-narrar-de-cecilia-thumin-boal/

Ilustração 19 – Cartaz nº 19: Poco a Poco



Fonte: Criação da autora

4.2 Dos seminários à Rede

Em outubro de 2013, o Instituto Boal realizou em parceria com a UFRJ, o "1º Encontro Latino-Americano de Teatro Político", que reuniu no *campus* do Fundão, da universidade, grupos, pesquisadores, estudantes e diretores de Porto-Rico, da Argentina e da Venezuela, além de pesquisadores e grupos da Universidade de Brasília (UnB)[49], da Universidade de São Paulo (USP) e outras universidades brasileiras. O objetivo desse encontro foi promover, através de oficinas de dramaturgia, mesas redondas e conferências, o intercâmbio entre dramaturgos, diretores e pesquisadores de diversos países da América Latina, estimulando a integração acadêmica, artística e cultural no continente.

Esse foi um movimento de reunião de sujeitos que estavam em uma dimensão de fronteira, entre o trabalho institucionalizado das universidades e a experiência de militância e/ou o trabalho associado às classes populares na América Latina.

No ano seguinte, entre os dias 09 e 11 de setembro de 2014, na cidade de São Paulo, no Centro Cultural Oswald de Andrade, foi realizado o I Seminário Internacional Teatro e Sociedade (I SITS). Proposto pela Cia do Latão e pelo Laboratório de Investigação Teatro e Sociedade (LITS) sob a coordenação de Sérgio de Carvalho com o apoio de Priscila Matsunaga da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e de Alexandre Flory da Universidade Estadual de Maringá (UEM). O evento reuniu grupos de pesquisa de universidades brasileiras, coletivos de teatro político e movimentos sociais de massa, durante três dias, com o intuito de compartilhar processos de trabalho, acúmulos teóricos e metodológicos, formulações políticas e limites identificados na trajetória dos coletivos e grupos, bem como do trabalho dos segmentos ali representados.

Segundo explica Sérgio de Carvalho (2015), professor da USP e um dos principais organizadores do evento, o impulso inicial que gerou os encontros dos SITS foi reunir profissionais que estavam um tanto marginalizados dentro do mundo acadêmico e proporcionar um espaço de articulação entre universidade e movimentos populares, o que, em parte, já acontecia. Os SITS surgem a partir dos limites encontrados tanto em relação à Lei de Fomento, que gerava competições desiguais no campo da cultura, uma contradição de um processo que foi construído a partir das

[49] O Terra em Cena participou desse encontro e apresentou "Juiz de Paz na Roça", peça de Martins Pena de 1838.

pautas dos trabalhadores da cultura e que necessitava ser superado, quanto nos limites da produção intelectual que enfrentava disputas epistêmicas. Este foi o registro da fala que o professor Sérgio de Carvalho realizou na mesa final de avaliação do II SITS:

> [...] a ideia original de quando fez a primeira convocatória do primeiro SITS, que de início era juntar algumas pessoas que estão na universidade, fazendo um trabalho se não marginal, de contra mão em relação à própria instituição, alguns poucos professores que eram conhecidos por seu pensamento de esquerda, que tem interesse no marxismo, interesse na crítica da forma mercadoria em luta de classes, então alguns que poderiam fazer, que já estão fazendo, cada um a seu modo, um trabalho, na contra mão e nesse espaço estão experimentando formas de um trabalho critico, essa é a situação de limite. São pessoas que tem um olhar crítico em relação à instituição e sabem que a própria instituição imprime a lógica mercantil da academia lógica de produtividade, uma lógica que não é do aprendizado e do trabalho crítico. Essas pessoas estão envolvidas com os movimentos sociais, e a ideia é envolver também esses movimentos e o principal deles está presente no Seminário, que é o MST, com quem seu grupo de teatro, há muito tempo tem diálogo em níveis e situações diferentes (Carvalho, 2015)[50].

A percepção dos elos em comum das experiências apresentadas, bem como a avaliação de que, naquela conjuntura política e cultural, seria uma providência importante a tentativa de articulação de todos esses grupos numa rede que compartilhasse o avanço das pesquisas, o resultado dos trabalhos teatrais e que permitisse a circulação dos processos em andamento tornou-se consensual. Na plenária final do I SITS, consolidou-se, assim, a convicção e o consequente encaminhamento de que o seminário deveria ocorrer com periodicidade regular, sobretudo, no momento de consolidação de seus objetivos, plataforma de ação, e métodos de trabalho.

De acordo com a memória do evento, o I SITS reuniu sujeitos e coletivos organizados em três frentes: coletivos de teatro, grupos de pesquisa e movimentos sociais. Cada um dos polos narrou os avanços, mas, sobretudo, os pontos de limites de seus trabalhos, e todos concordaram com a necessidade de maior articulação com outros segmentos.

Desse encontro, então, surge a ideia de uma rede triangular e a demanda pelo II SITS. Como encaminhamento, houve a consolidação da Rede Internacional Teatro e Sociedade, composta pelos polos destacados.

[50] Esse texto está na relatoria da mesa final do II SITS, “Estratégias de construção da rede: experiências anteriores e providências a tomar”, ocorrida em 17 de dezembro de 2015, no Auditório do Instituto de Letras (IL). O arquivo compõe o acervo do Coletivo Terra em Cena.

A segunda edição do seminário[51] ocorreu na UnB, coordenada pelo Coletivo Terra em Cena, nos *campi* de Planaltina e Darcy Ribeiro, entre os dias 14 e 17 de dezembro de 2015. Na ocasião, tomaram parte no seminário grupos brasileiros, um grupo uruguaio, o GTO Montevidéu e o grupo Los Casoneros, da Argentina. Cora Faistein, professora da Universidade de Buenos Aires e integrante do último grupo, compartilhou a experiência da Escola de Teatro Político de Buenos Aires.

Coletivos, grupos, instituições, movimentos sociais e sindicais de várias partes do Brasil e de outros países estiveram presentes durante os quatro dias do Seminário, que contou com uma rica programação, distribuída em oficinas, pela manhã, mesas pela tarde e noite cultural com teatro, lançamento de livros e mostra de vídeos.

[51] A programação do II SITS está publicada no *blog* do Coletivo Terra em Cena e pode ser acessada pelo seguinte endereço: https://terraemcena.blogspot.com/2015/12/ii-seminario-teatro-e-sociedade.html.

Imagem 58 - Convite para Ato de Abertura do II SITS.



Fonte: Coletivo Terra em Cena

Chama a atenção a presença de Cecília Thumim Boal, que participa do planejamento do II SITS e da mesa de abertura do evento. Na avaliação interna do Coletivo Terra em Cena, integrantes do grupo, que à época eram estudantes de graduação da Licenciatura em Educação do Campo, dão destaque para o impacto da sua fala como mediadora de um passado para o tempo mais atual:

> Gleciane Cezário: fazer teatro hoje tem a mesma eficácia que nos anos 1960? Pergunta que a Cecília fez no primeiro dia. Para mim sim. Para nós do Itauna falar do teatro é um ponto de virada, exemplo da composição da chapa que ganhou a associação. Desejo de falar nas mesas nos próximos eventos. (Avaliação do II SITS realizada em reunião do Coletivo Terra em Cena, em 22 de dezembro de 2015. Fonte: Acervo do Coletivo Terra em Cena.)

É também no II SITS que o audiovisual aparece como uma questão. Essa linguagem, que já era trabalhada na Licenciatura em Educação do Campo da UnB e que fazia parte da prática artística de alguns grupos, como a Companhia Estudo de Cena de São Paulo, aparece como uma demanda de formação. Adriana Gomes, do Coletivo Terra em Cena e que assumiu a logística e a equipe de audiovisual, aponta essa questão a partir da experiência de construção de um documentário do evento:

> Adriana Gomes: Foi um desafio muito grande fazer o II SITS mas conseguimos cumprir, desempenhar a tarefa. Cecília colocava que a Rede de Teatro Político já está constituída e é forte e outras pessoas falavam na entrevista para o documentário que isso está em processo de construção. Foi um aprendizado porque eu não sabia trabalhar na questão da logística, tivemos alguns problemas, mas que não foram sérios. (Avaliação do II SITS realizada em reunião do Coletivo Terra em Cena, em 22 de dezembro de 2015. Fonte: Acervo do Coletivo Terra em Cena.)

O II Seminário Internacional Teatro e Sociedade foi o segundo grande evento da Rede Teatro e Sociedade, uma articulação internacional em processo de consolidação que envolveu grupos de pesquisa de diversas universidades brasileiras (UnB, UFRJ, USP, UEM, UFV, Udesc, UFG, etc.), coletivos teatrais do Brasil, Argentina e Uruguai, e movimentos sociais que adotavam a linguagem teatral como meio de formação e interação com a sociedade.

Durante os dias 15, 16 e 17 de dezembro de 2015, foram desenvolvidas oficinas de teatro pela manhã e mesas temáticas no período da tarde, no *campus* de Planaltina, além das Noites Culturais, também em Planaltina. O encerramento ocorreu no auditório do Instituto de Letras, no campus Darcy Ribeiro, no dia 17 de dezembro,

com a Mesa Temática: “Estratégias de construção da rede: experiências anteriores e providências a tomar”.

O II SITS teve como principal objetivo estabelecer contato entre coletivos de pesquisa acadêmica das relações entre arte e sociedade, grupos artísticos de pesquisa continuada e movimentos sociais que assimilam, no âmbito estratégico, o trabalho com as dimensões da cultura e da arte em perspectiva formativa e emancipatória.

Fundamentou a iniciativa de realização do II SITS a percepção de que, também no contexto latino-americano, as condições de trabalho precárias no campo da cultura, a mercantilização da cultura e a necessidade de rearticulação da classe trabalhadora, com vistas ao reestabelecimento de vínculos políticos e estéticos à luz da experiência da Frente, constituíam elementos centrais, conforme explicitado no texto de apresentação da “Apostila do 1º Encontro das Coordenações Políticas e Pedagógicas das Escolas de Teatro Político da Rede Internacional Teatro e Sociedade”:

> O grupo de Argentina compartilhou a experiência da Escola de Teatro Político que fundaram na capital Buenos Aires, no ano de 2014. Após os relatos dos grupos, foi detectado que havia problemas comuns a serem enfrentados, também em contexto internacional, dentre os quais pode-se citar: as condições de trabalho precárias no campo da cultura e do teatro, a mercantilização do universo de produção dos bens simbólicos, e a necessidade de rearticulação da classe trabalhadora para lutar pelos direitos à terra, à educação, à cultura.
> À partir disso, torna-se possível o reestabelecimento de vínculos políticos e estéticos que outrora, na década de 1960, foram empreendidos por grupos como o Teatro de Arena, do Brasil, o El Galpón, do Uruguai, o Teatro Experimental de Cali (TEC), da Colômbia, entre tantos outros de diversos países latino-americanos, em torno da construção da plataforma intercontinental de teatro político. Desta forma, se fundamenta a iniciativa do processo de construção da Rede Internacional Teatro e Sociedade (Rede Internacional Teatro e Sociedade, 2017, p. 5.).

A apresentação da experiência da Escola de Buenos Aires foi um ponto de inflexão dentro do II STIS para esse coletivo que já tinha encontrado na forma “rede” um meio de tornar mais efetiva a articulação entre universidade, coletivos e trabalhadores da cultura, e movimentos populares. A rede, nesse sentido, é um meio de agremiação e de intencionalizar os contatos permanentes de seus/suas integrantes. É uma forma de superar a relação eventual de socialização de experiências e de proporcionar um caráter programático das ações dos sujeitos reunidos em torno dela. Com o incremento da experiência da escola, como espaço

formativo, a virada de chave se dá na possibilidade de ampliar a lógica da rede e de fortalecer os elos já existentes.

Vale ressaltar que a conjuntura política na América Latina já indicava a chegada da ofensiva conservadora. Rafael Correa, presidente do Equador entre os anos de 2007 e 2017, alertava, no início da década de 2010, para esse movimento, que culminou no golpe contra a democracia em Honduras em 2009 e avançou para diversos países da América Latina, conforme apontamos na cronologia inicial deste capítulo.

No Brasil, nesta segunda década do século XXI, insuflados pelo advento do uso das redes sociais como meio de disseminação de informações falsas, grupos conservadores que se encontraram, em parte, nas manifestações suprapartidárias que tomaram as ruas em 2013, abasteceram a onda de perseguição aos movimentos de organização populares: movimentos sociais, partidos políticos, sindicatos. Somado à toda estrutura da mídia hegemônica que atuou na espetacularização dos processos controversos, como da operação "Lava a Jato". Vale dizer que processos semelhantes também ganhavam força em países como a Argentina, que levou à eleição do candidato da direita liberal Mauricio Macri. A Rede Teatro e Sociedade exprime a consciência desses fenômenos e seu posicionamento em uma nota, "Nota da Rede Internacional Teatro e Sociedade Contra a Criminalização da Luta Popular, em Defesa da Democracia", que circulou nas redes dos coletivos signatários:

> Há cinquenta e dois anos do golpe de 1964 estamos entrando em novo regime de Estado de Exceção e, novamente, as forças populares organizadas são as primeiras vítimas, como estratégia de desmonte da resistência organizada contra a regressão da democracia.
> A Rede Internacional Teatro e Sociedade repudia a criminalização aos movimentos sociais e se coloca ao lado de todas as forças que lutam contra os golpes midiáticos-jurídicos-parlamentares-militares que ameaçam a construção da democracia na América Latina (Rede Internacional Teatro e Sociedade, 2016, p. 2).

Nesse contexto, a ideia "rede" ganha força. Novamente, não em uma conjuntura favorável, e sim em um processo que se concretizou como estado de exceção e fortalecimento da extrema direita, o que nos leva a pensar que a agremiação no campo da cultura política se dá especialmente como resposta às conjunturas regressivas.

Por fim, vale considerar que os SITS potencializaram, em suas duas primeiras edições, não somente a criação da Rede Teatro e Sociedade, mas também

possibilitaram a tomada de consciência dos limites. Concepção esta que gira o foco das ações pela procura de processos permanentes de socialização dos meios de produção teatrais e do audiovisual na perspectiva política e popular. A socialização da experiência da Escola de Teatro Político de Buenos Aires indicou um caminho a ser investigado e levou uma comitiva brasileira, uruguaia e argentina a visitá-la em 2016.

Ilustração 20 – Cartaz nº 20: Trama



Fonte: Criação da autora

4.3 Rede Nuestra América de Escolas de Teatro e Vídeo Político e Popular

Os movimentos que levaram à consolidação da Rede da maneira como ela se apresenta atualmente – Rede Nuestra América de Escola de Teatro e Vídeo Político e Popular – não se deu de maneira espontânea, como já expusemos, tampouco linear, embora tenham sido processuais as tomadas de decisões que se deram em relação à constituição de escolas vinculadas aos territórios e da Nuestra América como termo unificador.

Conforme expusemos, o próprio relato da Escola de Teatro Político de Buenos Aires, em 2015, foi um grande orientador desse percurso. Mas a visita da comitiva brasileira, uruguaia e do interior da Argentina foi uma experiência de impacto, conforme nos relatou Julian Boal:

> A escola de Buenos Aires, para mim, foi uma revelação, mas mais por causa do movimento em que ela estava inserida. Era a primeira vez que eu vi um movimento que criava tanto desses espaços pré-figurativos, que se chama de pré-figurativo. Nessa tentativa de criar uma subjetividade outra, pela criação de uma sociabilidade outra. E a escola era uma parte desse todo, era uma parte desse ecossistema. Era, talvez, como em uma definição leninista da cultura, uma pequena engrenagem dentro da grande máquina da revolução. E essa grande máquina da revolução era muito contraditória. Porque era um jeito de baratear o custo do trabalho também, ao fazer com que sejam as próprias cooperativas do movimento que se ocupassem de alguns custos de vida do trabalhador, tipo escola, comida, várias coisas dessas. Mas, ao mesmo tempo, abria justamente esse espaço de construção de uma sociedade outra. Eu lembro que várias pessoas falavam, várias talvez não, mas eu vi algumas pessoas do movimento falar em termos de duplo poder, que é um termo que foi utilizado no momento em que o poder dos sovietes se confrontava ao poder do Estado. Claro que não era a mesma coisa, porque não era um duplo poder de longa duração. E aí também tinha essas contradições que estão imbuídas na própria palavra resistência. A resistência é aquilo que vai em contra, mas que também permite que se renome, como a resistência elétrica, aquilo que suporta a eletricidade para o sistema não queimar. Então acho que tinha essa duplicidade de uma resistência que eles tentavam superar, criando um partido, criando uma tentativa de poder, de plataforma para explicitar a ideia de um poder político próprio, mas que depois acabou... [...] Foi de uma vitalidade, em muitos momentos da escola também, apesar dela ter tido uma vida relativamente curta. Então, esse é um momento de muita força, em que o movimento também era muito forte, em que o braço cultural do movimento vinha apoiar a escola com, sei lá, batucada naquele pátio, em que haviam professores que não eram necessariamente do movimento, mas que aportavam muito para eles (Boal, 2026).

O movimento a que Julian se refere é o Movimento Popular La Dignidad (MPLD), que funcionava na sede do Teatro Popular La Otra Cosa, no Bairro Flores,

na cidade de Buenos Aires[52]. Como Julian (2026) comenta, além de um espaço formativo, ele também funcionava como uma espécie de restaurante comunitário. O interessante é que os artistas/formadores da escola também trabalhavam no restaurante como meio de angariar recursos para a própria escola, o que reforça o argumento do autor de que ali existia a criação de uma outra dinâmica de sociabilidade. As relações não se davam apenas nas aulas de teatro, mas estavam presentes nas dinâmicas do território mais elementares, como na alimentação, nas demandas de saúde e de educação da comunidade.

Ter observado essa experiência de perto levou Rafael Villas Bôas, na reunião da Rede Nuestra América ocorrida de forma virtual em 05 de junho de 2025, a defini-la como uma "enxurrada de trabalho de base", o que levou a rede que se reunia nos SITS a redefinir seus rumos.

Inicialmente, entre a exposição da Escola de Buenos Aires no II SITS, em 2015, e a visita da comitiva a ela, em dezembro de 2016, o grupo que integrou a Rede Teatro e Sociedade, somado ao MST, o Levante Popular da Juventude e grupos de teatro pensaram na criação de uma Escola Latino-Americana de Teatro Popular. Foi desenhada uma proposta de 1ª edição dessa escola, prevista para junho de 2016. A escola reuniria militantes e trabalhadores da cultura em uma formação intensiva de, mais ou menos, quinze dias, em espaços como o da Escola Nacional Florestan Fernandes (ENFF), ou na Faculdade UnB de Planaltina (FUP).

Essa ideia foi amadurecendo e sendo revista ao longo de 2016, ano que contemplou algumas oportunidades de encontros para os sujeitos e coletivos envolvidos no processo: em junho, ocorreu o Festival Internacional de Teatro Político Augusto Boal em Maricá, durante o "Festival da Utopia", em que a escola de Buenos Aires apresentou novamente sua experiência; entre 27/06 a 02/07, ocorreu o "Encontro Internacional de Teatro do Oprimido" na ENFF; entre 26 e 27 de outubro, aconteceu o seminário "20 anos de 'A hora do teatro épico no Brasil' e o trabalho crítico de Iná Camargo Costa", em São Paulo; e, por fim, entre 02 a 04 de dezembro, aconteceu a "Reunião da Rede Internacional" na Escola de Teatro Político de Buenos Aires.

Após a visita à Escola de Buenos Aires, avaliou-se que o modelo de escola, com base na educação popular, é mais efetivo quando que se articula diretamente

[52] Vídeo de apresentação da "Escuela de Teatro Político de Buenos Aires": https://www.youtube.com/watch?v=qGG4i9kN7no (acessado em 08 de março de 2026)

com o território. Vale ressaltar que, no último comunicado lançado pela FNTCA, em 1974, a própria Frente já avaliava que o trabalho seria qualificado à medida que fosse capaz de produzir articulações locais.

Consta nessa ideia a nitidez de que a cultura política contra-hegemônica se fortalece na medida em que ela é parte de uma estrutura, e não uma ação isolada. Para tal, era necessária a superação de encontros eventuais para consolidação de uma práxis pedagógica. Para além da reunião de militantes, de sujeitos que estavam organizados em movimentos, portanto dentro de um contexto favorável para o desenvolvimento dessa cultura política contra hegemônica, a constância e intencionalidade das ações nos territórios foram vistos como aspectos de potencialização desses objetivos. Outro aspecto que pesou na definição da escola territorializada foi a capacidade de, assim, formar coletivos que tivessem disponibilidade e repertório para ação direta, questão que se mostrava cada vez mais necessária dada a conjuntura que se acirrava. Vale lembrar que o Brasil já vivia o período de exceção com o impeachment da presidenta Dilma Rousseff e o conjunto de reformas liberais lançado pelo governo de Michel Temer e aprovado pelo Congresso Federal. Diante disso, a Rede sintetizou essa decisão da seguinte forma:

> Desse processo, vem-se a possibilidade de investir em um processo como as Escolas Teatro Político, à exemplo da Escola de Buenos Aires, que a partir de um fazer concreto, um espaço de articulação mais permanente, para além de eventos, em um território concreto, vinculado a construção do poder popular, intervindo nos territórios de forma criativa, com capacidade de trabalho de base, capilaridade, intercâmbio além de estético, metodológico e de trabalho de base, pautando autodefesa. O trabalho com Teatro Político é capaz de recuperar o sentido de organização política nos territórios, comunidades e projetar articulações internacionais dos trabalhadores da cultura.
> [...]
> Foi realizada uma reunião para pensar o que viria a ser uma Escola de Teatro Político Latino Americana. Ficou definido que outros países criariam Escolas. Houve consenso de 11 que não dava para criar uma Escola Latino Americana, sem antes existir experiências locais. Por isso a decisão da criação das Escolas do RJ e BSB, SP e SC em processo. Definição de linhas de disciplinas. Esse encontro é para refletir menos sobre a Escola Latino Americana e mais sobre as experiências em funcionamento. Necessidade de criar experiências que expressem a Rede. Primeiro como funciona essa estrutura e experiências de organização nos territórios e pensar no momento que estamos e como ressoa esse projeto de caráter revolucionário. Queremos recuperar sentido de organização política e revolucionária. Para gerar organização política primeiro precisamos estabelecer vínculos com as comunidades, com os territórios para depois criar novos territórios e espaços comuns e poder intervir como comunidade internacional (Encontro de Escolas de Teatro Politico, 2017, p. 11 e 12).

Em 2017, foram inauguradas duas escolas: primeiro a Escola de Teatro Popular do Rio de Janeiro e depois a Escola de Teatro Político e Vídeo Popular do Distrito Federal. Além disso, entram em processo de constituição as escolas de São Paulo e Santa Catarina. Assim, nesse mesmo ano, acontece a primeira reunião da Rede que arregimentou essas escolas, na época nomeada como “Rede Latino-americana de Escolas de Teatro Político e Vídeo Popular”.

Entre 1º a 05 de novembro de 2017, ocorreu, na ENFF, o “Encontro Internacional das Escolas de Teatro Político”, com representações do Brasil e da Argentina. O objetivo geral do encontro foi dar continuidade e aprofundar os debates sobre os processos das escolas (metodologias, formas de organização, vínculos com os movimentos sociais) e das práticas nos campos estéticos e técnicos para avançar na construção coletiva.

Nesse encontro, além da socialização das experiências das escolas, dos métodos e processos de grupos, companhia e coletivos do campo teatral e audiovisual, também ocorreu um momento destinado à análise de conjuntura que contou com a apresentação dos principais debates e projetos da Coordinadora Latinoamericana de Organizaciones del Campo (CLOC) - Via Campesina e Alba Movimentos, e, ainda, com a socialização de pesquisas acerca da experiência pregressa da Frente de Trabalhadores da Cultura de Nuestra América:

> A análise de conjuntura teve como objetivo fornecer elementos para podermos aproximar nosso projeto das articulações que já existem no continente e reforçar o diálogo entre a Rede Teatro e Sociedade, as escolas de teatro político e os Movimentos sociais. Tanto a Alba quanto a Via têm escolas e processos de formação. O objetivo principal com esse espaço foi tomarmos conhecimento dos processos organizativos e de articulações dos movimentos sociais na América Latina para estabelecermos nossas estratégias e propostas de diálogo e aproximação com os espaços já existentes dos movimentos.
> Tivemos em conjunto um estudo sobre processos de organização da cultura na América Latina, focando na experiência histórica da construção da Frente Latino-americana de Trabalhadores da Cultura, experiência realizada em nosso continente, entre 1972 e 1975/6, no período de ampliação das ditaduras em nossa América (Encontro de Escolas de Teatro Politico, 2017, p. 4).

Grande parte dos fatos históricos e eventos que comentamos ao longo desta tese foram pontuados nesse encontro, que contou com o registro e a sistematização das falas por meio de um relatório detalhado. Essa foi uma providência inicial desse

grupo, que garante que debates como esse possam ser tecidos por meio de pesquisas que contribuem para a compreensão da nossa história recente.

Diante disso, podemos afirmar que, nesse encontro, a consciência internacionalista da luta de classes, que já era presente no MST desde sua origem e que também já se manifestava em outros grupos e coletivos, como na própria Rede Internacional Teatro e Sociedade, ganha lastro histórico. Passa a se consolidar, no coletivo que formou esse movimento de escolas, a consciência comum do teatro a serviço de uma base revolucionária. Não à toa, na "Carta Síntese" (2017), resultante do debate final, o grupo a encerra com a seguinte síntese**: "O TEATRO DO FUTURO É O TEATRO DA REVOLUÇÃO!"**.

Escrita em negrito e com letras maiúsculas, a frase faz menção direta à conhecida frase de Augusto Boal, que também foi utilizada na epígrafe da carta: "O teatro é uma arma e é o povo quem deve manejá-la.", na medida em que ambas recusam a neutralidade da arte e deslocam o teatro do campo da representação para o da ação política. Se a primeira frase projeta o teatro como horizonte de ruptura, um teatro por vir, vinculado à revolução, a formulação de Boal explicita o meio dessa transformação: a apropriação popular dos meios de produção simbólica. Em conjunto, as duas afirmações sustentam uma mesma tese fundamental: o teatro só se torna verdadeiramente futuro quando deixa de ser instrumento de elites culturais e passa a operar como prática coletiva de conscientização, organização e intervenção histórica.

O saldo dessa consciência se traduz na maneira como o coletivo se apresenta a partir dessa carta síntese, e que vale a longa citação:

> Nós, trabalhadoras e trabalhadores da cultura, de grupos de teatro e movimentos sociais populares, reunidos na Escola Nacional Florestan Fernandes - ENFF, no período de 01 a 05 de novembro de 2017, realizamos o I Encontro de Escolas de Teatro e Vídeo Político - Popular de Nuestra América, com o objetivo de compartilhar nossos esforços coletivos sobre os processos de construção de escolas, como espaços permanentes de formação artística, estética e política capazes de construírem poéticas que atuem nas trincheiras da luta de classes.
> A criação de nossas escolas de teatro e vídeo reafirma o compromisso de manter viva a memória das lutas contra-hegemônicas e de fortalecer a identidade da classe trabalhadora e de suas articulações. O processo em curso têm vínculo histórico e se estrutura a partir de atos políticos e artísticos que reúnem esforços para o combate frente a ideologia burguesa, suas práticas políticas e imposição de modos de exploração cotidianamente defendidos e naturalizados pela indústria da cultura.
> Diante da atual conjuntura da crise estrutural do capitalismo e dos golpes na América Latina, entendemos ser de grande importância pesquisar, criar e difundir procedimentos artísticos realizados por mulheres e homens da classe

> trabalhadora que se somem aos processos em curso de resistência anticapitalista.
> As ESCOLAS DE TEATRO E VÍDEO POLÍTICO-POPULAR DE NUESTRA AMÉRICA continuarão o processo sobre o fazer e a produção artística e cultural em relação crítica com a sociedade, prestando contas sobre o real e apresentando o desejável com diversão, humor, consciência e atuação...em luta! (Escolas de Teatro e Vídeo Político - Popular de Nuestra América, 2017, p. 78).

A citação do documento final do I Encontro de Escolas de Teatro e Vídeo Político-Popular de Nuestra América (2017) explicita, de modo consciente e programático, a inscrição dessas escolas em uma tradição histórica de luta cultural latino-americana, que dialoga diretamente com a experiência da FTCNA. Chama a atenção o fato de o texto partir da autoidentificação de seus sujeitos como trabalhadoras e trabalhadores da cultura, assim como a Frente o fez, se, no século XXI – marcado pela brutal hegemonia do sistema neoliberal – essa forma de autodeterminação tornou-se pouco frequente. Trata-se de um marcador que vincula esses grupos de teatro e movimentos sociais populares, reafirmando a centralidade da classe trabalhadora como sujeito histórico da produção cultural e política.

Há uma ressonância evidente na compreensão da cultura como trincheira da luta de classes. A Frente dos anos 1970 buscava construir uma cultura política paralela ao Estado e ao mercado, capaz de enfrentar as ditaduras e a hegemonia cultural burguesa por meio da cultura política e popular ao construir uma organização coletiva. De modo análogo, o documento de 2017 afirma o compromisso das escolas em produzir “poéticas que atuem nas trincheiras da luta de classes”, atualizando esse horizonte em um contexto marcado não mais pela repressão militar direta, mas pela crise estrutural do capitalismo, pelos golpes institucionais e pelas novas formas de dominação ideológica operadas pela indústria cultural.

Outro ponto de convergência importante é a centralidade da memória das lutas contra-hegemônicas. A Frente buscava articular experiências latino-americanas dispersas como forma de enfrentar o isolamento imposto pelo exílio e pela censura. Já as escolas reafirmam explicitamente o compromisso de “manter viva a memória das lutas”, reconhecendo a memória não como nostalgia, mas como campo ativo de disputa política. Trata-se de uma memória orientada para o presente e para o futuro, que se traduz em prática artística, formação crítica e ação coletiva.

Além disso, o documento de 2017 explicita uma crítica direta à indústria cultural, retomando um eixo central do teatro político latino-americano dos anos 1960 e 1970, que confrontava a mercantilização da cultura. No contexto da formação da Rede, esse

confronto ganha outros contornos, dados os resultados do estabelecimento da indústria cultural na América Latina, que promoveu a naturalização cotidiana das formas de exploração e o esvaziamento do sentido político da cultura. Nesse contexto, a pesquisa, a criação e a difusão de procedimentos artísticos realizados pela própria classe trabalhadora aparecem como resposta estratégica às novas condições históricas.

A Rede adota, como orientação comum para as escolas, os métodos da educação popular alinhados ao trabalho de base e destaca os seguintes objetivos:

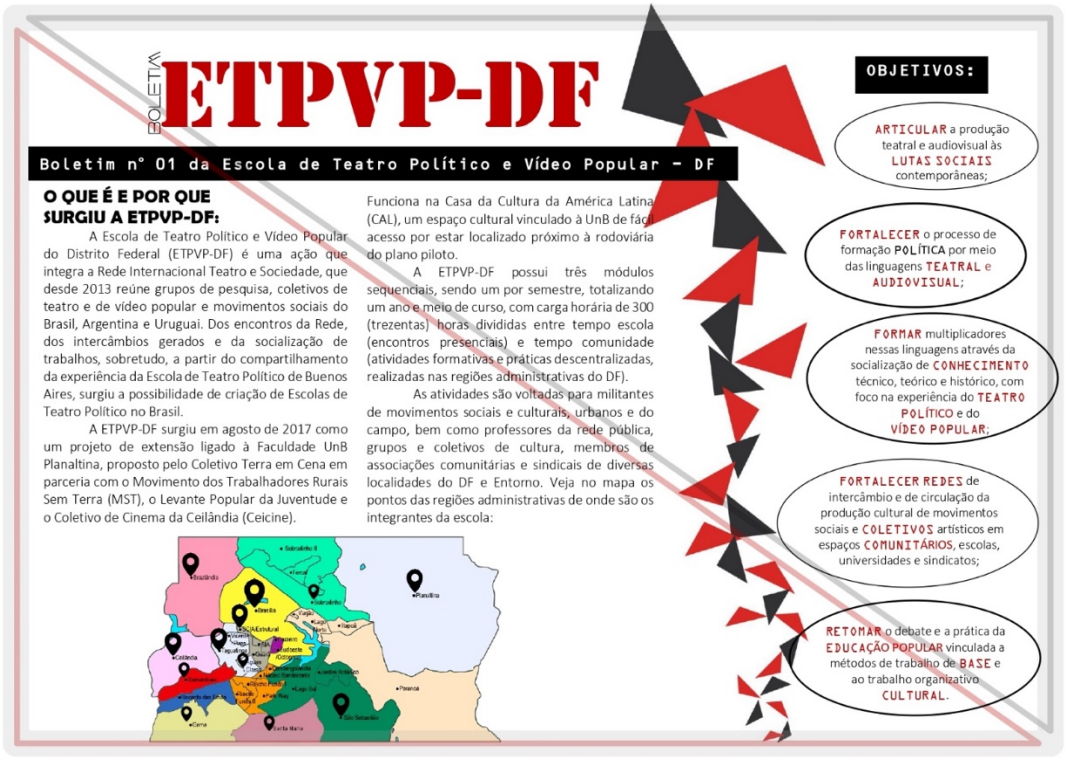
> Provocar processos que pensem a cultura política;
> Recuperar processos de solidariedade de classe;
> Promover articulação conjunta de processos e ações;
> Diálogo com a classe trabalhadora organizada para o fortalecimento da identidade de classe e diálogo com classe trabalhadora sem vínculos a processos de luta;
> Trabalho nos territórios como prática nas escolas, entendendo o processo formativo como um elemento fundamental para prática pedagógica (Escolas de Teatro e Vídeo Político - Popular de Nuestra América, 2017, p. 80).

Como encaminhamento desse encontro, definiu-se que ocorreria um encontro anual e que seria adotado o seguinte nome para a articulação: “Nuestra América - Articulação das escolas de teatro político e vídeo popular da América Latina” (2017, p. 80). O sentido filosófico de trazer o ideário de “Nuestra América” manifesta tanto a consciência dos enlaces históricos, como já debatemos, quanto a consciência da necessidade de lutar por um outro modelo político e social para região. Foi o amadurecimento da compreensão de que, apenas com a associação territorial sob a denominação “Escolas Latino-americanas”, a intencionalidade revolucionária de um processo de autorreflexão e autodeterminação da região não estava contemplada. Com a Nuestra América, se dá a expressão de uma consciência latino-americana de unidade, em oposição ao modelo da América imperialista.

Sobre o encaminhamento dos encontros anuais, sabemos que estes não se concretizaram, pelo menos não da maneira como o que ocorreu em 2017. A escola de Santa Catarina foi inaugurada em 2018, e a de São Paulo, em 2019. A Rede manteve a dinâmica de socialização dos processos das escolas no Boletim da Escola de Teatro Político e Vídeo Popular do Distrito Federal (ETPVP-DF), além de reuniões anuais virtuais. Os boletins tiveram periodicidade semestral entre 2018 e 2020 e constituíram instrumento de registro e socialização das experiências da escola do DF, com foco em sua rede local, na articulação com o Coletivo Terra em Cena e em

espaço dedicado à Rede Nuestra América[53]. Seguem as páginas que contemplam a Rede:

Imagem 59 – Boletim n°1 da ETPVP-DF, de janeiro de 2018.



BOLETIM

ETPVP-DF

Boletim nº 01 da Escola de Teatro Político e Vídeo Popular – DF

O QUE É E POR QUE SURGIU A ETPVP-DF:

A Escola de Teatro Político e Vídeo Popular do Distrito Federal (ETPVP-DF) é uma ação que integra a Rede Internacional Teatro e Sociedade, que desde 2013 reúne grupos de pesquisa, coletivos de teatro e de vídeo popular e movimentos sociais do Brasil, Argentina e Uruguai. Dos encontros da Rede, dos intercâmbios gerados e da socialização de trabalhos, sobretudo, a partir do compartilhamento da experiência da Escola de Teatro Político de Buenos Aires, surgiu a possibilidade de criação de Escolas de Teatro Político no Brasil.

A ETPVP-DF surgiu em agosto de 2017 como um projeto de extensão ligado à Faculdade UnB Planaltina, proposto pelo Coletivo Terra em Cena em parceria com o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST), o Levante Popular da Juventude e o Coletivo de Cinema da Ceilândia (Ceicine).

Funciona na Casa da Cultura da América Latina (CAL), um espaço cultural vinculado à UnB de fácil acesso por estar localizado próximo à rodoviária do plano piloto.

A ETPVP-DF possui três módulos sequenciais, sendo um por semestre, totalizando um ano e meio de curso, com carga horária de 300 (trezentas) horas divididas entre tempo escola (encontros presenciais) e tempo comunidade (atividades formativas e práticas descentralizadas, realizadas nas regiões administrativas do DF).

As atividades são voltadas para militantes de movimentos sociais e culturais, urbanos e do campo, bem como professores da rede pública, grupos e coletivos de cultura, membros de associações comunitárias e sindicais de diversas localidades do DF e Entorno. Veja no mapa os pontos das regiões administrativas de onde são os integrantes da escola:

OBJETIVOS:

- ARTICULAR a produção teatral e audiovisual às LUTAS SOCIAIS contemporâneas;
- FORTALECER o processo de formação POLÍTICA por meio das linguagens TEATRAL e AUDIOVISUAL;
- FORMAR multiplicadores nessas linguagens através da socialização de CONHECIMENTO técnico, teórico e histórico, com foco na experiência do TEATRO POLÍTICO e do VÍDEO POPULAR;
- FORTALECER REDES de intercâmbio e de circulação da produção cultural de movimentos sociais e COLETIVOS artísticos em espaços COMUNITÁRIOS, escolas, universidades e sindicatos;
- RETOMAR o debate e a prática da EDUCAÇÃO POPULAR vinculada a métodos de trabalho de BASE e ao trabalho organizativo CULTURAL.

Boletim nº 01 da Escola de Teatro Político e Vídeo Popular do DF

COLETIVO TELA SUJA (SP): exibiu e debateu o filme *Sem Raiz* em aula do primeiro módulo.





BRIGADA DE AGITPROP CARLOS MARIGHELLA (MTS/LPJ): enquanto esteve em Brasília participou conosco de debate na CAL e exibiu o filme das ações de 2016 na capital.

ESTEFANIA PAGANO ARTIGAS: a companheira do Uruguai esteve conosco em debate sobre conjuntura latino-americana em aula do primeiro módulo.



Janeiro, 2018

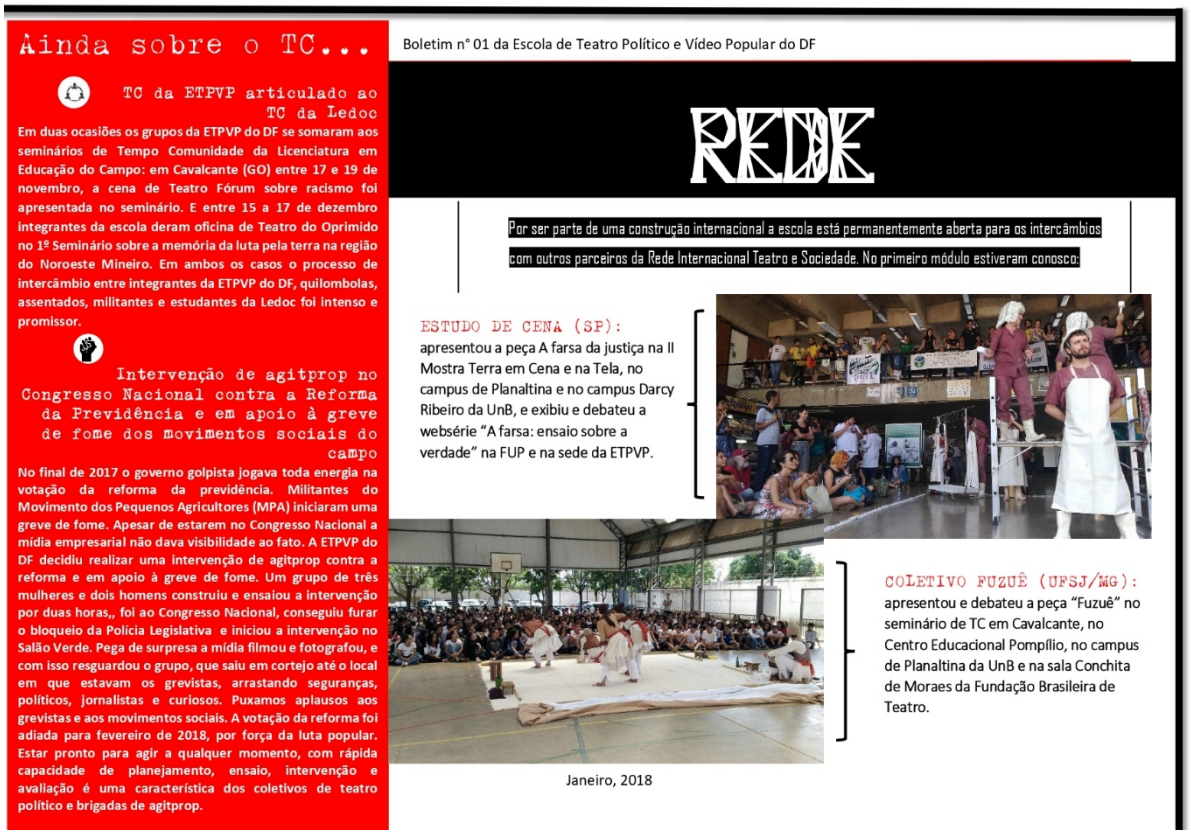
ENCONTRO DAS ESCOLAS DE TEATRO POLÍTICO E VÍDEO POPULAR DA REDE



Entre os dias 01 e 05 de novembro de 2017 aconteceu o I Encontro das Escolas de Teatro Político e Vídeo Popular na Escola Nacional Florestan Fernandes (ENFF). O encontro contou com representantes de escolas e de processos formativos em teatro da Argentina e do DF, RJ, SP, SC, PA, BA, MG. O objetivo do encontro foi aprofundar os debates sobre os processos das escolas (metodologias, formas de organização, vínculos com os movimentos sociais), bem como o debate e prática nos campos estéticos e técnicos para avançar na construção coletiva da Rede Internacional Teatro e Sociedade e na articulação entre as Escolas de Teatro Político.



[53] Este espaço pode ser acessado pelo seguinte endereço: https://terraemcena.blogspot.com/search/label/Rede%20Nuestra%20America



Ainda sobre o TC...

TC da ETPVP articulado ao TC da Ledoc

Em duas ocasiões os grupos da ETPVP do DF se somaram aos seminários de Tempo Comunidade da Licenciatura em Educação do Campo: em Cavalcante (GO) entre 17 e 19 de novembro, a cena de Teatro Fórum sobre racismo foi apresentada no seminário. E entre 15 a 17 de dezembro integrantes da escola deram oficina de Teatro do Oprimido no 1º Seminário sobre a memória da luta pela terra na região do Noroeste Mineiro. Em ambos os casos o processo de intercâmbio entre integrantes da ETPVP do DF, quilombolas, assentados, militantes e estudantes da Ledoc foi intenso e promissor.

Intervenção de agitprop no Congresso Nacional contra a Reforma da Previdência e em apoio à greve de fome dos movimentos sociais do campo

No final de 2017 o governo golpista jogava toda energia na votação da reforma da previdência. Militantes do Movimento dos Pequenos Agricultores (MPA) iniciaram uma greve de fome. Apesar de estarem no Congresso Nacional a mídia empresarial não dava visibilidade ao fato. A ETPVP do DF decidiu realizar uma intervenção de agitprop contra a reforma e em apoio à greve de fome. Um grupo de três mulheres e dois homens construiu e ensaiou a intervenção por duas horas,, foi ao Congresso Nacional, conseguiu furar o bloqueio da Polícia Legislativa e iniciou a intervenção no Salão Verde. Pega de surpresa a mídia filmou e fotografou, e com isso resguardou o grupo, que saiu em cortejo até o local em que estavam os grevistas, arrastando seguranças, políticos, jornalistas e curiosos. Puxamos aplausos aos grevistas e aos movimentos sociais. A votação da reforma foi adiada para fevereiro de 2018, por força da luta popular. Estar pronto para agir a qualquer momento, com rápida capacidade de planejamento, ensaio, intervenção e avaliação é uma característica dos coletivos de teatro político e brigadas de agitprop.

Boletim nº 01 da Escola de Teatro Político e Vídeo Popular do DF

REDE

Por ser parte de uma construção internacional a escola está permanentemente aberta para os intercâmbios com outros parceiros da Rede Internacional Teatro e Sociedade. No primeiro módulo estiveram conosco:

ESTUDO DE CENA (SP):
apresentou a peça A farsa da justiça na II Mostra Terra em Cena e na Tela, no campus de Planaltina e no campus Darcy Ribeiro da UnB, e exibiu e debateu a websérie "A farsa: ensaio sobre a verdade" na FUP e na sede da ETPVP.

COLETIVO FUZUÊ (UFSJ/MG):
apresentou e debateu a peça "Fuzuê" no seminário de TC em Cavalcante, no Centro Educacional Pompílio, no campus de Planaltina da UnB e na sala Conchita de Moraes da Fundação Brasileira de Teatro.

Janeiro, 2018



Boletim nº 01 da Escola de Teatro Político e Vídeo Popular do DF

Foto: Maria Terra

Integrantes das coordenações das escolas de Buenos Aires, Rio de Janeiro, Brasília, São Paulo e Florianópolis. Militantes de movimentos sociais do campo e urbanos de diversos estados e da Argentina, representantes de grupos de teatro político e grupos de pesquisa.

REDE

De 14 a 24 de janeiro a Cia Burlesca levará, de forma independente, o espetáculo Bendita Dica e Oficinas de Teatro Político para acampamentos, assentamentos e comunidades quilombolas do DF e do Goiás. Esta iniciativa é resultado da grande articulação política proporcionada à Cia Burlesca pela ETPVP, Coletivo Terra em Cena e o curso de Licenciatura em Educação do Campo da UnB.

CARAVANA BURLESCA
edição campo

De 15 a 23 de janeiro a Cia Burlesca levará, de forma independente, o espetáculo Bendita Dica e Oficinas de Teatro Político para acampamentos, assentamentos e comunidades quilombolas.

Seja um apoiador!

CAVALCANTE-GO
TERESINA DE GOIÁS - GO
FORMOSA - GO
PLANALTINA - DF
BRASÍLIA - DF

Informações: 61 99902-5815 | estacaoburlesca@gmail.com

Janeiro, 2018

Fonte: Acervo da ETPVP-DF.

Imagem 60 – Boletim n° 2 da ETPVP-DF, de agosto de 2018.

Boletim n° 2 da Escola de Teatro Político e Vídeo Popular - DF

TEMPO ESCOLA

TEATRO

No primeiro módulo trabalhamos com as técnicas sistematizadas no método do Teatro do Oprimido: Teatro Imagem, Teatro Fórum, Teatro Invisível e Teatro Jornal. E enfatizamos a relação dessas técnicas com os procedimentos do teatro político forjados anteriormente, com ênfase no teatro de agitprop. No segundo módulo demos prosseguimento à pesquisa de laboratório, trabalhando com os procedimentos narrativos do teatro épico, com linguagens do teatro popular e com o método do teatro dialético. Construímos duas cenas sobre a dinâmica do racismo no Brasil.





VÍDEO POPULAR

No segundo módulo, começamos com uma introdução ao Vídeo Popular e a crítica à narrativa clássica no audiovisual. Trabalhamos também com a sensibilização do olhar e da escuta em parceria com Adirley Queirós (Ceicine), Camila Machado e Dácia Ibiapina. O passo seguinte foi voltado à formação com técnicas e práticas básicas da produção em audiovisual: Técnica Fotográfica, Enquadramentos, Composição, Polos narrativos, captação de som e divisão de tarefas. O debate realizado teve como referência o "Manual do produtor integral, ViVe TV" da Escuela Popular y Latinoamericana de Cine da Venezuela, em que é ressaltado "a não separação entre os que pensam e os que produzem". O grupo propôs a produção do quinto episódio do Programa Revoluções para o tempo comunidade com a temática sobre a Questão Racial e a dinâmica do racismo no Brasil, dialogando com as intervenções e cenas produzidas pelo eixo de teatro.

Boletim n° 2 da Escola de Teatro Político e Vídeo Popular - DF

TEMPO COMUNIDADE

A turma de Conflitos Socioambientais participou de oficina de Teatro do Oprimido na Universidade de Brasília, campus Planaltina.
Para a maioria foi um primeiro contato com o fazer teatral. Outros vislumbraram no T.O. uma nova abordagem para trabalhar com grupos e comunidades. Para quase todos o método foi acolhedor e facilitou a expressão do grupo.
A Escola Classe Córrego do Ouro, localizada na região rural da Fercal, a 50 km de Brasília passou a ter no seu cotidiano o Teatro do Oprimido como ferramenta pedagógica. Crianças de 4 a 12 anos se expressam e elaboram de forma lúdica.



Oficinas na FUP e Escolas Públicas

A ETPVP-DF participou da VI SEMANA CAMPONESA do Centro Educacional PADF, escola da SEEDF localizada na área rural do Paranoá, promovendo uma reflexão sobre cultura, identidade e linguagem audiovisual a partir da projeção de dois vídeos: Debaixo de sol, produzido pelos estudantes de 3º segmento/EJA do CED Irmã Regina e coordenado pela profa Júlia Brito Fagundes e A folia de São Sebastião no Povoado São José em Cavalcante/ Goiás, trabalho de conclusão do curso de Licenciatura em Educação do Campo/FUP/UnB de Maria Lúcia Gudinho. O Cine Debate foi mediado pela profa Anna Izabel Barbosa, da EAPE (escola de formação continuada de educadores do DF) e com a presença de Júlia Brito e Maria Lúcia foi possível construir um diálogo que esperamos tenha provocado a escola a produzir um vídeo documentário na próxima Semana Camponesa, criando sua própria narrativa da experiência



VI SEMANA CAMPONESA do Centro Educacional PADF

I Encontro Nacional das Crianças Sem Terrinha

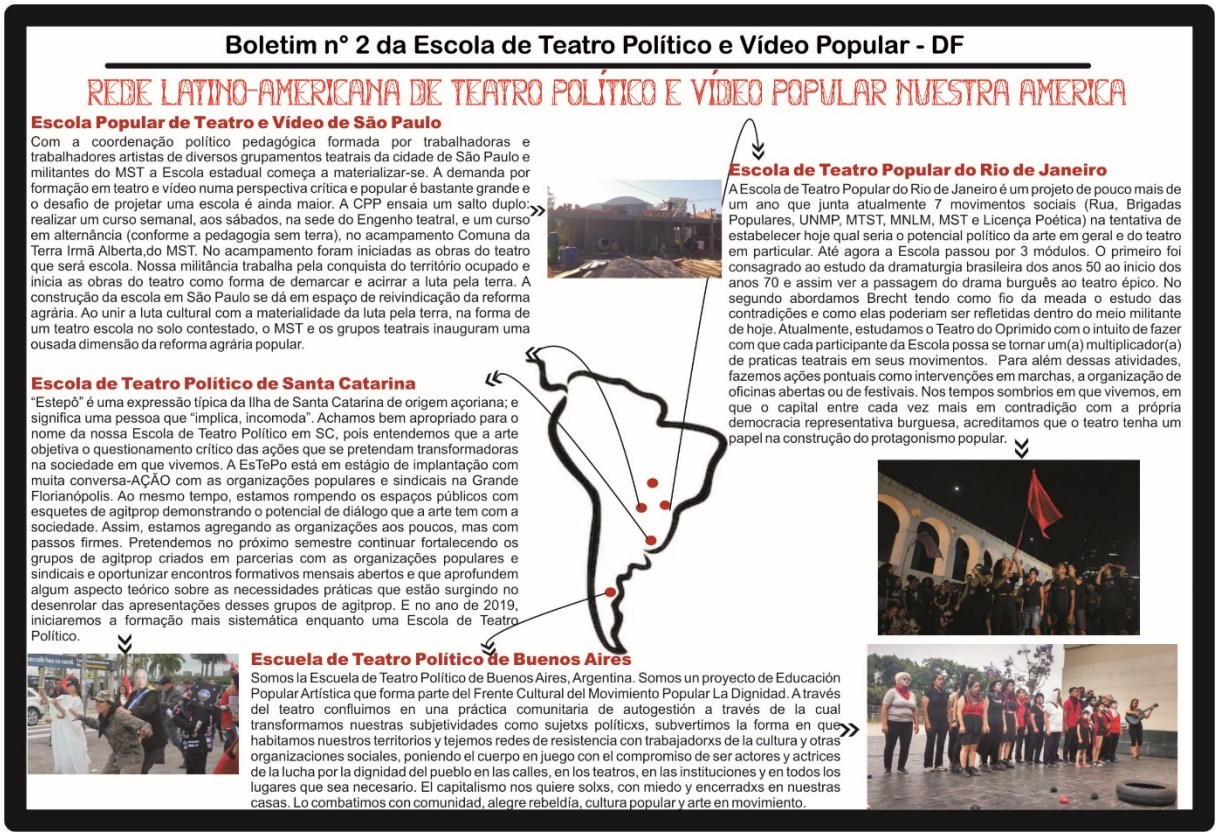


No 1º Encontro Nacional das Crianças Sem Terrinha, que ocorreu entre 23 e 26 de julho no Pavilhão do Parque da Cidade em Brasília, a Escola de Teatro Político e Vídeo Popular do Distrito Federal (ETPVP-DF) participou ministrando as seguintes oficinas: Batucada com Gabriel Remus e Angela, Teatro e expressão corporal com Olga e Angela, Corporeidade e identidade com Simone e o espaço do Cinema da Terra foi coordenado por Andressa e Juliano.



ETPVP-DF e Brigada Carlos Marighella

No dia 26 de julho a EPTVP foi ao encontro da Brigada de agitprop Carlos Marighella que está no DF em preparação para a Marcha Nacional Lula Livre. O intercâmbio promoveu ao grupo a possibilidade de trabalho coletivo na preparação de uma intervenção sobre as perversas ações do judiciário e do legislativo para impedirem o registro da candidatura de Lula nas próximas eleições. A junção dos grupos fortalece a rede de articulação política que a escola vem construindo desde a sua criação.



Boletim n° 2 da Escola de Teatro Político e Vídeo Popular - DF

REDE LATINO-AMERICANA DE TEATRO POLÍTICO E VÍDEO POPULAR NUESTRA AMERICA

Escola Popular de Teatro e Vídeo de São Paulo

Com a coordenação político pedagógica formada por trabalhadoras e trabalhadores artistas de diversos grupamentos teatrais da cidade de São Paulo e militantes do MST a Escola estadual começa a materializar-se. A demanda por formação em teatro e vídeo numa perspectiva crítica e popular é bastante grande e o desafio de projetar uma escola é ainda maior. A CPP ensaia um salto duplo: realizar um curso semanal, aos sábados, na sede do Engenho teatral, e um curso em alternância (conforme a pedagogia sem terra), no acampamento Comuna da Terra Irmã Alberta,do MST. No acampamento foram iniciadas as obras do teatro que será escola. Nossa militância trabalha pela conquista do território ocupado e inicia as obras do teatro como forma de demarcar e acirrar a luta pela terra. A construção da escola em São Paulo se dá em espaço de reivindicação da reforma agrária. Ao unir a luta cultural com a materialidade da luta pela terra, na forma de um teatro escola no solo contestado, o MST e os grupos teatrais inauguram uma ousada dimensão da reforma agrária popular.

Escola de Teatro Político de Santa Catarina

"Estepô" é uma expressão típica da Ilha de Santa Catarina de origem açoriana; e significa uma pessoa que "implica, incomoda". Achamos bem apropriado para o nome da nossa Escola de Teatro Político em SC, pois entendemos que a arte objetiva o questionamento crítico das ações que se pretendam transformadoras na sociedade em que vivemos. A EsTePo está em estágio de implantação com muita conversa-AÇÃO com as organizações populares e sindicais na Grande Florianópolis. Ao mesmo tempo, estamos rompendo os espaços públicos com esquetes de agitprop demonstrando o potencial de diálogo que a arte tem com a sociedade. Assim, estamos agregando as organizações aos poucos, mas com passos firmes. Pretendemos no próximo semestre continuar fortalecendo os grupos de agitprop criados em parcerias com as organizações populares e sindicais e oportunizar encontros formativos mensais abertos e que aprofundem algum aspecto teórico sobre as necessidades práticas que estão surgindo no desenrolar das apresentações desses grupos de agitprop. E no ano de 2019, iniciaremos a formação mais sistemática enquanto uma Escola de Teatro Político.

Escola de Teatro Popular do Rio de Janeiro

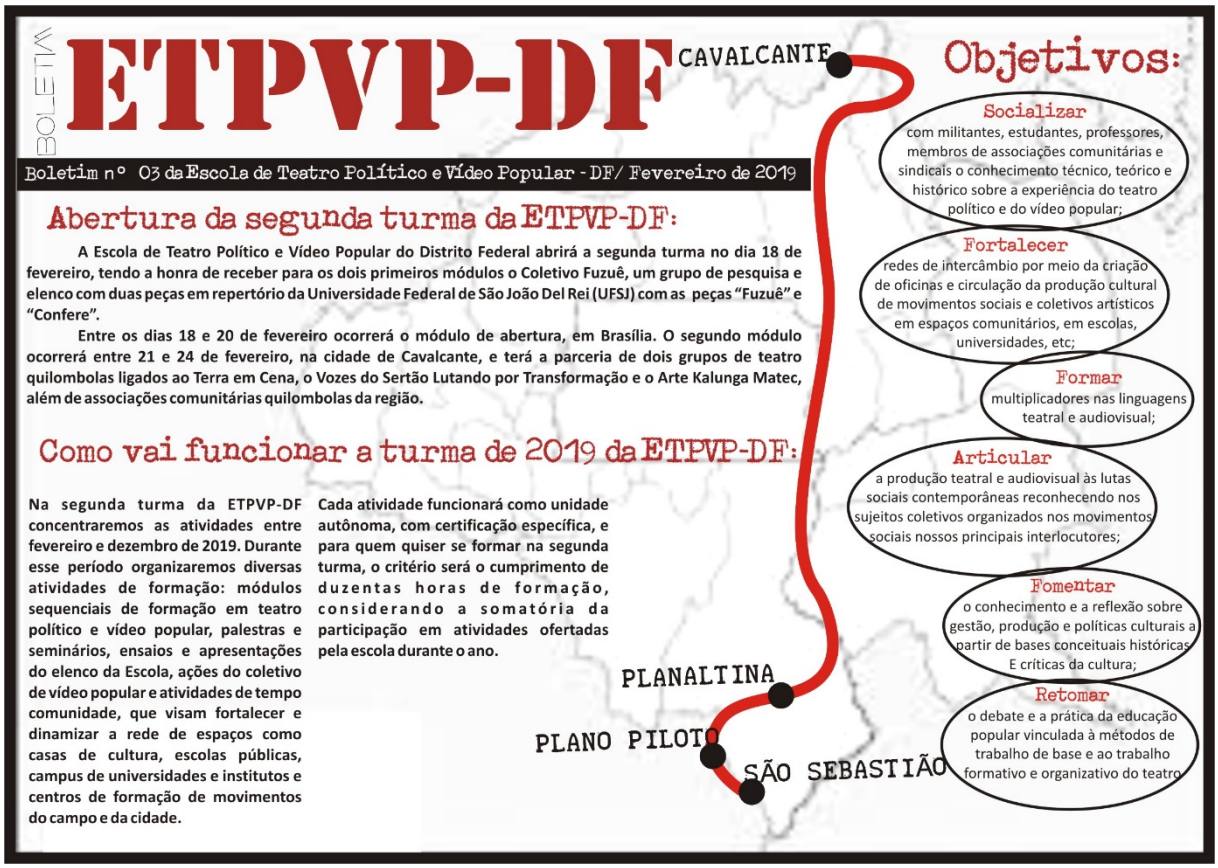
A Escola de Teatro Popular do Rio de Janeiro é um projeto de pouco mais de um ano que junta atualmente 7 movimentos sociais (Rua, Brigadas Populares, UNMP, MTST, MNLM, MST e Licença Poética) na tentativa de estabelecer hoje qual seria o potencial político da arte em geral e do teatro em particular. Até agora a Escola passou por 3 módulos. O primeiro foi consagrado ao estudo da dramaturgia brasileira dos anos 50 ao inicio dos anos 70 e assim ver a passagem do drama burguês ao teatro épico. No segundo abordamos Brecht tendo como fio da meada o estudo das contradições e como elas poderiam ser refletidas dentro do meio militante de hoje. Atualmente, estudamos o Teatro do Oprimido com o intuito de fazer com que cada participante da Escola possa se tornar um(a) multiplicador(a) de praticas teatrais em seus movimentos. Para além dessas atividades, fazemos ações pontuais como intervenções em marchas, a organização de oficinas abertas ou de festivais. Nos tempos sombrios em que vivemos, em que o capital entre cada vez mais em contradição com a própria democracia representativa burguesa, acreditamos que o teatro tenha um papel na construção do protagonismo popular.

Escuela de Teatro Político de Buenos Aires

Somos la Escuela de Teatro Político de Buenos Aires, Argentina. Somos un proyecto de Educación Popular Artística que forma parte del Frente Cultural del Movimiento Popular La Dignidad. A través del teatro confluimos en una práctica comunitaria de autogestión a través de la cual transformamos nuestras subjetividades como sujetxs políticxs, subvertimos la forma en que habitamos nuestros territorios y tejemos redes de resistencia con trabajadorxs de la cultura y otras organizaciones sociales, poniendo el cuerpo en juego con el compromiso de ser actores y actrices de la lucha por la dignidad del pueblo en las calles, en los teatros, en las instituciones y en todos los lugares que sea necesario. El capitalismo nos quiere solxs, con miedo y encerradxs en nuestras casas. Lo combatimos con comunidad, alegre rebeldía, cultura popular y arte en movimiento.

Fonte: Acervo da ETPVP-DF

Imagem 61 – Boletim n° 3 da ETPVP-DF, de fevereiro de 2019.



BOLETIM

ETPVP-DF

Boletim n° 03 da Escola de Teatro Político e Vídeo Popular - DF/ Fevereiro de 2019

Abertura da segunda turma da ETPVP-DF:

A Escola de Teatro Político e Vídeo Popular do Distrito Federal abrirá a segunda turma no dia 18 de fevereiro, tendo a honra de receber para os dois primeiros módulos o Coletivo Fuzuê, um grupo de pesquisa e elenco com duas peças em repertório da Universidade Federal de São João Del Rei (UFSJ) com as peças "Fuzuê" e "Confere".

Entre os dias 18 e 20 de fevereiro ocorrerá o módulo de abertura, em Brasília. O segundo módulo ocorrerá entre 21 e 24 de fevereiro, na cidade de Cavalcante, e terá a parceria de dois grupos de teatro quilombolas ligados ao Terra em Cena, o Vozes do Sertão Lutando por Transformação e o Arte Kalunga Matec, além de associações comunitárias quilombolas da região.

Como vai funcionar a turma de 2019 da ETPVP-DF:

Na segunda turma da ETPVP-DF concentraremos as atividades entre fevereiro e dezembro de 2019. Durante esse período organizaremos diversas atividades de formação: módulos sequenciais de formação em teatro político e vídeo popular, palestras e seminários, ensaios e apresentações do elenco da Escola, ações do coletivo de vídeo popular e atividades de tempo comunidade, que visam fortalecer e dinamizar a rede de espaços como casas de cultura, escolas públicas, campus de universidades e institutos e centros de formação de movimentos do campo e da cidade.

Cada atividade funcionará como unidade autônoma, com certificação específica, e para quem quiser se formar na segunda turma, o critério será o cumprimento de duzentas horas de formação, considerando a somatória da participação em atividades ofertadas pela escola durante o ano.

CAVALCANTE

PLANALTINA

PLANO PILOTO

SÃO SEBASTIÃO

Objetivos:

Socializar com militantes, estudantes, professores, membros de associações comunitárias e sindicais o conhecimento técnico, teórico e histórico sobre a experiência do teatro político e do vídeo popular;

Fortalecer redes de intercâmbio por meio da criação de oficinas e circulação da produção cultural de movimentos sociais e coletivos artísticos em espaços comunitários, em escolas, universidades, etc;

Formar multiplicadores nas linguagens teatral e audiovisual;

Articular a produção teatral e audiovisual às lutas sociais contemporâneas reconhecendo nos sujeitos coletivos organizados nos movimentos sociais nossos principais interlocutores;

Fomentar o conhecimento e a reflexão sobre gestão, produção e políticas culturais a partir de bases conceituais históricas E críticas da cultura;

Retomar o debate e a prática da educação popular vinculada à métodos de trabalho de base e ao trabalho formativo e organizativo do teatro

REDE LATINO-AMERICANA DE TEATRO POLÍTICO E VÍDEO POPULAR NUESTRA AMERICA



Escola de Teatro Político de Buenos Aires

ETP - RJ

ESTEPO - SC

Escola de SP

ETPVP-DF

Escola de Teatro Popular do Rio de Janeiro

Em seus dois anos de existência, a Escola de Teatro Popular (ETP) foi sediada no Centro de Teatro do Oprimido (CTO), localizado na região central do Rio de Janeiro. Por esse motivo, e também por ser coordenada por Julian Boal e Geo Britto, coringas das técnicas de TO, que boa parte do nosso processo coletivo de aprendizado, jogos e criação de cenas passou pelas experiências do Teatro do Oprimido. Apresentamos em universidades, ocupações e nas ruas por diversas vezes.

Formulada na sua concepção como uma escola para e de movimentos sociais, a ideia era formar multiplicadores das técnicas de teatro político e do debate sobre cultura e arte a fim de voltarem aos seus movimentos e disputarem esse espaço da cultura. No entanto, no segundo ano da ETP, fomos confrontados com a urgência da conjuntura que exigia de nós um engajamento nas lutas sociais que borbulhavam no Rio de Janeiro.

O ponto de inflexão foi o assassinato da companheira Marielle, que nos provocou a convocar uma oficina aberta no dia da Marcha [de um mês] por Marielle, na qual apresentamos ao longo da caminhada numa forma adaptada de teatro-procissão. Daí em diante passamos a reproduzir essa dinâmica de oficina-apresentação diversas vezes.

Além disso, com o objetivo de articular os movimentos de cultura do Rio de Janeiro, tão incipientes no que diz respeito a organização, criamos em conjunto com outros movimentos uma Frente Antifascista de Cultura – FAC, reunida pela primeira vez no entre-turnos das eleições com cerca de 150 pessoas de linguagens diferentes da arte. Tivemos ainda outros encontros e ações de rua da FAC e agora nos encontramos no desafio de dar dinâmica a ela nesse intervalo de refluxo das manifestações.

Por fim, para homenagear os 50 anos da Feira Paulista de Opinião, construímos a Feira versão carioca, com mesas de debate sobre cultura e dez grupos de teatro político se apresentando.

Para 2019, as tarefas são enormes, à altura dos nossos desafios. Convencer mais movimentos de priorizar o debate da cultura é um deles. O principal projeto, complementar à escola, será o início de oficinas permanentes em territórios que abrigam pré-vestibulares populares impulsionados pelo RUA. A proposta é que sejam dadas pelos próprios militantes, como forma de ajudar na formação deles e como uma resposta mais prática aos movimentos.







REDE LATINO-AMERICANA DE TEATRO POLÍTICO E VÍDEO POPULAR NUESTRA AMERICA



EsTePo
Escola de Teatro Político em SC

A base da produção artística ligada à EsTePo-SC é o GTO (Grupo de Teatro do Oprimido)-SC, que completa 10 anos em 2019. As experiências artísticas acumuladas ao longo deste período foram as mais diversas: opressão da mulher (constituindo uma linha feminista de teatro das oprimidas denominada "Madalenas na Luta", com uma produção atuante há 9 anos); conflitos geracionais e aposentadoria; ecodesenvolvimento; como dialogar sobre os temas sindicais; a ditadura de 64 e a luta dos/as trabalhadores/as; os direitos humanos e o protagonismo do povo; o gigante adormecido e as jornadas de junho 13; A Camponesa e o Agronegócio; a ocupação do MinC e o golpe de 2016; Rádio Previdência dos/as Trabalhadores/as; Rádio dos/das Trabalhadores/as; Conversa para Boi Dormir (sobre a conjuntura eleitoral de 2018), entre outros.

Todos esses temas foram mais que uma "mensagem pregada" e dirigida a um público "cativo". Pelo contrário, foram temas ligados a uma ação política desenvolvida por uma organização social. No caso: Marcha Mundial de Mulheres; Sindicatos; CUT; Coletivo Memória, Verdade, Justiça; Centro de Direitos Humanos Estamira de Souza; Ocupa MinC SC; Frente Brasil Popular; Ocupações Urbanas; MST; MAB. E o público foi voltado preferencialmente, para os/as transeuntes das ruas centrais da Grande Florianópolis, num diálogo artístico com a sociedade.

Foi ao longo desses 10 anos e pela trajetória do grupo que sentimos a necessidade de responder aos questionamentos que nos intrigava: "Como a arte hegemônica realizada através da indústria cultural nos afeta?"; "Será que somos apenas consumidores desta arte hegemônica?"; "A arte que produzimos, a arte engajada com um projeto de sociedade de cunho socialista, tem qual consequência?"

E a crucial: "Quem deveria ser os/as produtores/as da arte?"

Esses questionamentos mais gerais sobre a arte, especialmente o teatro, tinha a sua repercussão sobre o que produzíamos, como produzíamos e para quem. Ou seja, não bastava apenas sermos um grupo de teatro político que "atendia" as organizações sociais para as suas demandas. Precisávamos de um passo além, no sentido dos movimentos sociais se apropriarem e desenvolverem o potencial que a "ferramenta arte" possui: PRODUZINDO ARTE. Não delegando a outro esta importante tarefa, e que se efetiva numa política de ação organizativa e de comunicação com a sociedade.

Esse passo além, nada mais seria do que a justificativa para a criação de uma ESCOLA DE TEATRO POLÍTICO, onde o objetivo principal seria a socialização dos meios de produção da arte. Em que os/as próprios/as sujeitos/as dos movimentos sociais PRODUZAM ARTE. Uma arte em que se reconheçam e recriem sua existência em sujeitos/as coletivos/as, criativos/as e podendo e devendo determinar os rumos da sua vida e da vida em sociedade.

É sob esses princípios que a nasce a EsTePo, colada aos movimentos sociais. Levamos o ano de 2018, literalmente, com esta bandeira em punho em todas as manifestações públicas, apresentações artísticas e eventos dos movimentos sociais que participamos. Em 2019, vamos dar início ao processo pedagógico, que deverá acontecer em módulos de três meses, num total de 1 ano. Vamos começar aos poucos, e focalizando os seguintes públicos nos movimentos sociais para que possamos acompanhar diretamente: mulheres nas ocupações urbanas; estudantes secundaristas (grêmios) e universitários (centro acadêmicos); pessoas nas ruas com temas conjunturais ligados aos sindicatos e via campesina.

É importante destacar que a EsTePo só foi possível com a parceria das outras Escolas de Teatro Político e como integrante da Rede de Escolas de Teatro Político e Vídeo Popular Nuestra América. Essa parceria a nível nacional, se reflete a nível estadual com algumas organizações-natas como o Sintrafesc (Sindicato dos Trabalhadores Públicos Federais em SC), MST, MAB. E também com a parceria de professores/as universitários/as, artistas populares e grupos de artes.



Fonte: Acervo da ETPVP- DF.

Imagem 62 – Boletim n° 4 da ETPVP-DF, de agosto de 2019.



No 1º semestre a ETPVP-DF ofertou 114 horas de atividades de formação por meio de quatro módulos, além de outras atividades que ocorreram como os ensaios dos elenco, as apresentações e debates. Com a dinâmica da segunda turma estivemos presentes em mais territórios e estados: Cavalcante (GO), Bom Jesus (PI), e Brasília (DF). No segundo semestre pretendemos desenvolver atividades em São Sebastião, Planaltina, Brazlândia, Ceilândia e na Casa da América Latina da UnB, no plano piloto.

Boletim n°04 da Escola de Teatro Político e Vídeo Popular-DF/ Agosto de 2019

Fortalecimento da Rede no Centro-Oeste

Parceria com escola CED São Francisco de São Sebastião

O CED São Francisco, escola pública de ensino médio localizada em São Sebastião, vem se destacando nos últimos anos pela construção coletiva de um projeto político pedagógico que busca atender às demandas da comunidade escolar a partir da realidade vivenciada. O Chicão, como é conhecida a escola, representa um importante foco de resistência diante do cenário de intenso conservadorismo imposto pela atual gestão da Secretaria de Educação do DF, que inclui projetos de militarização já implantados em algumas unidades.

A primeira turma da ETPVP DF contou com a participação de um professor do Chicão, o que deu início à uma relação de parceria que vem se consolidando: cenas dos grupos da ETPVP e espetáculos de companhias parceiras passaram pelo Chicão; em junho de 2019 a ETPVP participou do projeto Selfie Pedagógico, ministrando uma primeira oficina de Teatro do Oprimido no Chicão.

O próximo passo dessa parceria está em construção, a realização de um módulo formativo da ETPVP no Chicão, aberto para a comunidade de São Sebastião e entorno. A ideia é que esse módulo além de oferecer atividades com o corpo docente da ETPVP DF seja um pontapé inicial para a formação de um grupo de teatro do Chicão.

As relações em rede, como esta estabelecida com o Chicão, possibilitam o intercâmbio de práticas, além de ampliar e consolidar o território de ação da ETPVP DF, o que alimenta a potência de um método de trabalho composto por diferentes sujeitos em espaços diversos.

Oficina no CED São Franscisco

Escola de Arte, Cultura e Comunicação da Região Centro-Oeste do MST

ETPVP-DF se envolveu na Escola de Arte, Cultura e Comunicação da Região Centro-Oeste do MST

Entre os dias 7 e 21 de julho, ocorreu no Centro de Formação do MST Santa Dica dos Sertões, em Corumbá de Goiás, a Escola de Arte, Cultura e Comunicação da Região Centro-Oeste, com a participação de 25 militantes do MS, RO, GO, DF, MG, SP E PR. A Escola de Teatro Político e Vídeo Popular do Distrito Federal teve importante participação uma vez que diversos momentos do curso contaram com a contribuição e assessoria da militância que se articula com a ETPVP, são eles: Pedro Henrick, ator da Cia Burlesca e da ETPVP; Jullya Gacriela e Daniel Landim, do Coletivo Semente; Felipe Canova, educador e coordenador da ETPVP; e Marla Galdino, educanda da ETPVP. Para além da perspectiva da formação essa iniciativa potencializou o caráter articulador e de trabalho em rede da ETPVP.

Boletim nº04 da Escola de Teatro Político e Vídeo Popular-DF/ Agosto de 2019

REDE LATINO-AMERICANÁ DE TEATRO POLITICO E VIDEO POPULAR NUESTRA AMERICA



ETP de Buenos Aires
ETP-RJ
EsTePo-SC
EPTV-SP
ETPVP-DF





EPTV-SP

Nossa Escola Popular de Teatro e Vídeo de São Paulo iniciou a primeira turma em 17 de julho, 2019. Foram 15 dias de mergulho nos estudos de dramaturgia, música, interpretação\ensaios, teoria política e áudio-visual. A turma "Revolucionários da Cultura" é composta por 20 pessoas, a maioria jovens advindos das 10 regionais do MST do Estado de São Paulo. Um acampamento teatral foi erguido dentro do acampamento do MST - Comuna da Terra Irmã Alberta - na periferia da cidade de São Paulo. Aulas expositivas e ensaios aconteciam nos períodos da manhã e tarde, as noites foram dedicadas à fruição de teatro e cinema. Tiveram acesso às obras do grupo Arlequins, Buraco D'oráculo, Cia Antropofágica, Estudo de Cena, Kiwi e Tela suja Filmes. A segunda e última etapa ocorrerá em meados de janeiro de 2020. Por enquanto a turma está cumprindo o tempo comunidade, onde realizará tarefas conectadas com o aprendizado vivido. A opção pela pedagogia da alternância diz respeito ao acúmulo da formação política do MST, que somado ao legado dos coletivos teatrais de São Paulo inaugurou uma contundente maneira de fazer trabalho de base. A descoberta conjunta das possibilidades deste formato empolga toda a militância envolvida. Seguimos firmes e animadxs para a construção da segunda etapa!



Boletim nº04 da Escola de Teatro Político e Vídeo Popular-DF/ Agosto de 2019

REDE LATINO-AMERICANÁ DE TEATRO POLITICO E VIDEO POPULAR NUESTRA AMERICA



ETP de Buenos Aires
ETP-RJ
EsTePo-SC
EPTV-SP
ETPVP-DF







EsTePo - SC

A EsTePo/ Escola de Teatro Político em SC é constituído por 4 grupos de teatro na região da Grande Florianópolis:

1) GTO/Grupo de Teatro do Oprimido em SC, com 10 anos de existência, sua intervençãoartístico-política tem sido preferencialmente nas ruas, com uma agenda construída junto ao movimento sindical e social. Neste primeiro semestre a ação principal foi uma esquete com o tema da Reforma da Previdência: "Rádio-Teatro da Previdência Pública A Voz da Seguridade Social".

O GTO também teve outras agendas mais específicas com as organizações políticas que fazem parte da EsTePo:

- Janeiro: participação na formação política com o tema sobre a "arte e cultura" junto ao EIV da Via Campesina.
- Fevereiro: junto ao MAB, com a esquete "Quanto Vale sua Vida?" referente ao crime da Vale no Brumadinho.
- Abril: junto ao Departamento de Educação no Campo/Ufsc no JURA/Jornada Universitária pela Reforma Agrária Popular com a esquete: "Se calarmos as pedras gritarão"; e também na coordenação cultural do Encontro Estadual da Ocupações Urbanas em SC com a apresentação de 5 agitprops no tema da violência vivida pelos ocupantes e os objetivos da luta coletiva.
- Maio: junto ao movimento de Greve na Educação, com a esquete: "Sua escolha por um fio" e a participação na produção da websérie "Xô Capetalização da Previdência Social"/ 10 capítulos, promovida pelo Sindicato dos Trabalhadores em Estabelecimentos Bancários.

2) Madalenas na Luta/Projeto de Teatro das Oprimidas em SC, com 9 anos de existência, numa intervenção artístico-política voltada para o fortalecimento do protagonismo das mulheres. Sua principal ação tem sido um cortejo de rua, numa estrutura de agitprop. Ações realizadas:

Fevereiro: Pré-lançamento do 8M com o "Cortejo Nenhuma a Menos e Marielle Presente"
Março: 5 cortejos nas ruas, UFSC e IFSC
Junho/julho: "Cortejo Avante Margaridas em Marcha" uma experiência cênica que conta a história e o projeto político do importante movimento social das mulheres campesinas, a Marcha das Margaridas. Apresentações na UFSC, ruas e ocupações urbanas.

3) Núcleo da UFSC: grupo constituído na UFSC através de um projeto de extensão por uma professora do departamento de educação (Astrid Baeker Avila), que está na formação de multiplicadores em arte política pela EsTePo. Os encontros quinzenais iniciarem em março de 2019 e produziram uma esquete para a Greve da Educação, "Ninguém tira o trono do estudar".

4) Vermelho Riu: grupo de teatro comunitário, atuando desde 2018 no bairro Rio Vermelho Florianópolis/SC. No primeiro semestre circulou com a peça "Greve das Inquilinas", debatendo a história dos povos que lutam pelo o direito à moradia na América Latina. Apresentações em Saraus no bairro, no Espaço Transformando e no Rupestre, nas turmas de EJA Educação de Jovens e Adultos, da rede municipal de ensino do norte da ilha, assim como a ocupação urbana Marielle Franco e a feira de produtos orgânicos da Escola Sul da CUT foram espaços de atuação do grupo. A EsTePo está implementando uma formação de formadores(as) em teatro político para o acompanhamento à coordenação metodológica dos grupos que constitui à EsTePo. E está empenhada na promoção de uma ação para o final do mês de agosto, a 1ª Feira Catarina de Arte Política, para fortalecer a parceria junto aos grupos artísticos e movimentos sociais, no enfrentamento ao golpe de Estado atual. Será realizada numa ocupação urbana na região da Grande Florianópolis.

Fonte: Acervo da ETPVP- DF.

Imagem 63 – Boletim n° 5 da ETPVP-DF, de janeiro de 2020.

REDE NUESTRA AMÉRICA



I Encontro das Escolas da Rede Nuestra América na Escola Nacional Florestan Fernandes (ENFF)/ 2017

A Rede Nuestra América reúne grupos de pesquisa, coletivos de teatro e de vídeo popular e movimentos sociais do Brasil, Argentina e Uruguai. Dos encontros da Rede, dos intercâmbios gerados e da socialização de trabalhos, sobretudo, a partir do compartilhamento da experiência da Escola de Teatro Político de Buenos Aires, surgiu a possibilidade de criação de Escolas de Teatro Político no Brasil.

ESCOLAS EM ATIVIDADE EM 2020:

- ESCOLA POPULAR DE TEATRO E VÍDEO DE SÃO PAULO
- ESCOLA DE TEATRO POPULAR DO RIO DE JANEIRO
- ESCOLA DE TEATRO POLÍTICO DE SANTA CATARINA
- ESCOLA DE TEATRO POLÍTICO E VÍDEO POPULAR DO DISTRITO FEDERAL

ESCOLA DE TEATRO POLÍTICO DE SANTA CATARINA







ESTEPO E PERSPECTIVAS PARA 2020:

Temos a pretensão de sistematizar teórico-metodologicamente nossas experiências nestes dois anos de Escola para qualificar e intensificar o processo de multiplicação junto aos parceiros do movimento social e popular. Para isso vamos estreitar nossa relação com pelo menos (1) organização popular de cada FRENTE DE AÇÃO da EsTePo e definir com a direção destas, a produção artística de (1) atividade da sua agenda política para acompanharmos no decorrer do ano.

Pretendemos também, produzir uma peça teatral que seja a síntese das experiências artístico-políticas dos 3 grupos ligados à EsTePo para dialogar não só com a sociedade em geral, mas com as redes de teatro que são nossos(as) parceiros(as) no teatro político.

BALANÇO 2019 E PERSPECTIVAS DA ESTEPO PARA 2020

A EsTePo Escola de Teatro Político em SC é formado por 3 grupos de militantes-artistas inseridos nos movimentos sociais da região: GTO (Grupo de Teatro do Oprimido), Madalenas na Luta (Grupo de Teatro das Oprimidas) e Núcleo EsTePo-Ufsc.

Nossos objetivos são a produção, investigação e multiplicação da arte teatral política, contribuindo para a práxis dos movimentos sociais e sua relação com a sociedade, fortalecendo o trabalho de formação e organização dos(as) sujeitos(as); munindo-os(as) das ferramentas estéticas para que sejam capazes de se reconhecerem como produtores(as) da política, cultura e arte e, construírem possibilidades de ações coletivas na perspectiva da transformação social. Em 2019, constituímos 6 FRENTES DE AÇÃO e realizamos as seguintes atividades:

[1] Frente com MULHERES pelo Grupo Madalenas na Luta: para o diálogo artístico com mulheres nos espaços públicos.

Ações realizadas: foram 6 oficinas temáticas que resultaram em 6 tipos de cortejos e esquetes de rua, num total de 12 apresentações nas ruas centrais de Florianópolis, campus universitário da UFSC, IFSC e nas ocupações urbanas da Grande Florianópolis.

Organizações Parceiras: Marcha Mundial de Mulheres; 8M; Via Campesina; Movimento Nacional por Moradia Popular.

[2] Frente com o Movimento Sindical e Popular pelo GTO e NÚCLEO UFSC: para o diálogo artístico com a sociedade contra a retirada de direitos e a necessidade da mobilização e organização social.

Ações realizadas: 4 apresentações da peça teatral "Rádio Previdência"; 6 apresentações da esquete de rua "Sua Escolha por um Fio" e 2 apresentações da esquete de rua "Ninguém tira o trono do Estudar"; nas mobilizações de rua e greve geral, nas comunidades e sindicatos. Participação com elenco na webserie "Xo Capetalização" (10 episódios) promovida pelo Sindicato dos Empregados em Estabelecimentos Bancários e uma esquete teatral para a abertura artística do Seminário Internacional sobre Assédio Moral na UFSC.

Organizações parceiras: Sintrafesc; SEEB; Andes Ufsc; Sintufsc; Sintrajusc; Centrais e Fóruns; Núcleo de extensão Ufsc na Psicologia (Assédio Moral).

[3] OCUPAÇÕES URBANAS com GTO e Madalenas: para a multiplicação da arte teatral política com grupo de mulheres nas ocupações urbanas da Grande Florianópolis, potencializando seu protagonismo na mobilização e organização no local de moradia em relação ao direito à cidade e projeto de sociedade. Ações realizadas: aproximações com presença solidária nas ocupações e sensibilização para a formação de um grupo de mulheres; Cortejos das Madalenas na Luta; realização de esquetes teatrais [agitprop] nos seminários promovidos pelas organizações populares parceiras; promoção da I Feira de Arte Política com apresentação de grupos artísticos em duas ocupações urbanas da Florianópolis e apresentações e oficinas no intercâmbio do Grupo Fuzuê/ GPHPC da UFSJ-MG.

Organizações Parceiras: Marcha Mundial de Mulheres; Movimento Nacional por Moradia Popular; Igentes; Grupos de artistas populares; Grupo Fuzuê/ GPHPC da UFSJ-MG.

[4] VIA CAMPESINA com GTO e Madalenas: multiplicação da arte teatral política como instrumento de conhecimento/formação política e de diálogo com a sociedade.

Ações realizadas: participação na formação política do EIV (Estágio Interdisciplinar de Vivencia); oficina para a produção de uma esquete de rua sobre o crime no Brumadinho ("Quanto Vale sua Vida?") e apresentação em manifestação pública; participação com cortejos de rua no JURA/UFSC.

Organizações Parceiras: MAB; MST; GECA/Ufsc; Levante da Juventude.

[5] JUVENTUDE E GREMIOS com GTO: potencializar o protagonismo dos jovens estudantes para atuação sobre seu meio, compreendendo a conjuntura política e se organizando coletivamente para o seu enfrentamento.

Ações: oficinas de Teatro Jornal com estudantes do ensino fundamental das escolas públicas da rede municipal; oficinas com educadores da rede pública municipal para mediação com estudantes nos grêmios.

Parceiros: servidores(as) públicos(as) da PMF.

[6] Acompanhamento aos grupos de teatro político e multiplicação da arte teatral política

Ações: oficinas semanais para com 3 grupos ligados a EsTePo (GTO, Madalenas, Núcleo Ufsc); oficinas de estética com bordados com o grupo teatral Vermelho Riu; atuação junto aos parceiros(as) das organizações populares; atuação junto aos parceiros(as) artistas populares e professores(as) das universidades; I Feira de Arte Política na Ocupação Marielle Franco; Intercâmbio com o Grupo Fuzuê/UFMG.

Organizações Parceiras: Sintrafesc; Projeto de extensão CED/Ufsc; MST; MAB; Levante da Juventude; Andes; SEEB; Marcha Mundial de Mulheres; Movimento Nacional por Moradia; Vermelho Riu.

ESCOLA POPULAR DE TEATRO E VÍDEO DE SÃO PAULO







FORMAÇÃO

Periferia da cidade de São Paulo, zona norte, bairro de Perus. O asfalto vira terra e encontra a mata, Comuna da Terra Irmã Alberta, Território Cultural Okaracy, dia 08 de fevereiro de 2020. Neste dia e local integrantes do Movimento dos Trabalhadores Sem Terra assumem a cena: narrativas de quem ocupa a terra e cultiva a vida; no semear da esperança, de um lado a alegria do encontro com o povo organizado que está em luta, do outro a barbárie do Capital e seus ritos de morte contra a natureza e o ser humano.

Essa foi a base dos experimentos cênicos apresentados pela turma "Revolucionários da Cultura" no dia do encerramento do primeiro curso de formação da Escola Popular de Teatro e Vídeo. Escola essa que é fruto do acúmulo da relação entre o MST e grupos de teatro e audiovisual do Estado de São Paulo. Junto com o Movimento dos Trabalhadores Sem Terra, onze grupos integram a construção permanente da escola: Cia Antropofágica, Arlequins, Brava Cia, Coletivo Comum, Dolores Boca Aberta, Engenho Teatral, Estável, Estudo de Cena, Coletivo de Galochas, Tela Suja e O Buraco do Oráculo.

O curso teve quatro semanas de duração, organizados pelo prisma da pedagogia da alternância, sendo duas semanas em julho de 2019 e duas semanas em janeiro/fevereiro de 2020, ocorrendo nas manhãs, tardes e noites, sete dias por semana. O percurso formativo teve como fundamento integrar conteúdos da dramaturgia dialética, atuação épica, palhaçaria, circo, teoria crítica da cultura, teatro e cinema épico, vídeo popular, música, teatro documentário, agitação e propaganda, mística e trabalho de base.

As 20 educandas e educandos da turma tiveram como formadoras e formadores integrantes dos grupos de teatro e de setores do MST. Dentro do processo de aprendizagem dialógico, que visou a práxis e a formação integral de todas as pessoas envolvidas, foi de extrema importância a diversidade de apresentações de teatro, cinema e música programadas. As peças e filmes foram apresentadas na escola e em saídas da turma para as sedes dos grupos. Foram 12 apresentações, seis em cada etapa, sendo elas:

Na primeira etapa: Fome.doc, do Coletivo Comum/Kiwi; O Capital, do grupo Arlequins; As ordens do Rei que pede socorro, do Buraco do Oráculo; O grande circo da ideologia, da Antropofágica; filme Sem Raiz, do Tela Suja; e Utopia da Memória, da Estudo de Cena, apresentação realizada no Engenho Teatral.

Na segunda etapa: O perrengue da Lona Preta, da Trupe Lona Preta; Canção Indigesta, do Engenho Teatral (apresentação realizada no Engenho Teatral); web série A farsa: ensaio sobre a verdade, da Estudo de Cena; Rolezinho, do Dolores Boca Aberta (apresentação realizada no Clube da Comunidade CDC Vento Leste); Guerra, da Próxima Companhia; e o show do Cabaré Feminista.

Essas peças e filmes, em sua maioria realizadas por quem constrói a escola, assumiram a perspectiva de continuidade do conteúdo formativo, ampliaram em quantidade e qualidade o repertório da turma e dessa forma encontram potência pedagógica da arte que nega a forma mercadoria, assume sua condição política e avança na desconstrução da lógica capitalista dos produtos da indústria cultural.

UTOPIA DA MEMÓRIA, DA ESTUDO DE CENA, PARA A TURMA DA ESCOLA.

Na segunda etapa do curso as educandas e educandos, divididos em dois núcleos de base, tiveram como desafio criar um experimento cênico onde fosse possível experenciar e articular os procedimentos estéticos trabalhados na formação. Foi decidido coletivamente temas geradores para os experimentos: luta de classes, juventude, meio ambiente e produção agroecológica. Como fundamento ao trabalho o grupo foi ao encontro das moradoras e moradores da Comuna da Terra Irmã Alberta. Neste momento o trabalho de base ganhou força, na visita foram vivenciados momentos de escuta afetiva de histórias de luta, aprendizado comum sobre os saberes da terra, e identificação da realidade sociocultural da comunidade.

Essas histórias se conectaram a análise de conjuntura, viraram gesto, narrativas, cenas que lembraram poemas, canções e memórias. No dia 08 de fevereiro, na tenda de nossa escola, as crianças, jovens, mulheres, homens e senhoras da Comuna da Terra Irmã Alberta assistiram a apresentação dos experimentos teatrais do curso. Neste dia foi possível analisar elementos para o avanço de nossa formação, mas sobretudo foi possível perceber a efetividade estética e afetividade política das cenas que transformaram aquele momento num espaço de fortalecimento da identidade da classe trabalhadora, e de reconhecimento e afirmação da importância da cultura para o avanço da luta popular organizada.

Texto de Diogo Noventa/Estudo de Cena
Colaboração e revisão Manuela Aquino/MST

ESCOLA DE TEATRO POPULAR DO RIO DE JANEIRO







ETP-RJ

A Escola de Teatro Popular do Rio de Janeiro (ETP-RJ) surgiu em 2017 a fim de criar grupos de multiplicadores e articuladores em Movimentos Sociais que utilizassem as técnicas de teatro do oprimido como instrumento de luta. A Escola é um espaço militante que reúne atores e não atores com o objetivo de impulsionar a luta social através da cultura. Fazem parte da Escola integrantes dos coletivos RUA - Juventude Anticapitalista, da juventude do Movimento dos Trabalhadores Sem Teto (MTST), do Coletivo de Cultura Zona Oeste; além de alunos e ex-alunos da Escola Técnica Estadual de Teatro Martins Penna e integrantes da ocupação Vitto Gianotti.

BALANÇO DE 2019

No ano de 2019 a ETP-RJ desenvolveu o projeto Cidadania em Cena, com perspectivas de continuar no ano de 2020. O projeto é uma iniciativa de criar oficinas permanentes de teatro do oprimido em unidades de pré-vestibulares populares no Estado do Rio de Janeiro. Realizadas por duplas de monitores formados pela Escola de Teatro Popular, as oficinas ocorreram durante um ano em 4 unidades. O objetivo foi criar grupos que utilizassem o teatro como instrumento de reflexão e intervenção na sua própria realidade. Esta frente de atuação se deu em parceria com organizações comprometidas não só com a entrada de jovens da periferia na universidade, mas com um projeto de educação popular crítico. Foram elas: a rede de pré-vestibulares populares +Nós, nas unidades de Caxias e Centro; e com o Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré (CEASM), localizado no Morro do Timbau.





Fonte: Acervo da ETPVP- DF.

Apesar dos planejamentos apresentados para 2020, o ano nos surpreendeu com a Pandemia de Covid-19, que levou todas as escolas a paralisarem suas ações presenciais, em conformidade com as medidas sanitárias para contenção da transmissão do vírus. E a conjuntura política se acirrava. A extrema direita avançou com o seu projeto internacional de negação à ciência, fez uso de sua rede de F*ake News* para disseminar discursos contra o isolamento social e antivacina. O discurso pró-capitalista, de retomada das atividades mesmo com graus extremos de insegurança sanitária, entrou em tensão com as medidas estipuladas pela Organização Mundial de Saúde, o que mostrou que o sistema capitalista, em contextos de crise, abre mão dos mínimos consensos sociais construídos.

Por outro lado, redes de solidariedade paralelas se formaram como meio de remediar o estado de emergência que se formou. No Brasil, o MST, por exemplo, foi um dos movimentos que doou parte da sua produção de alimentos para as populações em estado de vulnerabilidade social e alimentar. Além disso, intensificou seus meios de comunicação com criação de programas de rádio que se constituíam em áudios de 15 a 20 minutos, compartilháveis via redes sociais, como o *Whatsapp*, com a finalidade de promover informações coerentes às medidas sanitárias e contrapor as

informações falsas transmitidas em grupos associados ao então presidente Jair Bolsonaro.

No campo formativo, as instituições que integravam a Rede Nuestra America buscaram meios de realizar as reuniões de maneira virtual. Foi nessa conjuntura que, em 2020, se deu o primeiro ciclo do “Seminário Virtual da Rede Nuestra America”. Foram encontros síncronos transmitidos no canal do YouTube do Coletivo Terra em Cena, que deram vazão à uma demanda reprimida de socialização das pesquisas que estavam sendo realizadas por pesquisadores ligados à Rede.

Ao final deste mesmo ano, 2020, a Rede realizou o “II Ciclo de Encontros da Rede Nuestra America”. Entre os dias 03 de outubro e 02 de dezembro aconteceram seis encontros, os quais estão registrados no canal do YouTube da Rede Nuestra America. Esses encontros foram destinados à exposição das experiências das escolas, tanto aquelas que já acumulavam experiências nos anos anteriores quanto as que consolidaram seus projetos a partir do amadurecimento que as reuniões virtuais para planejamento e execução destes potencializaram. As escolas de Minas Gerais, Alagoas, Piauí, Madri e Jujuy passaram a integrar a Rede Nuestra America. Os coletivos que a compuseram já estavam presentes nos debates desde o encontro de 2017, na ENFF, e, em 2020, efetivamente levaram adiante seus projetos.

Imagem 64 - Material de divulgação do II Ciclo de Encontros da Rede Nuestra America. Outubro de 2020.



Fonte: Acervo da Rede Nuestra America de Escolas de Teatro e Vídeo Político e Popular.

Em 5 de novembro de 2021, a Rede realizou outro encontro virtual, com transmissão para o canal do YouTube da Rede[54]. O encontro, cujo título foi “Cultura Popular: Diálogo entre Freire e Boal”, de viés formativo, teve como mote o centenário de Paulo Freire e os noventa anos de Augusto Boal, e impulsionou reflexões sobre a relação entre educação e cultura popular. Esse evento foi também impulsionado por duas formações organizadas pela ENFF que aconteceram no primeiro semestre desse ano e que alguns dos integrantes das escolas da Rede participaram: “Geopolítica na América Latina” e “Educação Popular”.

O debate inicial do evento foi composto por Carlos Rodrigues Brandão, professor e intelectual orgânico que realizou contribuição histórica ao processo de educação popular do Brasil; Lizandra Guedes que refletiu sobre a experiência do MST do Maranhão com as Brigadas de Alfabetização baseadas no método de alfabetização cubano “Sim, eu Posso!”; e Alícia Saco, que fez parte da equipe de Boal na Campanha Alfin (Peru), conforme relatamos anteriormente.

Imagem 65 - Material de divulgação do evento “Cultura Popular: Diálogo entre Freire e Boal” em novembro de 2021.



Fonte: Acervo da Rede Nuestra America de Escolas de Teatro e Vídeo Político e Popular.

[54] A gravação do encontro está disponível no canal do YouTube da Rede Nuestra America, que pode ser acessado pelo endereço: https://www.youtube.com/watch?v=fKXxNpB_YNM. O material completo de divulgação está disponível no seguinte endereço: https://terraemcena.blogspot.com/ .

No texto síntese produzido em decorrência desse encontro, a Rede afirma que este não teve como único fim o próprio evento, mas foi um processo de amadurecimento do trabalho coletivo das escolas:

> Dessa forma, ainda que em contexto de enfrentamento sanitário da pandemia de COVID-19, a ação foi para nós um espaço de experimentação estético-formal, no qual nos arriscamos a pensar formas de comunicação e organização coerentes com nossos anseios políticos e pedagógicos. Exploramos um processo de agitação e propaganda prévio, por meio de panfletos que traziam o contexto dos temas centrais para o encontro; criamos o que nomeamos por Biblioteca da Cultura Popular, uma pasta de concentração e socialização dos materiais de estudo; em parceria com o programa de rádio do MST produzimos um áudio convite, em que a linguagem expressiva foi empregada como recurso estratégico. Além disso, no encontro do dia 5/12, momento de culminância desse processo, as escolas socializaram produções em audiovisual de suas redes locais, compondo a atmosfera da mística do encontro amalgamada às reflexões (Rede Nuestra América de Escolas de Teatro e Vídeo Político e Popular, 2021, p. 2).

Assinam esse documento, que circulou nos canais de comunicação da Rede, as seguintes escolas: Escola de Teatro Popular do Rio de Janeiro, Escola de Teatro Político e Vídeo Popular do Distrito Federal, Escola de Teatro Político de Santa Catarina, Escola Popular de Teatro e Vídeo de São Paulo, Escola de Teatro Político e Popular de Minas Gerais, Escola de Teatro Político e Vídeo Popular do Piauí "Cenas Camponesas", Escola Popular de Teatro de Alagoas, La Tortuga de Madri e a Escuela de Teatro Político de Jujuy. Além disso, ressalta-se a presença dos seguintes movimentos: universidades (UnB, UFPI e UFSJ) e movimentos sociais (em especial o MST e o Levante Popular da Juventude). Dessa forma, em 2021, período de corte para nossa análise, a Rede Nuestra América estava formatada da seguinte maneira:

Imagem 66 - Mapa da Rede Nuestra América de Escola de Teatro e Vídeo Político e Popular em 2021.



Fonte: Imagem produzida pela autora durante o segundo semestre de 2021.

A imagem cartografa visualmente a Rede Nuestra América de Escolas de Teatro Político e Vídeo Popular (2021) como uma constelação territorializada, na qual os nós não se organizam por hierarquia, mas por vínculos de formação, troca e ação coletiva. O bordado do mapa com linhas que costuram pontos dispersos sugere uma forma de relação construída a partir do chão, evidenciando que a rede nasce da capilaridade dos territórios, e não de um centro dirigente. Nesse arranjo, a presença do MST é estruturante, e a Escola Nacional Florestan Fernandes aparece como

espaço de convergência formativa e política, irradiando práticas pedagógicas que sustentam a criação e a permanência das escolas nos estados.

O Levante Popular da Juventude insere uma dimensão geracional e urbana à Rede, ampliando os circuitos de circulação das práticas artísticas e tensionando a produção cultural para além do campo, conectando-a às lutas contemporâneas da juventude.

As universidades públicas, por sua vez, figuram como territórios em disputa que atravessam a Rede e possibilitam vislumbrar certo alicerce institucional que viabilizaria acesso aos editais de fomento, criação de redes e grupos de pesquisa. Já os coletivos de teatro e audiovisual são um ativo no campo estético, podem compartilhar processos, criar redes de circulação que fujam da estrutura mercantilista da cultura e promover debates.

As escolas públicas se mostram como espaços de diálogo direto com a sociedade, uma vez que, tanto estudantes como famílias estão vinculados a estes espaços como parte da comunidade escolar. As escolas representam, em alguns territórios, o único espaço de presença institucional, por isso podem ser vistas como espaços de cultura comunitários.

Assim, a imagem revela a Rede como forma histórica de resistência: uma arquitetura relacional que integra movimentos sociais, juventude organizada, universidade, sindicatos, escolas públicas, coletivos de teatro e audiovisual convertendo formação, memória e produção artística em estratégias de sobrevivência e rearticulação política em contexto de exceção permanente.

Por outro lado, a Rede enfrenta desafios próprios da sua condição de organização que dialoga com instituições e movimentos organizados, mas, ao mesmo tempo, busca se manter como uma organização autônoma. Ou seja, é, na prática, organizada por sujeitos que procuram conciliar suas atividades profissionais, tanto culturais quanto educacionais, com a militância. Esta, por sua vez, pode ser entendida como um trabalho que não tem o vínculo garantido por remuneração, embora ocasionalmente possa existir apoio financeiro para tal. É o trabalho que é exercido dentro de uma ética ideológica. Na prática, isso significa dizer que manter a Rede ativa exige de seus integrantes uma disposição para um trabalho adicional, para além de suas funções profissionais e de suas articulações locais.

Consideramos relevante, por fim, refletir que o advento das reuniões virtuais, ao mesmo tempo que facilitou os encontros das escolas, também não permite que

alguns debates e consensos mais aprofundados sejam realizados. Existe um limite que encontramos na dinâmica dos encontros virtuais que leva à percepção de que o debate estético e político que tem a práxis, ou seja, a ação e reflexão como processo indissolúvel, necessita de tempo de maturação e de um nível de confiança que os encontros presenciais favorecem.

Por fim, vale destacar que uma continuidade desta pesquisa poderia ser observar como as escolas se articulam em seus territórios e como suas redes locais são compostas.

Ilustração 21 – Cartaz nº 21: Presente



Fonte: Criação da autora

4.4 Pensar a Rede de maneira comparada com a história e prospectar futuros

A comparação entre a experiência da Frente de Trabalhadores da Cultura de Nuestra América, constituída na década de 1970, e a Rede Nuestra América de Escolas de Teatro Político e Vídeo Popular evidencia um campo de continuidades e rupturas que permite compreender não apenas a transformação das formas organizativas da cultura política latino-americana, mas também as mudanças nos regimes de repressão, circulação e transmissão da experiência histórica.

Em ambos os casos, observa-se como elemento central a compreensão da cultura como campo de luta política. Tanto a Frente quanto a Rede partem do reconhecimento de que o teatro, o vídeo e as práticas artísticas populares não são meros dispositivos estéticos, mas instrumentos de organização, formação crítica e elaboração coletiva da experiência latino-americana. Essa concepção articula-se ao ideário de Nuestra América como espaço histórico comum, atravessado por colonialidade, imperialismo, dependência e violência estrutural, mas também por projetos de emancipação compartilhados.

Outra ressonância significativa reside na produção de uma cultura política paralela ao Estado. A Frente dos anos 1970 buscava construir articulações culturais independentes em um contexto de ditaduras militares e repressão aberta, se beneficiando dos circuitos de encontro, troca e solidariedade entre trabalhadores da cultura que os festivais impulsionaram. De modo análogo, a Rede Nuestra América também se beneficia dos encontros, nesse caso, pelos seminários, e opera como espaço de articulação internacional, sustentado pela circulação de experiências, saberes e práticas, especialmente em contextos de retração institucional e esvaziamento das políticas culturais estatais.

Há, ainda, uma continuidade na centralidade da formação política e pedagógica, ainda que sob formas distintas. A Frente enfatizava o encontro entre artistas, intelectuais e coletivos culturais que tinham o entendimento comum da socialização dos meios de produção cultural como meio elementar para o processo de dependência da América Latina. Nesse sentido, como vimos, a FTCNA arregimentou experiência neste campo, como do Teatro do Oprimido e do Teatro Experimental de Cali. A Rede, por sua vez, sistematiza essa dimensão formativa por meio da criação de escolas de teatro político e vídeo popular, afirmando a educação

como eixo estruturante da ação cultural, das dinâmicas de trocas e que provocam e potencializam o estudo e pesquisa.

Apesar dessas ressonâncias, as diferenças entre as duas experiências são profundas e reveladoras das transformações históricas do período. A FTCNA emerge em um contexto de repressão direta e violência estatal explícita, no qual a clandestinidade, o exílio e a interrupção abrupta das experiências organizativas eram condições recorrentes.

A Rede Nuestra América, por sua vez, constitui-se em um contexto de exceção difusa, marcado não por ditaduras militares clássicas, e sim por práticas de *lawfare*, criminalização política e esvaziamento institucional. Nesse cenário, a repressão não se apresenta como interrupção abrupta, mas como desgaste contínuo.

Além disso, a Rede se estrutura a partir de um acúmulo histórico inexistente nos anos 1970: a sistematização do Teatro do Oprimido, a experiência das brigadas culturais do MST, as políticas de educação superior do campo e o uso das tecnologias digitais. Esses elementos permitem uma circulação ampliada da experiência, ainda que sob condições políticas adversas.

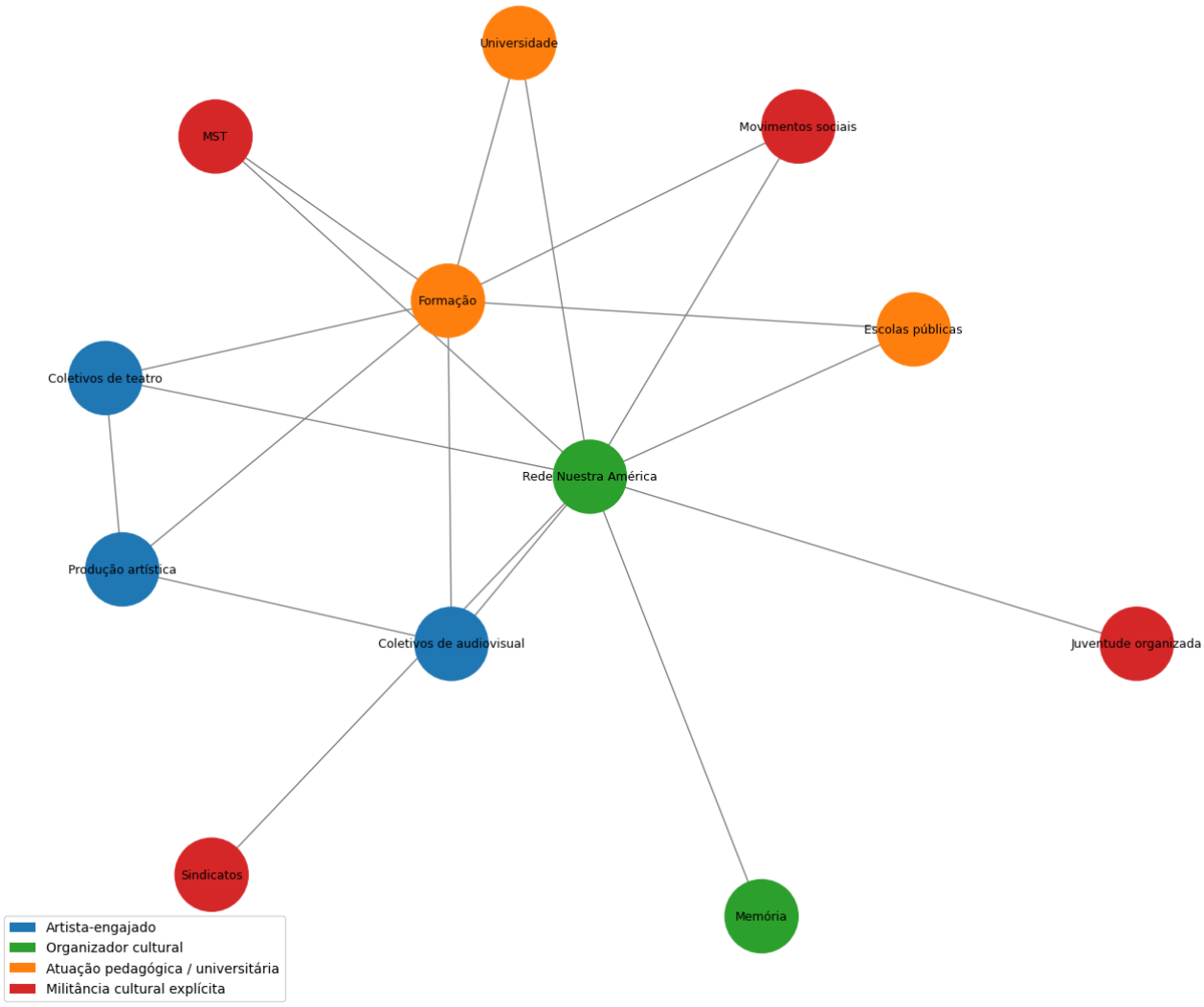
Por outro lado, a conjuntura de acirramento do sistema neoliberal e de crise do capitalismo levou ao desmonte de estruturas importantes da classe trabalhadora. Vale ressaltar ainda que, diferentemente do contexto já apresentado de meados do século XX, no século XXI, não há, no horizonte político, uma força expressiva de um bloco socialista como o que a URSS representava. No Brasil, durante os anos de 2017 e 2021, além das reformas liberais, como a reforma da previdência, foi promulgada uma lei de congelamento dos gastos que diminui significativamente a destinação de recursos para a educação e cultura. Na reforma trabalhista de 2017, aprovou-se a isenção do imposto sindical, com isso, a arrecadação dos sindicatos no Brasil diminui significativamente. Esse contexto é importante para considerar a dificuldade que a Rede enfrenta para concretizar seus encontros presenciais nesse contexto em que a classe trabalhadora, que outrora atuou como financiadora da cultura aliada às lutas de classes, atualmente resiste ao desmantelamento sistemático e ideológico que a pressão do empreendedorismo impõe. Somado a isso, vale ressaltar novamente que, no contexto atual, Cuba sofre um dos períodos mais brutais de isolamento e emergência social imposta pela ofensiva imperialista. Ou seja, enquanto, na década de 1970, a ilha atuou como motivadora de encontros e estimuladora dos debates e

publicações de uma cultura política de Nuestra América, atualmente a ilha necessita de um processo de solidariedade férrea.

Por fim, a relação entre a Frente de Trabalhadores da Cultura de Nuestra América e a Rede Nuestra América de Escolas de Teatro Político e Vídeo Popular não pode ser compreendida como continuidade linear, nem como simples retomada de um projeto interrompido. Trata-se, antes, de uma relação de sobrevivência histórica, na qual a experiência da Frente reaparece sob outra forma, reconfigurada pelas derrotas, pelos exílios e pelas transformações nos regimes de poder.

Ainda assim, as categorias de análise que observamos na experiência da FTCNA nos ajudam a observar a Rede. Foi a partir delas que organizamos o seguinte diagrama:

Imagem 67 - Diagrama da Rede Nuestra América de Escola de Teatro e Vídeo Político e Popular



Fonte: criação da autora durante o primeiro semestre de 2026.

Nesse diagrama a “Rede Nuestra América” aparece como nó articulador, não como centro hierárquico, conectando diferentes campos. Os atores sociais (movimentos sociais, juventude organizada, universidades, sindicatos, escolas públicas, coletivos de teatro e audiovisual) se vinculam à Rede por relações de formação, memória e produção artística.

Vale ressaltar que este é um retrato da Rede que desenhamos, de como ela se constituiu entre 2017 e 2021. É intrínseco à organização em rede o movimento de suas estruturas conforme os sujeitos, coletivos, movimentos e organizações se vinculam com maior ou menor vigor nessas articulações, seja pelo contexto conjuntural, que impacta essa disponibilidade de ação, seja pelo foco dado pela própria dinâmica interna dos grupos e coletivos, que passam por desafios, por momentos de maior ou menor atividade e processos de reestruturação.

O que essas categorias de análise nos trazem como potencialidade é a possibilidade de analisar as articulações da Rede como estruturas: cada nó é uma estrutura que, ainda que sua composição possa ser alterada, carrega em si uma função dentro da Rede. Explico melhor: no campo “artistas engajados” temos três nós, coletivos de teatro, coletivos de audiovisual e produções artísticas, que podem ser obras, dramaturgias, métodos sistematizados, etc. Ainda que uma determinada companhia possa encerrar suas atividades, ou outra venha a compor a Rede, essa estrutura se mantém como meio organizador da relação entre a Rede e sua composição. O mesmo vale para os outros nós.

A partir do diagrama, podemos refletir: de que maneira as relações entre essas estruturas podem se intensificar? Como criar elos entre os nós que compõem a rede e assim aumentar a capacidade de capilarização e de resistência dessa Rede?

Se pensarmos a rede como um tear, o volume de linhas que são tramados entre um nó e outro é o que garante maior sustentação e resistência de uma peça tramada.

Essa trama pode ser intensificada com formas de trocas, intercâmbios e encontros que vão além das reuniões da Rede baseados na socialização das experiências. Sem dúvida essa é uma ação importante, para além disso, outras formas de interação podem acontecer. À luz do encontro da Rede em 2017, podemos pensar em atividades que envolvam oficinas, apresentações e debates. A Rede também pode qualificar interações entre os coletivos das organizações e da escola que atuam no mesmo território. Existem exemplos germinais desse tipo de interação

entre as escolas e os grupos e brigadas do MST, bem como de sindicatos. São primeiras iniciativas que, na medida em que as organizações tomam conhecimento e se associam com os propósitos da Rede, tendem a se potencializar e ganhar maior sustentabilidade.

Vale também considerar o número de universidades envolvidas na Rede, bem como o fato de ser uma articulação que conta com muitos pesquisadores envolvidos. Reunimos na tabela abaixo, pesquisas e artigos que foram publicados sobre as escolas e sobre a Rede:

Tabela 5 - Publicações acadêmicas que refletem sobre a Rede Nuestra América de Escolas de Teatro e Vídeo político e Popular e as escolas que a compõem.

Título	Autoria	Endereço de acesso
A Escola de Teatro Político e Vídeo Popular do Distrito Federal: formação pela práxis	Rafael Litvin Villas Bôas, Viviane Cristina Pinto, Simone Menezes Rosa	https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101342019036/9956
A Escola de Teatro Político e Vídeo Popular "Cenas Camponesas" reflexão a partir da experiência	Kelci Anne Pereira e Ozaias Antonio Batista	https://seer.unisc.br/index.php/reflex/article/view/17701
Experimentos em Teatro Político na Escola Popular de Teatro Político de Alagoas	Marcelo Gianini	https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/pit500/article/view/8676763/35320
Agroecologia e arte no vídeo popular: reflexões sobre uma experiência da Escola de Teatro Político e Vídeo Popular do Piauí "Cenas Camponesas"	Eduardo Justino Santana; Kelci Anne Pereira; Valcilene Rodrigues da Silva; Millena Ayla da Mata Dias; Ozaias Antônio Batista	https://cadernos.aba-agroecologia.org.br/cadernos/article/view/7036/5135
Movimentos do teatro político brasileiro: da década de 1960 aos enfrentamentos com o neoliberalismo	Rafael Litvin Villas Bôas; Simone Menezes da Rosa; Julie Anna Wetzel Deeter	https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/26837/18405
Um modelo antifascista para ser encontrado: uma experiência da Escola de Teatro Popular	Geraldo Britto Lopes (Geo Britto), Daniel Leite de Nadai	https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/26848/18402
70 anos da Frente de Trabalhadores da Cultura de Nuestra America: experiência de organização de	Simone Menezes da Rosa; Rafael Litvin Villas Bôas	https://seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/view/129131/88311

trabalhadores da cultura e o vínculo com a contemporânea Rede de Escolas de Teatro e Vídeo Político Popular Nuestra América		
Trabalho teatral latino-americano: pedagogias dissonantes em dois tempos históricos	Rafael Litvin Villas Bôas; Douglas Estevam	https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/18169/11970
Gambiarra teatral: a socialização dos meios de produção Cênicos	Carina Maria Guimarães Moreira; Mariana Starling Santiago; Nathálya Silva Cabane	https://ojs.portalabrace.org/ojs/abrace/article/download/5298/5298-Texto%20do%20artigo-15735-1-10-20211220.pdf
Frente de trabalhadores da cultura de Nuestra America e a tradição teatral latino-americana	Simone Menezes da Rosa; Rafael Litvin Villas Bôas	https://proceedings.science/abrace-2024/trabalhos/frente-de-trabalhadores-da-cultura-de-nuestra-america-e-a-tradicao-teatral-latin?lang=pt-br&check_logged_in=1
CULTURA E POLÍTICA: Narrativas da Escola de Teatro Político e Vídeo Popular do Distrito Federal	organização Viviane Pinto [*et al.*]	https://terraemcena.blogspot.com/2022/06/cultura-e-politica-narrativas-da-escola.html
Reminiscências da Frente de Trabalhadores da Cultura na construção da Rede Nuestra América de Escolas de Teatro e Vídeo Político e Popular (*In:* Hacer y pensar teatro desde el sur)	Simone Menezes da Rosa; Rafael Litvin Villas Bôas.	https://fhce.edu.uy/wp-content/uploads/2025/11/Hacer_pensar_teatro_desde_el_Sur-1.pdf

Fonte: criação da autora durante o primeiro semestre de 2026.

Além disso, a Rede tem publicações que comentam sobre a escola e a Rede em outras revistas como "Teatro Situado"[55] e "Revista Conjuntos"[56], matérias e publicações digitais no canal "Brasil de Fato"[57] e no *blog* "Terra em Cena"[58], além de vídeos publicados nas redes sociais das escolas[59].

[55] Página da Revista "Teatro Situado": https://www.instagram.com/teatrosituado?igsh=MTE1eXp1MXoxYzI0 .
[56] Página no YouTube da "Casa das Américas" referente à Revista Conjunto: https://www.youtube.com/playlist?list=PLtn-U1rR3p_GECZvqq1bWDMdSXtmTqCx1 .
[57] Endereço do canal "Brasil de Fato": https://www.brasildefato.com.br/ .
[58] Blog do Coletivo Terra em Cena: https://terraemcena.blogspot.com/ .
[59] Página das redes sociais das escolas que utilizam esse meio de comunicação:

- Escola de Teatro Popular do Rio de Janeiro: https://www.instagram.com/escoladeteatropopular?igsh=anppc3NwdG5pOXY5
- Escola Popular de Teatro Político de Alagoas: https://www.instagram.com/escolapopulardeteatro.al?igsh=MXY1d2hncXVyODc4NQ==

O que esse volume de publicações indica é a possibilidade de formalizar uma agenda de pesquisa da Rede. Ao sistematizar suas experiências por meio dessa agenda, a Rede pode ampliar sua capacidade de reposicionamento epistemológico, incidindo nos espaços institucionais e acadêmicos que tradicionalmente foram afastados das práticas culturais e pedagógicas populares. Dessa maneira, contribui para que a academia amplie sua capacidade de acompanhar o movimento de confrontação das hierarquias institucionais do saber, na medida em que afirma uma produção de conhecimento enraizada nas experiências históricas da classe trabalhadora.

Esses foram alguns dos apontamentos que a presente análise nos possibilitou construir. Considerando que a Rede se encontra em permanente desenvolvimento, marcada por movimentos internos nos quais algumas escolas emergem, enquanto outras encerram ou paralisam suas atividades, assim como por aproximações e distanciamentos de coletivos e movimentos sociais, torna-se pertinente retomar este debate em pesquisas futuras. Trata-se de um campo analítico aberto, que pode ser tecido a partir de diferentes vieses teóricos e metodológicos, acompanhando as transformações históricas da própria Rede.

- Terra em Cena (coletivo que faz parte da CPP da Escola de Teatro Político e Vídeo Popular do Distrito Federal): https://www.instagram.com/terraemcena?igsh=ajRkYnUzaHdsdXBx
- Coletivo Fuzuê (faz parte da CPP da Escola de Teatro Político e Popular de Minas Gerais): https://www.instagram.com/coletivofuzue?igsh=b2Fjd29pNzlsOWM2
- Centro La Tortuga (Escola de Madri): https://www.instagram.com/centrolatortuga?igsh=MWRicW5vY3NldXh6bw==
- Andamio Coletivo Escénico (Escola de Teatro Político de Quito): https://www.instagram.com/andamiocolectivoescenico?igsh=Z2QwdmJ1NGdodnVy.

Ilustração 22 – Cartaz nº 22: Adelante



Fonte: Criação da autora

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para tecer um argumento conclusivo a partir desta tese, é válido retomar a questão que serviu de fio condutor do nosso debate e que foi ganhando substância no decorrer dos capítulos: como a experiência da Frente de Trabalhadores da Cultura de Nuestra América (1972–1974) pode ser compreendida como expressão de uma tradição cultural insurgente de maior duração, cujas reverberações alcançam a formação contemporânea da Rede Nuestra América de Escolas de Teatro e Vídeo Político e Popular?

Percorremos essa questão deslocando o foco da experiência como algo isolado e passando a compreendê-la a partir do contexto histórico, político e cultural que a engendrou. Com isso, buscamos evitar uma leitura episódica e restituir a FTCNA como parte de uma conjuntura política e social específica.

Portanto, ao longo do percurso investigativo, demonstramos que a Frente não se constituiu como iniciativa circunstancial, mas como momento de condensação de forças históricas acumuladas no interior do pensamento político e social latino-americano, particularmente no diálogo entre teatro político, educação popular e internacionalismo anti-imperialista, que conformou uma cultura política latino-americana daquele período que tratamos como um "período historiográfico", ao analisar o contexto das décadas de 1960 e 1970. Isso evidenciou que essa cultura política operava como campo estratégico de enfrentamento à dependência estrutural, articulando produção estética, organização coletiva e formação política. Nesse sentido, a Frente insere-se em uma tradição que compreende a cultura não como esfera autônoma, mas como dimensão constitutiva da luta social.

A análise da obra "Arena conta Bolívar" indica uma outra forma de compreender a produção do Teatro de Arena, uma vez que o ciclo de teatro musical do grupo, que normalmente é interpretado considerando apenas as peças vinculadas a heróis nacionais – "Zumbi" e "Tiradentes" –, ganha outra proporção ao ser visto com um conjunto de três peças que se encerra com um herói latino-americano – "Bolívar". É nesse sentido que podemos refletir sobre o processo de internacionalização e de consciência dos dilemas latino-americanos do grupo.

Essa análise tanto recolocou no debate público essa peça, que foi alijada pela censura da ditadura brasileira, quanto contribuiu por estimular o debate público a partir da figura de Bolívar e o ideário de uma América unida e insurgente. Esse ideário

ressoa na presença de uma utopia que liga as duas experiências que dialogamos nesta pesquisa, da Frente e da Rede. Nesse sentido, a utopia da “Nuestra América” defendida por Martí desloca a unidade latino-americana do campo da origem para o campo da experiência histórica compartilhada, inaugurando uma tradição de pensamento que compreende a cultura como espaço estratégico de elaboração da consciência coletiva. Assim, a associação com o ideário de Nuestra América emerge não como identidade fixa, mas como horizonte crítico de articulação entre cultura, política e emancipação, perspectiva que orienta as experiências culturais analisadas nesta pesquisa.

Ainda do ponto de vista do ineditismo, esta pesquisa buscou reinterpretar a Frente de Trabalhadores da Cultura de Nuestra América como forma histórica de organização cultural, cuja lógica inspira a constituição contemporânea da Rede Nuestra América, e não somente como experiência interrompida e encerrada no ciclo das ditaduras. Outros trabalhos anteriores a este, como comentamos na introdução, já sinalizavam esse caminho. Esta tese aprofunda tais especulações iniciais, publicadas em artigos, ao solidificar os primeiros apontamentos com argumentos, documentação e as reflexões que construímos ao longo dos capítulos.

Desse modo, ao estabelecer essa mediação histórica, a tese desloca a narrativa tradicional que compreende o teatro político latino-americano por meio de rupturas episódicas, propondo, em seu lugar, uma leitura fundada na noção de continuidade, ainda que fragmentada, na qual as derrotas políticas não anulam processos formativos ou são capazes, necessariamente, de dissolver tradições culturais.

Assim, a pesquisa contribui para o campo ao ampliar os marcos interpretativos sobre o teatro político latino-americano, inserindo-o no interior da formação histórica do capitalismo dependente e das disputas pela produção de consciência no continente.

Do ponto de vista teórico, a tese articula categorias do pensamento social latino-americano, vale lembrar: subdesenvolvimento, dependência, imperialismo, cultura política e educação popular, com a análise estética e documental, promovendo o cruzamento de fronteiras frequentemente tratadas de modo dissociado na historiografia.

Vale reconhecer que foi necessário estabelecer recortes estratégicos para esta análise. A escolha pela centralidade da Frente implicou, por exemplo, a não

exploração aprofundada das especificidades estéticas e pedagógicas de cada escola da Rede Nuestra América, bem como as particularidades de cada território e a constituição das redes locais. Do mesmo modo, a análise concentrou-se em determinados grupos e documentos disponíveis, enfrentando os limites impostos pela dispersão de acervos e pelo falecimento da maior parte dos integrantes da Frente. Um outro viés de aprofundamento possível seria debruçar-se nas trajetórias e produções dos outros grupos e coletivos que compuseram a FTCNA. Nesta pesquisa, dedicamos atenção especial ao Teatro de Arena, mas seria possível pensar a Frente a partir do El Galpón, do TEC, do Cleta, Tenaz, Teatro Campesino, Teatro Libre de Bogotá, La Candelária e outros que foram sistematizados no capítulo de aprofundamento da Frente e sistematizados nos diagramas.

Os limites deste trabalho não fragilizam o argumento central, mas indicam possibilidades futuras de aprofundamento. Vale reafirmar que outros pesquisadores da Rede Nuestra America realizam pesquisas com métodos e objetivos similares aos desta e, também, que abarcam outras esferas que não desenvolvemos aqui, tais como as especificidades estéticas e pedagógicas de cada escola, a maneira como se articulam nos territórios, meios de sustentação dos processos e limites e tensionamentos. Entre essas pesquisas, apontamos, no capítulo que trata da Rede Nuestra América, a tabela que concatena as pesquisas publicadas até o momento.

Se fizermos o exercício de elucubrar sobre outros desdobramentos possíveis desta investigação, será possível indicar estudos em um campo mais ampliado, comparativos entre outras experiências culturais insurgentes latino-americanas, bem como uma investigação ampliada sobre processos de transmissão intergeracional da memória política no campo artístico. Essas possibilidades reafirmam que o objeto aqui estudado permanece historicamente ativo.

De maneira conclusiva, o trabalho evidencia que a cultura política insurgente latino-americana não pode ser compreendida apenas pelos marcos de suas derrotas institucionais. Mesmo sob repressão, exílio e fragmentação, persistem formas de organização simbólica que atravessam o tempo e reaparecem sob novas configurações. Nesse sentido, a pesquisa mostra que existe uma resistência nas expressões de defesa de projetos que superam a lógica da democracia representativa, que não se resigna com as derrotas e busca meios de construção de processos de uma democracia participativa mesmo em contextos de destruição do estado democrático de direito.

A Frente e a Rede, ainda que situadas em conjunturas distintas, compartilham um horizonte comum: a socialização dos meios de produção cultural como estratégia de emancipação. Podemos também inferir que a agremiação, seja no formato de Frente ou de Rede, pode ser uma resposta estratégica de resistência e solidariedade em contextos de ofensivas do campo conservador de forças.

Em última instância, as experiências que analisamos nesta tese partem da perspectiva não dos vencedores da história, mas dos derrotados que não se resignam com a derrota. Desse modo, a ideia de passado e história que construímos aqui tem diálogo direto com os postulados no ensaio “Sobre o conceito da história”, de Walter Benjamin (2016, p. 243 e 244):

> Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo “tal como ele de fato foi”. Significa apropriar-se de uma recordação, como ela relampeja no momento de um perigo. Para o materialismo histórico, trata-se de fixar uma imagem do passado da maneira como ela se apresenta inesperadamente ao sujeito histórico, no momento do perigo. O perigo ameaça tanto a existência da tradição como os que a recebem. Ele é um e o mesmo para ambos: entregar-se às classes dominantes, como seu instrumento. Em cada época, é preciso tentar arrancar a tradição ao conformismo, que quer apoderar-se dela. Pois o Messias não vem apenas como redentor; ele vem também como o vencedor do Anticristo. O dom de despertar no passado as centelhas da esperança é privilégio exclusivo do historiador convencido de que tampouco os mortos estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer.

Para Benjamin, a tarefa do historiador materialista não consiste em reconstruir o passado em sua pretensa objetividade, mas em produzir uma intervenção crítica no presente, na medida em que as histórias emergem em momentos de perigo, ou seja, quando experiências interrompidas voltam a interpelar o presente. Nesse sentido, a historiografia também se faz como um espaço de disputa política pela memória, ao questionar: quem conta a história? A partir de quais pontos de vistas? Quais apagamentos foram feitos?

Muitos dos fatos, dados e materiais que trouxemos nesta pesquisa disputam espaços diante do apagamento simbólico que a narrativa neutralizada da memória produz sobre a cultura política latino-americana. Nesse sentido, a recuperação da Frente de Trabalhadores da Cultura de Nuestra América não opera como exercício memorialístico, e sim como gesto crítico de resgate de uma tradição cultural insurgente cuja atualidade se manifesta nas formas organizativas contemporâneas.

O passado contado a partir da experiência da Frente, dos grupos que a compuseram, suas obras e conexão com outros processos de contrapoder impede que a experiência seja reduzida a episódio derrotado. O passado, nesse sentido, "significa apropriar-se de uma recordação, como ela relampeja no momento de um perigo" (Benjamin, 2016, p. 243). Ou seja, a Frente desperta na Rede centelhas de esperança não realizadas do passado.

Se essas centelhas serão capazes de acender os processos necessários para organizar um movimento de contrapoder suficientemente forte para contrapor os perigos de nosso tempo, isso dependerá da nossa agudez política de leitura e ação. O risco dos herdeiros de uma tradição, como aponta Benjamin, é torná-la neutra, é permitir que essa tradição seja cooptada pelos interesses dominantes.

Essa tarefa, que se apresenta nessa conjuntura, não é simples diante dos perigos do nosso tempo, marcado pelo recrudescimento de estruturas fascistas de poder organizado internacionalmente e com expressiva força no continente americano. Trata-se de uma estrutura que foi analisada por Florestan Fernandes (2015, p. 44), que identificou as peculiaridades do fascismo na América Latina:

> Com referência ao passado, três questões merecem atenção, neste resumo. Os traços e as tendências realmente pré-fascistas (e não de um mero fascismo potencial, noção muito vaga e que não leva a nada) do totalitarismo de classe. A manifestação de movimentos fascistas moldados por paradigmas europeus plenamente desenvolvidos e seu malogro. As potencialidades fascistas da demagogia, do populismo, do sistema de partido único (ou de partido oficial). Como um componente persistente, também seria necessário apontar a contribuição estrutural e dinâmica da nova tendência de incorporação de países da América Latina ao espaço econômico, sociocultural e político das nações capitalistas hegemônicas e, principalmente, de sua superpotência, os EUA.

A citação de Florestan Fernandes oferece uma chave analítica atual para pensar a conjuntura latino-americana, porque ela não trata o fascismo como evento excepcional, mas como possibilidade estrutural ligada à forma dependente de inserção da região no capitalismo mundial. Nesse sentido, ela desloca o debate do plano moral ou conjuntural para o plano histórico-estrutural e, com isso, revela-se útil para pensarmos o presente.

Uma pesquisa como esta, que reflete sobre a América Latina como uma condição cultural e geopolítica, enfrenta o desafio de olhar para as condições do presente com o apoio das estruturas desveladas do passado. Isso significa que

podemos perceber nosso tempo a partir de dois pontos básicos que Fernandes (2015) sistematiza na compreensão do fascismo na América Latina:

- o fascismo como uma resposta de classe, que se torna mais violento na medida em que o *status quo* é movimentado;
- fascismo como estrutura interna das democracias dependentes;
- inserção subordinada aos EUA como fator estrutural em que a dependência econômica gera dependência política e as crises internas justificam soluções autoritárias alinhadas ao centro do sistema.

No atual contexto de crise do sistema capitalista, de abalo da hegemonia estadunidense na economia mundial diante da ascensão da China nessa disputa, a América Latina, vista pelos Estados Unidos como celeiro do país desde a Doutrina Monroe (1823), torna-se alvo da violência imperialista e espaço de avanço da ofensiva conservadora radicalizada pelo atual governo de Donald Trump (2025).

A América Latina, nos últimos anos, intensificou o tratamento da região como zona estratégica de influência dos Estados Unidos. Ou seja, o ciclo de dependência nesse contexto se faz pelo emprego da subordinação e desestabilização dos países, gerando crises internas que favorecem soluções autoritárias. Além disso, o governo Trump representa, para a América Latina, uma validação simbólica do discurso fascista, o que favorece a sua "escolha" no contexto das frágeis democracias representativas presentes na América Latina, que giram em falso sobre o eixo do que Florestan Fernandes (20125) chamou de "totalitarismo de classe": na medida em que projetos redistributivos emergem na América Latina, setores dominantes mobilizam discursos de ordem e segurança como formar de blindar o *status quo*. Quando o discurso não é suficiente, a violência é empregada como mecanismo de controle.

É esse cenário que marca a ascensão da guerra cultural no atual contexto da América Latina como uma disputa pela hegemonia simbólica, isto é, pelo controle dos sentidos sociais que legitimam determinadas formas de poder. Dessa maneira, a cultura deixa de ser espaço de debate, formação, circulação, produção, etc. e passa a ser apresentada como ameaça ideológica. Esse processo aciona a memória coletiva de sociedades marcadas pela experiência das ditaduras militares e do fascismo estrutural à maneira latino-americana, reativando a ideia de "inimigos internos". Desse modo, universidades, escolas, espaços culturais, movimentos populares passam a ser alvos de vigilância e perseguição.

Nesse contexto, práticas culturais e pedagógicas insurgentes voltam a assumir centralidade histórica, na medida em que a disputa pela memória e pela produção simbólica se torna também disputa pelas possibilidades futuras da democracia latino-americana. É uma tarefa do nosso tempo encontrar formas de resistir aos movimentos ofensivos do poder estrutural na América Latina. Encontrar meios de organização capazes de formar e informar para luta anti-imperialista que retorna como uma urgência nesse momento.

A Rede Nuestra America, nesse sentido, aponta uma direção. Mas vale ressaltar que, dentro da Rede, como organização maior, outras redes são formadas: algumas com caráter institucional e outras com caráter mais orgânico. Podemos pensar, por exemplo, nas redes locais das escolas, que podem produzir um sistema de circulação, formação e organização de uma estrutura política-pedagógica e cultural contra-hegemônica, mediada não pela lógica mercantil, mas pela construção e pelo fortalecimento de elos. Podem existir redes de pesquisa que fortaleçam o debate epistêmico, na medida em que, dialeticamente, possibilitam revisitar e estranhar os processos. Do mesmo modo, há redes de trocas interpessoais que favorecem a autoformação dos sujeitos em espaços de militância.

O que colocamos como resultado dessas análises é a necessidade urgente de transpor algumas barreiras a partir dos vestígios deixados pelas experiências passadas: a possibilidade de construção de um poder popular a partir da disputa da hegemonia no campo da cultura e da educação popular que seja capaz de inflexionar a política institucional. Isso significa, em última instância pensar que o momento que vivemos exige uma organização de resistência. Nesse sentido, se pensarmos o poder como fluxo (econômico, simbólico, institucional), a resistência política pode ser entendida não apenas como oposição, mas como força que interrompe o fluxo dominante, que produz fricção, e que transforma a energia social acumulada.

Dessa forma, o teatro político e a educação popular funcionam como “resistores” de uma cultura política insurgente. Eles tanto bloqueiam a circulação absoluta da ideologia dominante como produzem fricção simbólica e podem, com isso, transformar energia social em consciência organizada. Nesse sentido, a resistência pode ser entendida como mediação transformadora.

Ao encararmos que as ditaduras buscaram interromper a história das articulações culturais insurgentes, a perspectiva histórico-crítica de pesquisas como esta mostra que os vestígios dessa experiência resistiram, permaneceram como

imagens latentes, como memória ativa que atravessa gerações e reaparece quando as condições históricas imprimem uma necessidade. Em sociedades marcadas pela dependência estrutural, a resistência não se limita ao enfrentamento institucional. Ela se inscreve na disputa pela memória e pela imaginação histórica. Se a dominação se organiza como fluxo contínuo de reprodução social, a cultura política insurgente introduz fricção nesse circuito, transformando tensão em consciência e lembrança em ação.

A Frente de Trabalhadores da Cultura de Nuestra América pode ter sido derrotada no plano imediato da conjuntura, mas sua forma histórica sobrevive na persistência de projetos culturais que recusam a naturalização da dependência. Assim, mais que recuperar um passado, esta tese procurou demonstrar que a cultura política latino-americana permanece como campo aberto de disputa, no qual a imaginação histórica e a organização coletiva continuam a semear possibilidades de transformação.

REFERÊNCIAS

ALEIXO, José Carlos Brandi. **A comemoração no Brasil do bicentenário do nascimento de Simón Bolívar.** Brasília: Sociedade Bolivariana de Brasília, 1984.

BAMBIRRA, Vânia. **A Revolução Cubana: Uma Reinterpretação.** São Paulo: Editora Expressão Popular, 2025.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura.** São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

BETTI, Maria Silva. **O teatro de resistência**. São Paulo: História do teatro brasileiro 2, 194-215, 2013. 15, 2013

BOAL, Augusto; CORRÊA, José Celso Martinez; GUARNIERI, Gianfrancesco;

VIANNA FILHO, Oduvaldo. **Primeira Feira Paulista de Opinião**. São Paulo: Expressão Popular, 2016.

BOAL, Augusto; GUARNIERI, Gianfrancesco. **Arena Conta Zumbi**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

BOAL, Augusto. ***A lua muito pequena e a caminhada perigosa*.** Instituto Augusto Boal, 14 *jun. 2013. Disponível em: https://augustoboal.com.br/2013/06/14/peca-a-lua-muito-pequena-e-a-caminhada-perigosa/. Acesso em: 20 fev. 2026.*

BOAL, Augusto. **Arena conta Bolívar**. São Paulo: 1969 (acervo do Instituto Augusto Boal)

BOAL, Augusto. **Arena conta Tiradentes**. São Paulo: Sagarana, 1967

BOAL, Augusto. **Crônicas de Nuestra América.** São Paulo: Usina Editorial, 2020.

BOAL, Augusto. **Hamlet e o filho do padeiro – memórias imaginadas.** São Paulo: Cosac Naif, 2014.

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

BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas.** São Paulo: Cosac Naify, 2013.

BOAL, Augusto. **Técnicas latino-americanas de teatro popular: uma revolução copernicana ao contrário.** São Paulo: Hucitec, 1979.

BOAL, Cecília Thumim. **A fábrica de teatro popular.** *Instituto Augusto Boal, 29 out. 2016. Disponível em: https://augustoboal.com.br/2016/10/29/a-fabrica-de-teatro-popular/. Acesso em: 26 jan. 2026.*
BOAL, Cecília. **Entrevista concedida à autora.** Plataforma virtual, ago. 2023.

BOAL, Julian. **Breve História da Escola de Teatro Popular (ETP) ou Aprendizagens político-teatrais em tempos de colapso.** Goiânia: Gráfica UFG, 2019.
BOAL, Julian. **Depoimento concedida à autora.** 2026.

BOAL, Julian. **Presença do Teatro de Arena no Teatro do Oprimido.** Rio de Janeiro: Revista terceira margem, 2014.

BOAL, Julian. **Sobre antigas formas em novos tempos: o teatro do oprimido hoje: entre "ensaio da revolução" e técnica interativa de domesticação das vítimas.** São Paulo: Hucitec Editora, 2022.

BOLÍVAR, Simón. **Carta de Jamaica**. 1815. 31 p. Versão em português https://issuu.com/embajadadevenezuelaenbrasil/docs/jamaica_portugu__s_final (acessado em 20/12/2022)

BORGES, Rayssa Aguiar. **CPC da UNE: para além de reducionismos e preconceitos: análise das peças Brasil, Versão Brasileira e O petróleo ficou nosso**. 2010. 175 f. Dissertação Universidade de Brasília, Brasília. 2010.

BRACCO, Daniel Roberto. **El Cine político militante em la Argentina (1966 – 1976).**

BRASIL DE FATO. VILLAS BÔAS, Rafael. **A Aurora: novo espetáculo da Cia Burlesca aborda, em chave épica, o tema da educação, de ontem e hoje.** *19 set. 2024. Disponível em: https://www.brasildefato.com.br/colunista/rafael-villas-boas/2024/09/19/a-aurora-novo-espetaculo-da-cia-burlesca-aborda-em-chave-epica-o-tema-da-educacao-de-ontem-e-hoje/. Acesso em: 20 fev. 2026.*

BRITTO, Geo. **Augusto Boal e a formação do Teatro do Oprimido.** Rio de Janeiro: Morula; São Paulo: Expressão Popular, 2024.

BRITTO, Geo. **Depoimento concedida à autora.** 2026.

CAMPOS, Cláudia de Arruda Campos. **Zumbi, Tiradentes (e outras histórias contadas peço Teatro de Arena de São Paulo)** São Paulo: Perspectiva, 1988.

CANCLINI, Nestor García. **A socialização da arte: Teoria e pratica na América Latina.** São Paulo: Editora Cultrix, 2° edição, 1984.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Latino-americano à procura de um lugar nesse século**. São Paulo: Iluminuras, 2008.

CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite & outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989. p. 140-162: Literatura e subdesenvolvimento.

CARDOSO, Roberto. **O trabalho do antropólogo.** São Paulo: Unesp, 2006.

CASA DE LAS AMÉRICAS. ***Conjunto*.** La Habana, n. 4, 1966.

CASA DE LAS AMÉRICAS. ***Conjunto.*** La Habana, n. 6, 1968.

CONTRAPODER. ***Discurso de Che na 19ª Assembleia Geral da ONU*** *(1964)*. Disponível em: https://contrapoder.net/artigo/discurso-de-che-na-19a-assembleia-geral-da-onu-em-1964/. Acesso em: 29 jul. 2025.

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

COSTA, Iná Camargo. **Dias Gomes: um dramaturgo nacional popular.** São Paulo: Editora Unesp, 2017.

DOMÍNGUES, Carlos María. **Dura, Fuerte y Alocada: la historia del Teatro El Galpón.** Montevideo: Editora Banca Oriental, 2020.
EDUCAÇÃO DO CAMPO , v. 6, p. 1-19, 2021.

ESTEVAM, Douglas (Org.) ; COSTA, I. C. (Org.) ; VILLAS BÔAS, R. L. (Org.) . **Agitprop: cultura política**. 1. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2015. v. 1. 197p .

ESTEVAM, Douglas. ***Boletim de arte: Augusto Boal***. jul. 2025. Disponível em: https://thetricontinental.org/pt-pt/boletim-de-arte-augusto-boal/?output=pdf. Acesso em: 23 jan. 2026.

FÁVERO, Osmar. **Cultura popular, educação popular:** Memória dos anos 60. Rio de janeiro: Graal, 1983.

FERNANDES, Florestan. **A revolução burguesa no Brasil: ensaio de interpretação sociológica.** 5. ed. São Paulo: Globo, 2006.

FERNANDES, Florestan. **Poder e contrapoder na América Latina.** 2.ed. São Paulo: Expressão Popular, 2020.

FLEITAS, Arturo. **Entrevista concedida à autora.** 2024.

FREIRE, Paulo. **Ação cultural para a liberdade e outros escritos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2021.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005.
GALEANO, Eduardo. **Dias e Noites de Amor e de Guerra.** São Paulo: Paz e Terra, 1979.

GALEANO, Eduardo. **Las venas abiertas de América Latina.** 3a ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2022.

GENOINO, José. **Por que é fundamental resgatar a história da Guerrilha do Araguaia?** Entrevista concedida ao programa *Três por Quatro*, episódio 22, Brasil de Fato. Spotify. Disponível em: https://open.spotify.com/episode/6ofrcqh2bJk2luHey6vASo. Acesso em: 20 jun. 2024.

GIANINI, Marcelo. **Experimentos em teatro político na Escola Popular de Teatro Político de Alagoas.** ***Pitágoras 500*****, Campinas, 2024. Disponível em: https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/pit500/article/view/8676763/35320**. Acesso em: 30 abr. 2026.

GILMAN, Claudia. **Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina.** Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.

GONÇALVES, Felipe Canova. **Linguagem audiovisual e Educação do Campo: práxis e consciência política em percursos audiovisuais** 2019. 290 f., il. Tese (Doutorado em Comunicação) —Universidade de Brasília, Brasília, 2019.

GRACIA, Miliandre. **"Ou vocês mudam ou acabam": Teatro e Censura na ditadura militar.** Rio de Janeiro: UFRJ, 2008.

GUEVARA, Ernesto. **Discurso de Argel** in: Fragmentos del discurso en el Segundo Seminario Económico de Solidaridad Afroasiática. Argélia, 1965. Disponível em: https://www.archivochile.com/America_latina/Doc_paises_al/Cuba/Escritos_del_Che/escritosdelche0077.pdf

GUTIÉRREZ, Sônia. **Teatro Popular y cambio social en America Latina: panorama de una experiencia.** Costa Rica: Editorial Universitaria Centroamericana, 1979.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Pensamento feminista brasileiro: formação e contexto.** Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde** *(1960/70)*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

IANNI, Octavio. **Enigmas do Pensamento Latino-americano.** São Paulo: Unicamp, 2005.

KLAFKE, Mariana Figueiró. **Arena conta Tiradentes: dilemas estéticos e ideológicos do teatro de arena pós golpe de 1964.** Rio Grande do Sul: Opiniões no 08, 2016.

KRUPSKAYA, N. K./ FREITAS, Luiz Carlos e SALETES, Roseli (org.). **A construção da pedagogia socialista: escritos selecionados.** 1.ed. São Paulo: Expressão Popular, 2017..

LECUNA, Yolanda. **Bolívar y la historia en la consciência popular**. Universidad Simón Bolívar, Instituto de Altos Estudios de América Latina, 1987
LÊNIN, Vladimir. **Imperialismo, estágio superior do capitalismo.** São Paulo: Boitempo, 2021.

LOPES, Geraldo Britto (Geo Britto); NADAI, Daniel Leite de. **Um modelo antifascista para ser encontrado: uma experiência da Escola de Teatro Popular.** *Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, 2024. Disponível em:

https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/26848/18402. Acesso em: 30 abr. 2026.

MAGALDI, Sábato. **Um Palco Brasileiro: O Arena de São Paulo.** São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

MAGALHÃES, Mário. **Marighella, o guerrilheiro que incendiou o mundo.** São Paulo: Companhia das Letra, 2012.

MANO A MANO. Entrevista de 3 jul. 2025. Spotify. Disponível em: https://open.spotify.com/episode/5rygVI5RiNCPJjHpru823W. Acesso em: 30 jul. 2025.

MOREIRA, Carina Maria Guimarães. **Cultura Popular Negra e Subalternidade: uma análise do espetáculo Zumbi de João das Neves.** Rev. Bras. Estud. Presença, Porto Alegre, v. 9, n. 1, e78813, 2019. Disponível em: http://dx.doi.org/10.1590/2237-266078813 Acesso em: 27 jul. 2026

MARIGHELLA, Carlos. **Manual Do Guerrilheiro Urbano.** Clube de Autores: 2022 (E-Book)

MARINI, Ruy Mauro. "**Dialética da dependência**". In: SADER, Emir. Dialética da Dependência. Petrópolis: Vozes, 2000.

MARINI, Ruy Mauro. **Dependência e Revolução na América Latina: textos selecionados (1972 – 1994).** São Paulo/ Foz do Iguaçu: Expressão Popular/ EDUNILA, 2025.

MARTÍ, José. **Cuba, Nuestra América, los Estados Unidos.** México: Gráfica Panamericana, 1973.

MARTÍ, José. **Nossa América**. Tradução de Maria Angélica de Almeida Triber. São Paulo: HUCITEC, 1983.254p. p:194-201. (Texto original de 1891)

MARX, Karl. **Simón Bolívar por Karl Marx.** São Paulo: Martíns, 2008.

Menezes da Rosa, S., & Litvin Villas Bôas, R. (2023). **70 anos da Frente de Trabalhadores da Cultura de Nuestra America: experiência de organização de trabalhadores da cultura e o vínculo com a contemporânea Rede de Escolas de Teatro e Vídeo Político Popular Nuestra América**: . Cena, 23(40), 01–10. https://doi.org/10.22456/2236-3254.129131

MOREIRA, Carina Maria Guimarães; SANTIAGO, Mariana Starling; CABANE, Nathálya Silva. **Gambiarra teatral: a socialização dos meios de produção cênicos**. *Anais da ABRACE*, 2021. Disponível em: https://ojs.portalabrace.org/ojs/abrace/article/download/5298/5298-Texto%20do%20artigo-15735-1-10-20211220.pdf. Acesso em: 30 abr. 2026.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. **Cultura política e ditadura**. In: FERREIRA, Jorge;

DELGADO, Lucilia de Almeida Neves (org.). O Brasil republicano. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018. p. 113-134.

MOVIMENTO DOS TRABALHADORES RURAIS SEM TERRA (MST); INSTITUTO AUGUSTO BOAL; FUNDAÇÃO ROSA LUXEMBURGO. **Relatório final do Encontro Internacional de Teatro do Oprimido.** Guararema: Escola Nacional Florestan Fernandes, 27 jun.–2 jul. 2016. s/d s/p

NETFLIX. ***Ponto de virada: A Guerra no Vietnã.*** Disponível em: https://www.netflix.com/br/title/81756795. Acesso em: 6 mar. 2026.

O Congresso de Havana. **Cultura e Revolução.** Coimbra: Centelha, 1977.

OLIVEIRA, Janaina Silva. "**Todo cinema é político, mas existe cinema que além de político é militante": o intelectual orgânico gramisciano no cinema militante argentino das décadas de 1960 e 1970.** São Cristovão: Universidade Federal de Sergipe, 2021.

OPERA MUNDI. ***Teatro do Oprimido: quem foi Augusto Boal?*** **Entrevista com Julián Boa**l. YouTube. Disponível em: https://www.youtube.com/live/ofI4kJ0lB9w. Acesso em: 20 jun. 2024.

PATTO SÁ MOTTA, R. **Cultura política e ditadura: um debate teórico e historiográfico.** Revista Tempo e Argumento, Florianópolis, v. 10, n. 23, p. 109 - 137, 2018. DOI: 10.5965/2175180310232018109. Disponível em: https://revistas.udesc.br/index.php/tempo/article/view/2175180310232018109. Acesso em: 20 dez. 2022.

PEIXOTO, Fernando. **Teatro em pedaços.** São Paulo: Hucitec, 1989.

PENIDO, Ana; STÉDILE, Miguel Enrique. **Ninguém regula a América: Guerras híbridas e intervenções estadunidenses na América Latina.** 1.ed.-- São Paulo: Fundação Rosa Luxemburgo : Expressão Popular, 2021.

PEREIRA, Kelci Anne; BATISTA, Ozaias Antonio. **A Escola de Teatro Político e Vídeo Popular "Cenas Camponesas": reflexão a partir da experiência.** *Reflexão e Ação*, Santa Cruz do Sul, 2022. Disponível em: https://seer.unisc.br/index.php/reflex/article/view/17701. Acesso em: 30 abr. 2026.

PIANCA, Marina. **El Teatro de Nuestra America: un proyecto continental**, 1959-1989. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1990.

PINTO, V. (Org.) ; VILLAS BÔAS, R. L. (Org.) ; ROSA, S. M. (Org.) ; SILVA, A. G. (Org.) . **Cultura e Política: narrativas da escola de teatro político e vídeo popular do Distrito Federal.** 1. ed. Brasília: Simpoiese projetos culturais, 2023.

PISTRAK, Moisey. **A escola-comuna**. 1. Ed. São Paulo: Expressão Popular, 2009.

PRADO, Décio de Almeida. **O Teatro Brasileiro Moderno**. São Paulo: Perspectiva, 1988

RÁDIO NOVELO. ***Quem conta a história*. Entrevista com Cecília Thumim Boal.** YouTube. Disponível em: https://youtu.be/sz09NSr2BAY. Acesso em: 2 fev. 2026.

REDE INTERNACIONAL TEATRO E SOCIEDADE. **Apostila do 1º Encontro das Coordenações Políticas e Pedagógicas das Escolas de Teatro Político da Rede Internacional Teatro e Sociedade*.*** Guararema: Escola Nacional Florestan Fernandes, 1–5 nov. 2017. s/d s/p

REDE INTERNACIONAL TEATRO E SOCIEDADE. **Nota da Rede Internacional Teatro e Sociedade contra a criminalização da luta popular, em defesa da democracia*.*** Brasil, Argentina e Uruguai, 7 nov. 2016. Manifesto político. s/d s/p

REDE NUESTRA AMÉRICA. **Memória da reunião de articulação das escolas de teatro político, teatro popular e vídeo popular – 13 de março de 2019*. [***S.l.]: Rede Nuestra América, 2019. Documento de circulação interna. s/d s/p

ROSA, Simone Menezes da; VILLAS BÔAS, Rafael Litvin. **Frente de trabalhadores da cultura de Nuestra America e a tradição teatral latino-americana.** In: *Anais da ABRACE 2024*. Disponível em: https://proceedings.science/abrace-2024/trabalhos/frente-de-trabalhadores-da-cultura-de-nuestra-america-e-a-tradicao-teatral-latin. Acesso em: 30 abr. 2026.

ROSA, Simone Menezes da; VILLAS BÔAS, Rafael Litvin. **Reminiscências da Frente de Trabalhadores da Cultura na construção da Rede Nuestra América de Escolas de Teatro e Vídeo Político e Popular.** In: REMEDI, Gustavo; DANSILIO, Flavia (coord.). *Hacer/pensar teatro desde el Sur: pospandemia, convulsiones políticas y fracturas sociales*. Montevideo: Universidad de la República, 2025. Disponível em: https://fhce.edu.uy/wp-content/uploads/2025/11/Hacer_pensar_teatro_desde_el_Sur-1.pdf. Acesso em: 30 abr. 2026.

ROSENFELD, Anatol. **O mito e o herói no moderno teatro brasileir.** 2a ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

SACO, Alícia. **Depoimento concedida à autora**. 2025.

SADER, Emir (org.). **Enciclopédia contemporânea da América Latina e do Caribe.** São Paulo: Boitempo, 2006.

SANTANA, Eduardo Justino; PEREIRA, Kelci Anne; SILVA, Valcilene Rodrigues da; DIAS, Millena Ayla da Mata; BATISTA, Ozaias Antônio. **Agroecologia e arte no vídeo popular: reflexões sobre uma experiência da Escola de Teatro Político e Vídeo Popular do Piauí "Cenas Camponesas".** *Cadernos de Agroecologia*, 2024. Disponível em: https://cadernos.aba-agroecologia.org.br/cadernos/article/view/7036/5135. Acesso em: 30 abr. 2026.

SANTOS, Fabio Luis Barbosa dos. **Uma história da onda progressista sul-americana (1998 – 2016).** São Paulo: Editora Elefante, 2018.

SANTOS, Patricia Freitas dos. **A *form*-AÇÃO das Feiras de Opinião dirigidas por Augusto Boal nas América (1968 – 1972).** 2024. 471 f. Tese (Doutorado em Filosofia, Letras e Ciências Humanas) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2024.

SANTOS, Theotônio dos. **A teoria da dependência: balanço e perspectivas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

SAPIENZA, Mariana. **Relembrando o Primer Festival de Teatro Latinoamericano.** *In* Teatro Situado – Revista de Artes Escénicas com ojos Latinoamericanos, año 3/n. 5, 2022.

SCHERER-WARREN, Ilse. **Manifestações de rua no Brasil 2013: encontros e desencontros na Política.** Salvador: Caderno CRH, v. 27, 2014.

SCHWARZ, Roberto. **As ideias fora de lugar: ensaios selecionados.** São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

SCHWARZ, Roberto. **O pai de família e outros estudos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

SILVA, Giovani José da. **Uma dramaturgia original sobre a tortura, a partir do Sul: os 50 anos de Torquemada, de Augusto Boal**. Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 44, set. 2022.

SILVA, Michelle Cristina Alves. **As relações entre teatro, política e sociedade no Brasil e no Uruguai: os casos do Grupo El Galpón e da Companhia do Latão.** São Paulo: Prolam/USP, 2023.

TEATRO DE ARENA EUGÊNIO KUSNET. **Arena conta Arena 50 anos.** São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, 2004. Material multimídia (DVD/documentário).

TERRA EM CENA. ***II Seminário Teatro e Sociedade (II SITS)*.** Disponível em: https://terraemcena.blogspot.com/2015/12/ii-seminario-teatro-e-sociedade.html. Acesso em: 2 fev. 2026.

TODELO, Paulo Bio. **Debates sobre teatro e sociedade após o golpe de 1964: reflexão e trabalho teatral de José Celso Martinez Corrêa e Augusto Boal.** Tese. Universidade de são Paulo, São Paulo, 2018.

TROTSKY, Leon. **Como fizemos a revolução.** São Paulo: Global editora, 1978.

TUTAMÉIA TV. **Entrevista com Cecília Boal.** YouTube. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=24CARjV3URY. Acesso em: 13 maio 2024.
UNIRIO. ***Conversando com doadores IV*. Entrevista com Cecília Thumim Boal.** YouTube. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=0fUrpZza2hw. Acesso em: 2 fev. 2026.

VERZERO, Lorena. **El corredor de teatro “militante”(1968 – 1974): América Latina, “La Patria Grande, y las especificidades nacionales.** XII Jornadas Interescuelas. Universidad Nacional del Comahue. Bariloche, 2009.

VERZERO, Lorena. **Hacia uma identidade latinoamerica: Augusto Boal y el grupo Octubre, expoentes de um clima de época.** In: MIRZA, Roger. **Teatro memoria, identidade.** Montevideo: Faculdade de Humanidades y Ciencias de la Educación Universidade de la República: 2009.

VERZERO, Lorena. **Teatro militante: radicalización artística y política em los años 70.** – 1a ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Biblos, 2013.

VILLAS BÔAS, R. L. ; AGUIAR, Rayssa Borges (Org.) ; PEREIRA, P. (Org.) ; ROCHA, E. N. (Org.) . **Teatro político, formação e organização social**.. 1. ed. São Paulo: Outras Edições, 2015. v. 1000. 155p .

VILLAS BÔAS, R. L. ; PEREIRA, P. (Org.) . **Cultura, Arte e Comunicação.** 1. ed. São Paulo: Outras Expressões, 2014. v. 1. 160p .

VILLAS BÔAS, R. L. ; PINTO, V. **. Formas de uso da leitura dramática na experiência do Terra em Cena.** In: André Luis Gomes; Maria da Glória Magalhães dos Reis.. (Org.). Encenar a leitura: relações cênico-midiáticas. 1ed.Campinas: Pontes, 2020, v. 1, p. 117-139.

VILLAS BÔAS, R. L. ; ROSA, S. M. ; TAVARES, A. C. R. ; CUNHA, K. T. Q. . **Jornada de Alfabetização do MST/Maranhão e o legado de Paulo Freire para a educação popular e a luta camponesa.** Boletim Kultrun , v. 3, p. 11-18, 2021.

VILLAS BÔAS, R. L. ; STEDILE, Miguel ; BASTOS, Manoel Dourado . **Indústria Cultural, Hegemonia e Educação.** In: Manoel Dourado Bastos; Felipe Gonçalves Canova. (Org.). Comunicação e disputa da hegemonia. 1ed.São Paulo: Outras Expressões, 2015, v. 1, p. 27-40.

VILLAS BÔAS, R. L. . **Expresiones esteticas e politicas de la escena brasilena contemporánea.** CONJUNTO , v. 1, p. 59-63, 2023.

VILLAS BÔAS, R. L. . **MST conta Boal: do diálogo das Ligas Camponesas com o Teatro de Arena à parceria do Centro do Teatro do Oprimido com o MST.** Revista do Instituto de Estudos Brasileiros , v. 57, p. 277-298, 2013.

VILLAS BÔAS, R. L. . **O cinema como força de ativação. Crítica Marxista** , v. 16, p. 153-162, 2009.

VILLAS BÔAS, R. L. . **Terra em Cena: teatro político em redes camponesas, quilombolas e periféricas. Teatro Situado revista de artes cenicas com ojos latinoamericanos ,** v. 5, p. 17-30, 2022.

VILLAS BÔAS, RAFAEL LITVIN ; ROSA, SIMONE MENEZES DA ; DEETER, JULIE ANNA WETZEL . **Movimentos do teatro político brasileiro: da década de 1960**

aos enfrentamentos com o neoliberalismo. Urdimento-Revista De Estudos Em Artes Cenicas , v. 1, p. 1-23, 2025.

VILLAS BOAS, RAFAEL LITVIN . **2001-2021, duas décadas da Brigada Nacional de Teatro do MST Patativa do Assaré: ressonâncias, desafios e interfaces com o trabalho teatral da Educação do Campo.** REVISTA BRASILEIRA DE

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

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

VILLAS BÔAS, Rafael Litvin; PINTO, Viviane Cristina; ROSA, Simone Menezes**. A Escola de Teatro Político e Vídeo Popular do Distrito Federal: formação pela práxis**. In: Urdimento, Florianópolis, v.1, no 34, p. 36-47, 2019.

VILLAS BÔAS, Rafael Litvin. **Teatro político e questão agrária, 1955-1965: contradições, avanços e impasses de um momento decisivo.** 2009. 233 f. Tese (Doutorado em Literatura)–Dep. Teoria Literária e Literaturas, Universidade de Brasília, Brasília, 2009.

VILLAS BÔAS, Rafael Livtin; CANOVA, Felipe. **Quando Camponeses Entram em Cena: trabalho teatral do MST e a interface com a linguagem audiovisual.** Rev. Bras. Estud. Presença, Porto Alegre, v. 9, n. 4, e91022, 2019.

VILLAS BÔAS, Rafael. **Cartas do exílio e a forma de narrar de Cecília Thumin Boal**. Modos de Produção, 23 jul. 2016. Disponível em: https://modosdeproducao.wordpress.com/2016/07/23/cartas-do-exilio-e-a-forma-de-narrar-de-cecilia-thumin-boal/. Acesso em: 2 fev. 2026.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura e materialismo.** São Paulo: Unesp, 2011.

YOSHIDA, Miguel. **Che Leitor.** São Paulo: Editora Expressão Popular, 2025.

ZANIN MARTINS, Cristiano; VALIM, Rafael; RAMOS, Valeska Teixeira Zanin Martins. **Lawfare: uma introdução***.* São Paulo: Contracorrente, 2019.

APÊNDICES

Apêndice A - Entrevista com Cecília Boal realizada em agosto de 2023

A entrevista com Cecília Thumim Boal aconteceu no dia 25 de agosto de 2023, de maneira virtual e gravada. A marcação da entrevista se deu via WhatsApp, que, apesar da agenda apertada de Cecília, prontamente ela se colocou à disposição de contribuir conosco. Cecília foi modesta. Quando expliquei do que se tratava o interesse da entrevista, ela me respondeu: “Estou à disposição, mas não sei se terei muito a contribuir”.

Construímos o roteiro, eu e Rafael, com bastante cuidado, diálogo e revisões. Rafael orientou que o roteiro seria um guia, mas que a conversa poderia transcorrer de maneira orgânica.

Rafael já conhecia Cecília de longa data, mas eu, Simone, apenas tinha escutado suas entrevistas, lido alguns textos e participado de um curso de extensão *online* denominado “Teatro e Política, Brasil e Argentina”, realizado em parceria com a professora Priscila Matsunaga, da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), o Instituto Augusto Boal, o Terra em Cena (UnB) e a Revista Teatro Situado[60] em agosto de 2021.

Para mim, a realização da entrevista com Cecília foi recheada de muitas expectativas. Em parte, pela admiração nutrida por Cecília, pelo seu pensamento ágil e perspicaz, pela sua trajetória de vida repleta de coragem, pelo seu trabalho e consciência da importância da preservação do acervo e memória do trabalho de Augusto Boal para o teatro brasileiro. E outro tanto, pela minha condição pessoal. Foi a primeira ação de retorno à pesquisa após a licença maternidade. Eu me encontrava ainda lactante e com uma bebê bastante dependente da minha presença. Antes de começar a gravação expliquei essa situação à Cecília e coloquei que talvez precisaria amamentar durante a conversa. Qual não foi minha surpresa ao ser plenamente acolhida por Cecília, que me disse: “sem nenhum problema! Eu entendo

[60] O encontro está disponíveis no canal do *youtube* do Coletivo Terra em Cena: https://youtube.com/playlist?list=PLOpbx-VMHy29xj5z6dDCRrpunWKOGGVfl&si=wXYSe3YU9iVSI2x1

perfeitamente, também tive dois filhos que amamentei, e trabalhei desde que eles eram muito pequenos, sei como é."

Ainda antes de começar a gravação expliquei que, para além da pesquisa, o Coletivo Terra em Cena tinha interesse de realizar um videocast com essa entrevista. Cecília concordou. Expus que havia a possibilidade de cortar e editar a gravação antes da socialização no canal do YouTube do Terra em Cena, portanto Cecília poderia ficar à vontade para se expressar. Mais uma vez, Cecília assentiu.

Começamos a gravação que segue transcrita nas próximas páginas. Para transcrição, tomamos a decisão de não alterar a maneira como Cecília se expressa, mantendo meneios de linguagem que são característicos da fala de Cecília. Bem como algumas falas que, ainda que não tenham relação direta com a pergunta, dão ideia das características de expressão próprias de nossa interlocutora.

Um desses momentos foi ainda no início da primeira fala, em que Cecília "quebra o gelo" da entrevista, realizada de maneira virtual, comigo, considerando que nós não tínhamos grande intimidade uma com a outra, ao comentar dos cachorros, meu e dela, que se "cumprimentam". Referindo-se aos latidos que vazaram no áudio na mesma hora. Eu, que estava tensa, respirei com mais alívio depois das boas gargalhadas que demos juntas.

Outro momento que transversaliza os interesses expressos nas perguntas foi o momento em que Cecília pede licença para acender a luz. Ela estava relatando como se deu o processo de prisão de Augusto Boal pelo DOPS. Depois da quarta vez que revisei a transcrição percebi que Cecília, ao retomar a fala, pula a narrativa para o período de exílio. Pergunto: essa interrupção nesse momento da fala e salto na narrativa, da prisão para o exílio, pode ter relação com a dificuldade de tratar de um dos momentos mais duros da vida da família? Sob essa hipótese eu me respeito e me solidarizo, refletindo sobre como uma violência dessa envergadura marca a trajetória, não somente da pessoa sequestrada e torturada, no caso Augusto Boal, como também de todos que estavam à sua volta[61].

Segue a transcrição da entrevista, com vívidas manifestações de agradecimento à Cecília Boal.

[61] Sobre esse dia, da prisão de Augusto Boal, Cecília relatou a partir de sua perspectiva na seguinte entrevista: https://www.youtube.com/live/24CARjV3URY?si=gDowfVXrGd_ceeIA

Simone

Passamos a palavra a você para que se apresente:

Cecília

Eu não posso deixar de fazer uma observação. Acho que os cachorros já se apresentaram (risos). A gente teria que perguntar a eles por que ficaram tão contentes, tão agitados. Tenho que fazer também uma outra observação, é que outro dia, em uma entrevista, eu fechei o laptop e a pessoa não escutava mais nada. E foi muito ruim, me dei conta que tinha que deixar aberta e ficava um plimplim, o que era muito ruim. Então olha, que engraçado!

Quando eu comecei a fazer teatro, que eu tenho que falar por mim porque geralmente eu falo do Boal, né? Eu era muito jovem, eu era bem jovem na Argentina quando eu resolvi que eu queria fazer teatro. Na verdade, eu estava estudando direito e resolvi que não queria fazer direito, que queria fazer torto. Então queria fazer teatro, mas não se colocou muito a questão do teatro político naquela época para mim. Embora, já tivesse muito na Argentina o que se chamava teatro independiente. E o que era? Independente do dinheiro, era independente dos empresários. Por que em Buenos Aires, a cidade em que nasci e que morava, tem uma rua até hoje que se chama Calle Corrientes, ela é famosa, pelo menos na América Latina, onde têm grandes teatros, com companhias assim muito profissionais, que não têm subsídio do governo. São empresários fazendo do teatro um comércio. Em geral são comédias, coisas assim, que as pessoas vão ver, lotam. Tem realmente, pelo menos se tinha naquela época, o hábito de assistir. As famílias iam ao teatro, os casais.

Aí surge um novo tipo de teatro entre os anos 50 e 60 que se instala em locais muito pequenos, que trabalha sem dinheiro, que a dramaturgia muda completamente, porque são autores jovens argentinos com uma temática que diz respeito às preocupações, né, sociais e políticas daquela época e com grandes atores. Com a gente de muito, muito valor, surgiram grandes autores, grandes diretores e tiveram muito sucesso. Acho que o objetivo em absoluto não era ganhar dinheiro. Talvez com uma inspiração, né, de Brecht, talvez fosse a grande inspiração. E que tiveram muito sucesso. Mas enfim, qual era o propósito? O propósito era debate de ideias, o debate ideológico. E aí os atores faziam tudo: a roupa, limpavam o banheiro, vendiam a entrada. Se funcionava em cooperativa, se funcionava em coletivos. Muito diferente

daquela diva, aquela prima Donna, ou aquele ator cômico muito conhecido que tinha um produtor e eram produções e eles chegavam de carro e não faziam nada. Bem, a não ser se apresentar no palco.

E eu fiquei muito inspirada por isso, assim. Eu tinha uma irmã do meio que me levava para olhar esses espetáculos, gostei muito e eu queria fazer esse tipo de teatro também. E logo assim, antes de sair da escola de teatro, já comecei a ser convidada para me apresentar. E foi numa dessas apresentações, assim, que eu estava trabalhando no teatro já, eu tinha um pouco mais de 20 anos, esse grupo tinha convidado Boal para montar uma peça que já tinha sido feita na Arena.

Eu conheci ele, fiquei fascinada pelo discurso dele, eu e todo o elenco que ele escolheu para montar essa peça, pelo discurso tão claramente político que ele tinha, né? Então, soava totalmente parecido para mim com a proposta do teatro independente argentino. Aliás, eu estava trabalhando no teatro independente. É por isso que eles tinham convidado o Boal. E fui assim, muito seduzida e por isso que eu vim para São Paulo.

Simone

Uma dúvida, o nome do teatro era teatro independente?

Cecília

Eram teatros independientes, tinha vários: varimoncho, nuevo teatro, ificht, que era onde eu trabalhava. Não sei se continua assim com esse nome. A tradução que eu faço agora é: independente do Produtor, né? Eram grupos que se juntavam e não tinham dinheiro, se fazia teatro sem dinheiro, não tinha subvenção do governo, tinha nada. E eu sei que aqui também, nessa mesma época, também existia esse tipo de teatro. Um desses teatros era o Teatro de Arena, em São Paulo.

Esses teatros, em geral, tinham outro tipo de público, gente mais jovem, público de estudantes e eram pessoas de esquerda. Onde também, aqui no Arena também, se montava uma peça para discutir as questões. Enfim, era um debate político do que estava acontecendo no país. São dessa época: Revolução na América do Sul, Eles Não Usam black-tie, Arena conta Zumbi. Se faziam esse tipo de experiência, não é?

Então aí eu ingressei de vez no teatro político. Só que em vez de ser da Argentina, foi aqui, no Brasil, em São Paulo. E a primeira experiência que a gente teve

de um confronto realmente foi em 1968 com a Feira Paulista de Opinião. Eu não lembro, eu acho, que na Argentina não existia a censura, diferentemente do Brasil. Já tinha começado as ditaduras na Argentina que era uma sequência. Quando eu saí de lá vim morar em São Paulo, já tinha acontecido, né? (O golpe) A primeira ditadura que se instalou, mas em geral parte desses momentos, assim políticos mais terríveis, onde teve tanto desaparecidos quanto assassinados na Argentina, eu passei em São Paulo.

Quando Boal foi preso, a gente se exilou, voltamos para Buenos Aires. Em Buenos Aires a gente conheceu um período mais ou menos tranquilo, Argentina conheceu um período mais ou menos tranquilo, onde ganhou o peronismo. Enfim, ele tinha outro tipo de governo. Mas o que me chamou atenção quando eu cheguei a São Paulo, não sei se estou falando muito rápido, foi que os autores tinham que entregar os textos para a censura. Isso na Argentina não acontecia na época que eu comecei a fazer teatro. Então eles...

Simone

Isso foi em que ano, Cecília? Você chega em São Paulo em que ano?

Cecília

66, no final de 1966.

Simone

Cecília, você acha que o Arena intuía o que viria a acontecer? Já estava no processo de censura, isso que você está nos falando.

Cecília

Já tinha, eu sei que tem gente que fez até doutorado sobre a questão da censura aqui, mas não sei desde quando. Porque, olha, as peças que Boal escreveu para o Abdias do Nascimento nos anos 50, as que nós temos no acervo, têm o laudo da censura. Então já naquela época tudo era censurado.

Simone

Antes do golpe já estava operando a censura, então?

Cecília

Sim, desde os anos 50, que eu saiba, pois são os registros que nós temos. Bom, as peças que Boal escrevia, os textos que nós temos já vêm com os laudos da censura. E censuravam às vezes coisas absurdas, porque censuravam também os costumes, não era só a ideologia.

Então, isso não existia na Argentina. Mas então isso aconteceu com a Feira, que foi uma peça justamente escrita para, de alguma forma, enfrentar censura. Se juntaram vários autores, Lauro César Muniz, né, Plínio Marcos, Boal, Guarnieri. Tiveram a ideia: já que somos tantos, já conhecidos, eles não vão censurar as peças. Censuraram tudo. Tudo. A de Plínio Marcos é impressionante, não sobrou nada. Também era uma afronta o que ele escreveu. Mas enfim, ele foi lá cutucar a onça com vara curta.

Mas o que era muito perverso, que observei depois a posteriori, é que você levava o texto, ele era censurado, aí você mandava que sobrou, mas a primeira apresentação tinha que ser para censura. Ou seja, você já tinha gasto o que não tinha para fazer roupa, cenário, um pouco de divulgação dos programas, que aquela época existia. O grupo já tinha gasto o dinheiro que para eles já era muito suado, e vinha e falava o censor que não podia montar.

Foi o que aconteceu na Feira. E aí a classe teatral inteira, tem uma foto célebre da classe teatral inteira no teatro de Ruth Escobar, dizendo que nós íamos recusar a censura e que a Feira ia se apresentar na marra. E assim foi!

Se montou uma estratégia de que a gente cada dia, para dizer que não estávamos aceitando censura, a gente ia em um teatro onde um colega estava apresentando o espetáculo, ele nos cedia os 10 primeiros minutos, que a gente apresentava uma cena ou cantava uma música, só para dizer que naquele dia tinha tido Feira.

Enquanto isso, Boal conseguiu que o juiz, que depois teve que se exilar também, desse uma liminar para que a Feira fosse apresentada. E aí a gente sofreu ataques. Não só nós, como Roda Viva, do Chico Buarque, enfim, todo mundo estava muito assustado.

Essa foi, assim, minha primeira vivência de uma repressão mais direta, né? Que eu nunca, nunca tinha passado. Foi uma experiência, de um confronto em que a gente não cumprimenta o público, né? A gente ficava lá no camarim e era muito louco também, porque ainda tinha uma criança muito pequena que ficava na minha casa. Então se acontecesse alguma coisa comigo eu não tinha família, e naquela época não

existia celular, não tinha como. Eu não sei como faria para avisar. Naquela época era tudo uma coisa assim meio, meio maluca mesmo. Essas coisas que a gente faz quando a gente é jovem, né? Que quando a gente é mais velho não faz mais. Em todo caso, essa foi a primeira experiência assim mais violenta. E a mais violenta definitiva foi a prisão do Boal.

Na verdade, Boal foi sequestrado na saída de um ensaio de uma peça de Brecht que eles estavam montando no Arena e que eu não iria participar. Ele saiu do ensaio para dizer que estava chegando em casa às 10 da noite e não chegou. Aí para mim foi óbvio e ululante, porque já tinha um monte de gente em volta que já tinha sido preso, que ele tinha sido preso. Na verdade, ele desapareceu, ficou um tempo longo desaparecido.

A família dele morava no Rio, eu tive que avisar. Parte da família viajou para São Paulo. Ficaram indo no DOPS, tentando obter algo do Fleury, que era o delegado do DOPS na época, a confirmação de que o Boal estava de fato preso. Porque, se não, onde ele estava? Era mais preocupante ainda (deixa acender uma luz que eu estou vendo que aqui tá ficando escuro).

Bom, aí começou então esse período do exílio, né? Em que a gente ficou de um lado para o outro e o Boal sempre levando, assim, o seu teatro, sempre muito engajado politicamente, até que começou a trabalhar mais com as técnicas do Teatro do Oprimido. Assim, definitivamente, já deixou de apresentar em teatro e começou a se apresentar num contato mais direto com as pessoas, com todo mundo.

Simone

E sobre o exílio, Cecília, vocês moraram na Argentina, depois Portugal e França, Boal passou pelo Peru e outros países... Ao todo foram 15 anos, né?

Cecília

17!

Simone

O que que as experiências nesses países, especialmente nos países latino-americanos, proporcionaram e quais são as articulações que foram possíveis estabelecer?

Cecília

Olha a gente foi para Argentina. Assim, Buenos Aires era minha cidade, eu gostava muito de morar lá, o Boal lá escreveu o Tio Patinhas, que é uma peça também, né? Que é uma pena que não se faz aqui, porque eu adoro essa peça, os argentinos fazem, em outros lugares já se fez e é uma peça muito clara, que a questão do debate político tá muito clara, com muito humor. Como é a Revolução da América do Sul, que é um pouco assim.

É a marca de Boal, né? É poder falar, deixa as coisas sérias, dolorosas e difíceis, mas com muito humor. Eu gosto muito desse estilo, particularmente. Tanto Patinhas como América do Sul têm um estilo muito debochado, muito brasileiro. Jamais o argentino escreveria uma peça assim, por exemplo. Então, ao mesmo que tratam de assuntos muito sérios, né?

Mas enfim, eu não acompanhei em todas as viagens que ele fez porque eu comecei a trabalhar na Argentina também com teatro, com televisão, eu tinha um programa para crianças. Porque além do mais a gente precisava ganhar dinheiro para sobreviver.

Mas eu acredito que para o Boal uma experiência que foi marcante foi essa experiência de alfabetização no Peru com o método Paulo Freire, onde ele localiza, vamos dizer assim, a primeira forma de teatro que foi proposta por uma espectadora.

Ele sempre contava e escreveu nos livros que foi uma senhora que não se conformava com as propostas dos atores. O Boal então convidou para entrar em cena e a partir dali ele gostou dessa forma, dessa forma de teatro. E ele adotou para ele.

E é uma forma de teatro que tem muito sucesso, eu diria que tem mais sucesso de todas as formas de teatro, o fórum. Mas assim, o Boal começou a ser muito convidado para festivais de teatro e ele encontrou todas as lideranças de teatro latino-americano daquela época.

Santiago Garcia, Henrique Buenaventura, gente da Colômbia e da Venezuela. Porque assim, um lugar onde se encontrava todas essas lideranças de esquerda era na Casa das Américas, em Cuba, né? Que faziam encontros de dramaturgias, festivais, sempre organizava muitas coisas, e o Boal sempre era convidado.

Uma vez ele foi convidado pela escola de cinema de Cuba, para ser presidente do Júri de cinema, de cinema latino-americano. Então assim, ele era muito convidado. E ele se ligou, permaneceu em um vínculo com essas lideranças latino-americanas de teatro, que tinham mais ou menos uma forma semelhante de trabalho.

Quer dizer, de colocar o teatro a serviço de uma ideologia e de um debate político, não é?

Agora... Tem um jovem chileno... Jovem... Bom, para mim, todo mundo agora é jovem... Muito bom, que eu saiba, e que eu tenha conhecido, é o que mais segue nessa linha desse teatro latino-americano, Guillermo Calderón. Já várias peças dele foram montadas aqui no Brasil também, né? Muito interessante o teatro dele, nessa tradição de teatro político.

Simone

Cecília, nas memórias do Boal e na sua fala, dá a impressão de que existia uma articulação entre essas lideranças latino-americanas. A Iná (Camargo Costa), quando analisa Revolução na América do Sul, intui que existia uma relação com o *Grupo El Galpón*, do Uruguai. Você comentou que o Boal já tinha ido ao grupo, que você atuava na Argentina. Existia uma relação estreita ou você entende que estavam se estreitando, que era um processo? E com o ciclo de ditaduras, você entende que interrompeu esse processo ou os laços foram mais estreitados? Já que por um lado tinha a Casa das Américas muito atuantes, após a revolução cubana, por outro lado tinha todo um processo repressivo acontecendo.

Cecília

Então, o Boal ficou fora do Brasil muitíssimo tempo. Na Argentina, tiveram dois dramaturgos conhecidos que foram assassinados pela ditadura. Obviamente, na época em que a ditadura endurecia era impossível apresentar peças assim. Eu não conheço tanto a trajetória de Henrique Buenaventura e de Santiago Garcia, Atahualpa Del Cioppo também.

Eles (El Galpón) foram para o México, quando endureceu a ditadura no Uruguai eles foram para o México. Assim, eu acho que eles se encontravam pontualmente nesses lugares, assim, quando era possível por exemplo organizar um festival que eles eram convidados. Aí havia uma troca. Não esquece também que era uma época em que não existiam celular e nem e-mail, nem nada, as pessoas escreviam cartas, né? E era através de cartas que eles se comunicavam. Mas claro que todos tinham uma ideologia semelhante e trabalhavam mais ou menos no mesmo sentido assim, apresentando debates políticos sempre em cena. Questões ligadas à colonização, à desigualdade, eram esses assuntos que abordavam prioritariamente.

Simone

Em 1971, consolidou a Frente de Trabalhadores da Cultura de Nuestra América. Com os nomes que você citou, com Boal na liderança, junto com Atahualpa Del Cioppo e Henrique Buenaventura. Você participou, Cecília, dos encontros da Frente?

Cecília

Não.

Simone

E você se lembra que relevância Boal dava para a Frente? Poderia ser algo para a resistência, conforme está registrado nos comunicados, ou era ainda uma instância muito incipiente?

Cecília

Olha, eu lembro que ele sempre tinha um grau de comunicação, mas não era possível manter uma intensidade nesses relacionamentos, entende? Porque as pessoas estavam muito distantes, não era tão fácil de se comunicar. Eu sei que existe uma solidariedade entre eles, obviamente, uma espécie de comunhão a nível do pensamento, não é? Também não podiam se apoiar assim muito concretamente, dar um apoio muito concreto. Cada um tinha fugido para onde podia, né? Os Uruguaios foram todos para o México, a gente foi para Argentina, depois teve que sair da Argentina também, porque a situação de lá piorou de uma maneira terrível.

Enfim, era bem complicado, as pessoas chegavam muitas vezes a não poder apresentar-se para o público natural. Digamos assim, né? O pessoal do *Galpón* foi para o México e falam espanhol, tudo bem! Mas assim, se Boal tivesse levado um elenco, o único lugar onde já poderia levar eram alguns países africanos onde se fala português e para Portugal. Quer dizer, outro lugar não tinha como apresentar a peça fechada, digamos.

Por isso eu acho que foi tão interessante essa criação desse método do Teatro do Oprimido. Porque você falando a língua que for, você chega e de qualquer maneira você fabrica teatro com as pessoas, que podem ser da Finlândia, da Rússia da Austrália.

Boal falava Inglês, o que não acontecia comigo, eu não falava inglês. Então ele podia ir para Suécia, para Finlândia e de fato era convidado para esses diversos lugares. Mas a possibilidade de montar uma peça com atores que falam português, bom, se deu em Portugal. Ele de fato trabalhou com uma atriz muito boa, a Maria do Céu Guerra e com o grupo dela que estava começando a Barraca. Ele montou várias peças lá. Mas assim, não podia trabalhar como aquele diretor de teatro, com o seu elenco. Ele teve que se reinventar.

Simone

Ele radicaliza, né, a ideia da socialização dos meios de produção?

Cecília

Sim, de qualquer maneira essa tinha sido uma ideia anterior à época do exílio, quando ele se deu conta que ele vinha com teatro dele dar uma espécie [de] receita de bolo, mas que o grupo de teatro não estava envolvido diretamente. Então ele falou, "não, eu não posso. Eu não posso mais continuar falando para as pessoas o que elas devem fazer, eu tenho que perguntar para elas o que elas acham que devem fazer. Eu tenho que ajudá-las a encontrar alternativas para uma situação de opressão, né?" E é claro, para o ponto de vista político é muito mais interessante. É uma dinamização, você chega para um grupo que tem um conflito e você pode encontrar alternativa, né? Para ver como é que se resolve.

Simone

Em relação às peças, Cecília, tanto de antes do período do golpe, quanto as que foram escritas no exílio, você saberia nos dizer quais delas é possível encontrar essa expressão da consciência latino-americana?

Cecília

Eu acho que todas as peças. Porque veja, Zumbi. Zumbi é uma peça que, engraçado que ela se fez até em alemão, é uma peça que poderia ser feita em qualquer lugar de América Latina.

Eu acho que toda América Latina teve esse tipo de personagem, que acabou sendo assassinado assim... pela... pelos colonizadores, digamos assim, né? Claro que é um caso muito específico, aqui era uma revolta de escravos. Nem todos os países

latino-americanos tiveram uma escravidão como teve aqui no Brasil. Teve outras formas de escravidão, teve menos tráfico de escravos, enfim. Mas teve um assassinato em massa de todos os povos indígenas. Isso foi uma coisa terrível. Na Argentina praticamente não deixaram sobreviventes, no Chile também foi terrível.

E se você pensa bem o que aconteceu, porque esses colonizadores que chegavam assim, com essa ânsia de se apropriar dessas novas terras que em geral era também muito ricas, né? Era gente que no seu próprio país era muito pobre. Então quando você pensa nisso é uma coisa que é terrível.

Pessoas que sofreram muito nos seus países, às vezes não tinham o que comer, os filhos morriam, essa gente chegava nesse novo continente começava matar todo mundo com uma crueldade. Não sei se existem trabalhos sobre isso, como é possível gente que passou por situações de muito sofrimento...

Eu não sei exatamente como é que era a composição. Os Argentinos, os primeiros que chegaram na Argentina, era gente que tinha saído da cadeia, eles pegaram gente que estava presa para invadir essa parte do Sul. Mas assim, depois, quando começaram a chegar espanhóis para se instalar na Argentina, os colonos, era gente muito pobre e eram de uma crueldade também com os índios. Mas você vê isso até hoje nos filmes de west americanos, você vê. Não tem a menor crítica. Mas é claro que não tem a menor crítica! “Todos esses colonos, coitados, eles vinham na expectativa de encontrar um lar” e matavam os índios que estavam em seus lares. E não tem a menor crítica, não sei, talvez tenha algum filme, seria maravilhoso fazer algum filme que se tenha algum olhar muito mais crítico, eu não me lembro de nenhum. Mas os mais antigos eram uma loucura, eles eram glamourizados, eram levados aos píncaros da glória porque chegaram, mataram todo mundo e criaram um novo país como se não existisse nada antigamente.

O pior é que, bom, eu estudei em escola pública, sempre falo com muito orgulho, nunca paguei para estudar, na minha escola da minha terra existiam escolas públicas. Mas eles diziam que Cristóvão Colombo descobriu América e ponto final. Tinha uma dissociação, sabe? Podiam ensinar, talvez, que existiram culturas Guaranis, que existiram os índios. Já nem me lembro mais os nomes das Tribos. Mas enfim, não juntavam os alhos com bugalhos. Assim, não te davam uma clara noção de que essas terras tinham habitantes. A gente pensava que a Argentina tinha começado com Colombo. Passavam por cima de todos os massacres como se fosse um detalhe.

Simone

Assim como no Brasil, né?

Cecília

No Brasil, exatamente! No Brasil, quando eu cheguei, eu brincava, há trinta anos atrás, quando me instalei definitivamente aqui no Rio, eu comentava que o Brasil me parecia um país racista. As pessoas me olhavam como se eu estivesse maluca. “Como? Não tinha racismo no Brasil.” Agora, por sorte, já, né? Se deram conta de que tinha sim.

Simone

É o mito da democracia racial, né, Cecília?

Cecília

Sim, não era como se todo mundo vivesse em harmonia e todos se entendiam tão bem, era tão bonito, tinha uma favela ao lado da Vieira Solto e todos se entendiam tão bem. Eu até agora não entendi por que a Favela não desce [e] come toda Vieira Solto? (risos) Com salada, sabe? Quando eu cheguei, eu falei: “ai meu Deus, a favela vai descer e vai fazer um churrasco de mim!”. Nunca fizeram, em 30 anos. Estou esperando.

Mas enfim, na Argentina existe o mesmo fenômeno. Os argentinos são um pouco mais briguentos. Mas também, até agora não comeram ninguém com batatas.

Simone

Te ouvindo, fiquei pensando se o eixo estrutural dessa consciência latino-americana que aparece na dramaturgia não seria a colonialidade? Você acha que faz sentido isso?

Cecília

Eu acho que sim, faz. E algumas peças, eu não vou me lembrar o nome, e eu fiquei com muita vontade de montar essa peça aqui. Quem montou foi Santiago Garcia, com o grupo dele, o colombiano. Mas era um ator dele que escreveu o texto, onde claramente o assunto é a colonização e a chegada dos espanhóis. Na Argentina

também escreveram algumas peças sobre a colonização, mas não eram exatamente. O que eu me lembro do teatro independente era mais conflitos atuais que eram colocados em cena, sabe? Coisas que estavam acontecendo naquele momento.

Composição étnica da Argentina. É um país de imigrantes, tem muita, tem gente do mundo inteiro que mora lá. Agora tem muitos asiáticos, muitos árabes, tem gente do mundo todo que mora lá. Porque é um país muito grande, como os espanhóis fizeram o favor de fazer essa limpa e que mataram todos os povos indígenas, então ficou um país muito despovoado. Então a Argentina se abriu muito para migração. E no momento em que a Europa tinha muitas guerras, então as pessoas mais atingidas pela guerra e empobrecidas mudavam para Argentina. E aí existiam colônias diversas, de espanhóis, bairros inteiros de espanhóis, de judeus, italianos. Tanto é que, em Buenos Aires as pessoas todas entendem italiano. Da minha geração todo mundo entende em italiano.

Simone

Pensando no teatro como mecanismo de transformação social, como você entende o período antes do golpe, durante, exílio e democratização?

Cecília

Eu sempre pensei que, embora o teatro seja uma linguagem muito poderosa, você pede para uma pessoa fazer teatro e ela é capaz de fazer coisas incríveis. O espaço do teatro é um espaço muito pequeno, a possibilidade do teatro realmente transformar as mentalidades é mínima.

O que acontece é que, quando você tem uma ideologia, ela vai determinar tudo que você faz. Não é uma escolha, ela quase que se impõe. Se você está escandalizado, por exemplo, com a desigualdade, você vai se manifestar nesse sentido. Se você está escandalizado com a brutalidade da polícia, você vai se manifestar nesse sentido; com fato da polícia, exatamente como mencionei antes, vinham pessoas paupérrimas e começavam a matar os índios, agora os PMs são pessoas que são oriundas dessa classe social, que ganham mal e que expõe a vida também, muitas vezes a grande maioria são pessoas negras que entram nas favelas e começam a matar as pessoas de sua própria classe.

Então assim, essas são coisas que me chocam muito, que me questionam: como é possível isso? Como é que as pessoas não se deram conta que não é por aí, que as coisas não vão mudar por aí, que não é servindo ao patrão, que vão mudar?

O Teatro Político sempre existiu, sempre teve pessoas que, escrevendo teatro, elas tinham uma ideologia, e elas se expressavam através da linguagem teatral. Isso sempre existiu e vai continuar existindo. Agora, que você vai mudar o mundo com o teatro, não vai. Cada vez menos, eu diria. O espaço do teatro é cada vez menor.

Agora, que o teatro pode ser usado para debater cidadania, acho que sim. Pode ser usado para, digamos assim, no sentido de uma pedagogia política, acho que sim, e acho que deve. Sair do espetáculo, se preocupar com o espetáculo e transformar o teatro nas ferramentas em que as pessoas debatam questões de direito, de cidadania, essas questões. Por que uma pessoa de uma classe social mata, reprime a pessoa da sua classe? Eu gostaria de ver uma peça sobre isso. Mas não em um teatro, eu gostaria de ver uma peça onde essas coisas acontecem, gostaria de ver essa peça em uma favela.

Eu gostei muito, porque agora eu estou super ligada em podcast, é minha nova mania. Eu tenho escutado muitos comentários sobre a CPI (CPI do MST). Eu conhecia Henrique Vieira, esse pastor protestante, não sei por que, não me lembro. Eu acho que eu, durante a pandemia... foi aí, foi isso! Eu durante a pandemia fiz muitos programas para o canal do YouTube do Instituto Augusto Boal, fiz uma Feira na pandemia e um belo dia resolvi falar de religião e chamei um padre, Padre Ricardo, e chamei o Henrique Vieira. Padre Ricardo trabalhou no Pará, o equivalente daquela época do Movimento Sem Terra, ele é católico. O Henrique Vieira todo mundo conhece, ele é deputado pelo PSol. Depois, por umas amigas, que também são muito ligadas à religião, uma delas não mora aqui. Eu liguei para Henrique Vieira, a gente fez um encontro e ele conversou com elas. E ele disse que tinha sido convidado para se candidatar e ele não sabia se ia aceitar, acabou, pelo visto, aceitando. Eu gostei muito do interrogatório que ele fez com aquele hacker. Ele foi muito direto, foi direto ao ponto. Porque eu gostaria muito de entender essa loucura que está tomando conta de América Latina, que esse gênero de evangélico, que é o oposto ao Henrique Vieira.

É que é uma forma de dominação que sempre me pareceu asquerosa. Eu não sou uma pessoa religiosa, não tenho nada a ver com religião, nunca tive não. Não acho que quando eu morrer vou para o céu ou o inferno, nunca me preocupei muito

com isso. Mas mesmo assim, mesmo assim eu fico escandalizada com a implementação da religião e implementação da figura de Cristo, que pode ser uma história que alguém inventou, talvez Cristo nunca tenha existido, mas quando foi inventada ela foi uma história legal.

Jesus Cristo foi um personagem legal, histórico, uma pessoa que lutava pela sua terra, que lutava contra o colonialismo, que estava com os pés no chão junto aos pobres. Então, que Cristo se use para essas coisas asquerosas... Então no governo Bolsonaro foi um festival, não param de falar de Deus, de Cristo. Eu fico escandalizada, eu que não sou uma pessoa religiosa, eu não entendo como as pessoas religiosas não ficam escandalizadas com isso.

Sabe aquela coisa que todo mundo sabe, até eu que nunca fui em uma igreja: não se deve usar a palavra de Deus em vão. Mas eles não leram isso, ninguém contou isso para eles? São pessoas que não têm moral, não têm ética. São realmente pessoas asquerosas, então para eles tanto faz. Mas eu fico, eu fico escandalizada de como eles...

Mas isso todo sabe e isso também coloca uma série de questões. Porque todo mundo vai dizer, esses, os militantes, que esse tipo de igreja entrou no lugar onde não tinha ninguém, né? Eles dizem “abandonados pelo Estado”, eu digo abandonados pela esquerda também, eu não me disporia a entrar. Mas, os que são verdadeiramente militantes, eu não me considero uma militante, deveriam se ocupar um pouco mais, né?

Porque realmente, são pessoas que estão abandonadas e chega alguém que te propõe uma receita de bolo encantadora. Deus vai te cuidar, tudo nas mãos de Deus e você não precisa fazer mais nada. Mas não é assim que as coisas funcionam e eu entendo, não vou entrar nessa polêmica, porque funciona. As pessoas criam uma comunidade e tudo isso que a gente já sabe. Eu não sei como a gente vai sair dessa, e essa é minha principal preocupação agora: como vamos sair dessa?

Isto posto, como já estou falando há quase uma hora, quero dizer que para mim o Movimento dos Trabalhadores Sem Terra é um exemplo do que deveria ser feito no Brasil. Mais: eu acho Stédile um luxo, eu acho ele um mega dirigente. Mas além dele conheço pessoas não tão espetaculares (risos), porque ele é realmente uma pessoa bastante excepcional. O que foi o show que ele deu na CPI? Foi extraordinário!

Mas é um exemplo de como as coisas poderiam ser diferentes, acho que o Movimento Sem Terra deveria tomar mais espaço. Deveria provocar uma nova invasão do Brasil. Já fomos invadidos por Portugal, a última foi a invasão dos evangélicos, quem sabe agora somos invadidos pelos Sem Terra.

É impressionante, né, como as pessoas, muitas, não se dão conta. Eles são capazes de comprar os produtos e perceber a qualidade, perceber que o preço é diferenciado, mas continuam sendo ladrões e invasores porque alguém que tem poder, porque é superior, porque tem o dinheiro... Essa subserviência ao poder é outra coisa que merecia uma peça de teatro, uma espécie de um desejo... Como se diria em português? O desejo de servidão, o desejo de servidão, um desejo Servidão. Isso também é muito prejudicial, muito.

Simone

Então você nos aponta que é por meio do movimento social que a esquerda pode avançar, não é?

Cecília

Mas têm poucos ainda né?

Eu acho engraçado que eu escutei uma entrevista que fizeram com Carmen Silva, que [é] uma senhora que eu conheci em São Paulo, né. Do Movimento Sem Teto. Ela que organiza as invasões, melhor: ocupações. Como essa mulher é articulada! Ela veio do Nordeste, paupérrima, morou na rua, uma mulher com um bando de filhos. Você escuta ela falar... mas que formação que essa mulher teve? Claro, ela deve ser mega inteligente também. Não é qualquer um que se transformam [em] líder assim, né? Mas que mulher interessante, esse é outro movimento que merecia crescer muito mais.

Agradecimentos finais


2:34 / 50:03
cecília thumim boal

Apêndice B - Entrevista com Arturo Fleitas do Grupo El Galpón em dezembro 2023

A entrevista com Arturo Fleitas, integrante histórico do Grupo El Galpón, foi realizada no dia 7 de dezembro de 2023, na sede do grupo, localizada na Avenida 18 de Julio, em Montevidéu (Uruguai). Eu, Simone Rosa, e Julie Wetzel, companheira do Coletivo Terra em Cena, estávamos em Montevidéu para participar do XIV Colóquio Internacional de Teatro, promovido pela Universidad de la República (UDELAR). Entre nossos interesses de pesquisa naquela ocasião, destacava-se a intenção de conhecer e entrevistar algum(a) integrante do grupo pertencente à geração de 1960 e 1970.

Busquei apoio para esse contato junto à professora e pesquisadora Luciana Scarafuni (UDELAR). Luciana havia participado da banca de doutorado de Michelle Silva, defendida no primeiro semestre de 2023, bem como do Seminário Virtual “Arte, Cultura e Política na América Latina”, promovido pelo Programa de Pós-Graduação Interunidades em Integração da América Latina (PROLAM/USP), com apoio da UFMG, UnB, IFPA e UDELAR.

Luciana prontamente me forneceu o contato de uma pessoa vinculada ao Grupo El Galpón que poderia colaborar com a articulação solicitada. Contudo, para nosso azar, essa pessoa encontrava-se de férias nos dias que antecederam nossa estadia em Montevidéu, e não obtivemos retorno. Diante disso, recorri diretamente à página oficial do grupo, explicando o interesse e a urgência do encontro.

Prontamente, Marcos Acuña, atual integrante do Grupo El Galpón, respondeu e articulou nosso encontro com Arturo Fleitas, que gentilmente nos recebeu no café do teatro, ao lado da livraria. Como se evidencia ao longo da entrevista, Arturo colocou-se integralmente à disposição, de forma generosa e aberta ao diálogo.

A conversa, com duração aproximada de uma hora e meia, transcorreu de maneira orgânica. Não havíamos elaborado previamente um roteiro estruturado, tampouco possuíamos conhecimento aprofundado sobre a trajetória pessoal de Arturo. O que tínhamos era conhecimento prévio sobre o percurso histórico do Grupo El Galpón e grande curiosidade investigativa.

Arturo nos envolveu com sua reciprocidade, sua impressionante capacidade de leitura ampla dos contextos políticos e teatrais latino-americanos e seu profundo conhecimento da trajetória do grupo — trajetória esta reverenciada inclusive por Marcos, representante de uma nova geração do El Galpón.

Após a longa conversa, Arturo nos convidou a conhecer o teatro. Percorreu conosco salas, camarins, espaços de ensaio, setores administrativos, depósitos de figurinos e cenários, além do acervo de livros e materiais multimídia.

Além do impacto causado por um espaço grandioso, bem conservado e profundamente estimulante no contexto do teatro independente latino-americano, chamou-nos atenção o clima amistoso e solidário entre os presentes. Encontravam-se ali atrizes e atores da nova geração, organizando o espaço para uma feira de venda de figurinos — ação de arrecadação de fundos realizada pelo grupo — bem como integrantes mais experientes, como Arturo e Miryam.

Todos(as) foram extremamente solícitos(as), não apenas comigo e Julie, mas também com Iná, minha filha de 11 meses à época, e Leonardo, meu companheiro, que acompanharam a entrevista e a visita ao espaço. Fica aqui registrado nosso profundo e cordial agradecimento.

Ao final da transcrição da entrevista encontram-se também as fotografias realizadas naquele mesmo dia.

Arturo

Bueno, entonces yo estoy acá para satisfacer toda la curiosidad que tenga.

105

Es una cosa que El Galpón yo estoy retirado ya, ya no actúo, ya no dirijo ni nada. Estoy en mi casa. Y El Galpón, El Galpón me llama cuando hay estas cosas, para hablar con la gente y contar la historia y esas cosas. Es mi trabajo. Porque soy de los ya de los pocos sobrevivientes que quedan de aquella época, de los 1960. Casi toda mi gente de aquella época se han ido muriendo.

¿Entonces, es la vida, no?

Entonces voy quedando yo para hablar de ellos.

Simone

Nosotros hacemos parte de un colectivo llamado Terra em Cena, que es de Brasilia, hace pesquisa, teatro, hace relación con los movimientos sociales.

Y nosotros estamos haciendo una serie de entrevistas sobre teatro latinoamericano y teatro político, específicamente.

Entonces, si nos permite después publicar esta charla.

Arturo

Claro, claro, claro. Todo, todo lo que quieran. Libre, abierto.

Simone

Y cuéntanos un poquito de tú, Arturo, para empezar.

Arturo

Bueno, yo soy paraguayo, nací en Paraguay hace ya 82 años, casi 83. Y en 1965 me tomaron preso. Pasé por todo lo que pasaba, pasamos los presos políticos allá en Paraguay. Y me vine asilado acá en Uruguay.

Acá conocí El Galpón, me vinculé con él en el 66 se me vinculé con El Galpón, con la escuela del Galpón. Estaba haciendo teatro en Paraguay. Había fundado un grupo con otros amigos y estábamos ahí haciendo teatro. Queríamos hacer teatro político en las difíciles condiciones de la dictadura de estos.

Ustedes pasaron también la experiencia ya de la dictadura muy, muy dura también. Así que conocen eso.

Entonces salí para acá y me vinculé al Galpón, aunque dejé El Galpón y me fui en el 1967, me fui de vuelta a Paraguay, ya clandestino. Entré clandestino. 1968 salí de vuelta porque no había manera de escaparse. Y desde entonces, del 1969, estoy permanentemente con El Galpón.

Cuando El Galpón empezó a ser perseguido, me fui exilado a Argentina. Y cuando El Galpón se reorganizó en México, en el 1976, me llamaron y allá fui nuevamente. Así que tengo varios exilios encimados.

Y luego empecé a volver. Volvimos acá primero, después volví a Paraguay, estuve 10 años en Paraguay, y después de 10 años otra vez volví acá. A Uruguay, me gusta el Uruguay. Y me quedé acá ya definitivamente. Tengo hijos uruguayos, mujer uruguaya. Entonces y bueno, gran parte, casi toda mi vida pasé con El Galpón. Gran parte de mi vida. Entonces, hablar de mi historia es hablar de la historia del Galpón.

Está muy íntimamente unido en lo artístico y en lo político.

Simone

¿Cuál era el clima, el sentimiento de la época en que tú llegaste acá, de los exilios? Cecilia Boal, la mujer de Augusto Boal nos dice que había en su relación un sentimiento de pasión. ¿Cómo te describirías?

Arturo

Sí, sí, sí.

Mira, cuando yo llegué acá, el Uruguay era un país democrático, 65. Pero yo inmediatamente vi que había, que había síntomas de que iba hacer la dictadura. Y yo les prevenía a los compañeros. Les decí: “miren que esto no es eterno. Le digo las

cosas, no se puede, Uruguay, no se puede.”. Y nadie creía, decían en Uruguay no puede pasar. Era un país muy politizado.

Existía esa pasión.

Acá se apoyó mucho a la revolución cubana, a la guerra civil española.El Uruguay estuvo muy militante, apoyando a la república española. El teatro independiente formaba parte de esa corriente.

El Galpón, hay que decir, uno de los motivos por los que la dictadura puso para cerrar El Galpón era que había apoyado a la república española, que había apoyado a la revolución cubana, que había apoyado la lucha del pueblo paraguayo.

Es decir, había mucha efervescencia. En eso surge, imagínate, estoy hablando del 1966, había toda democracia, estaban los partidos, los partidos políticos, todos, todos libres. Funcionaba el parlamento.

Y en el año 1968, por ahí, 1967, 1968 por ahí, muere un presidente electo y queda en su lugar el vicepresidente Jorge Pacheco Areco, que empieza la tarea de represión de todo el movimiento popular y del Galpón.

Claro. Entonces se militariza, por ejemplo, a los empleados bancarios. Ahí se mete mucha gente presa, y surge el movimiento armado que fue los Tupamaros, que fue muy fuerte y que tuvo mucha fama.

Ahora, los Tupamaros duraron, en el 1972 fueron totalmente derrotados. Los Tupamaros tuvieron mucho apoyo de la gente, pero en el 1972 el enfrentamiento militar fue muy fuerte. Los Tupamaros no tenían ni las armas, ni la experiencia para enfrentar a un ejército. Y fueron derrotados, quedaron todos presos.

Pero de ahí en adelante, en el 1973, viene el golpe de Estado, porque no viene gratuito.

El golpe de Estado viene porque el movimiento popular estaba muy fuerte. Realmente el movimiento popular era tremendo. Una de las cosas que yo he discutido incluso con alguna gente de la época, que se siente muy víctima, yo nunca me sentí víctima porque dije nos reprimieron porque los estábamos poniendo en peligro.

Realmente la liberación de los pueblos no era una utopía irrealizable, se podía hacer. Es más, estábamos permanentemente acosando, permanentemente y rodeando. Y ahí se vino la gran represión, el choque em 1972 y 1973, el golpe de estado.

El 1976 se ilegaliza Galpón, hicieron de todo para que El Galpón cerrara. Llevaron preso a todos nuestros dirigentes, a nuestros actores. Pero los actores del medio vinieron a sostener este teatro. Actores general del Galpón, hacían espectáculos,

hacían todo eso. Y hasta que en el 76 no tuvieron más remedio que cerrarlo. Cerraron el balcón, se apropiaron de todas las propiedades. Era este teatro y otro teatrito que estaba en la calle Mercedes, a dos cuadras de acá. Y se apropiaron de todos nuestros bienes.

Les costó caro ese trabajo, les costó caro porque El Galpón ya era muy famoso internacionalmente. Y además, desde el mismo momento en que varios compañeros se asilaron en la embajada de México, ahí mismo ya reorganizaron El Galpón.

El Galpón siguió funcionando de tal forma que apenas llegó a México, a los pocos meses estaba estrenando su primer espectáculo, que fue Los Cuates de Candelita.

Simone

Hay tantas cosas.

¿Cómo era la relación de los movimientos de masa, como tú dices, con El Galpón? ¿Si en la escuela, por la escuela existiese en relación, cuál era la cualidad de relación entre El Galpón, los militantes?

Arturo

El Galpón estaba íntimamente relacionado con los movimientos de masas. Y tenía acá, en este lugar, en esta sala de teatro, que no era como está ahora, era un cine viejo. Acá se hizo el Congreso del Pueblo de 1964, que fue donde se juntaron todas las organizaciones y donde se conformó la Central Única de Trabajadores, que persiste hasta ahora acá en El Galpón.

Y toda la vida del Galpón estuvo intimamente ligado al movimiento popular y ligado orgánicamente a los sindicatos. Era común que nosotros fuéramos a los sindicatos a hacer funciones, a conversar con la gente. Teníamos un nexo orgánico permanente con la Central de Trabajadores, que era la Convención Nacional de Trabajadores.

A tal punto de que cuando construimos este teatro, los obreros de la construcción donaban horas de trabajo para El Galpón. Y cuando El Galpón era atacado por las bandas fascistas, eran los sindicatos los que venían a defender El Galpón.

Ninguna banda fascista vinieron y atacaron El Galpón, ninguno pudo pasar de esa puerta a la misma puerta que está ahí. Porque ahí estaban los obreros defendiendo El Galpón. Eran obreros fuertes, del puerto, de la construcción, con quienes no se podían bromar.

Pero si esa unión se hizo muy fuerte en aquella época se había matrizado la consigna “Obreros y estudiantes unidos y adelante”, que fue la base del movimiento popular y

lo que lo hizo tan fuerte. Y nosotros podríamos decir que también El Galpón y los obreros estaban también unidos de esa esa misma manera.
En aquella época, 18 de julio esta avenida fue gastada por las manifestaciones populares. Y esas manifestaciones pasaban frente al Galpón con el puño en alto.
Era esa la relación que había.
Yo me emociono mucho cuando hablamos, porque eso no es más ahora, es una época que pasó, ya no estamos en esa vivencia. Ahora, el espíritu que teníamos todos en aquella época fue un espíritu muy combativo, muy combativo. Te diría que era muy difícil encontrar a un joven o alguien de mediana edad que fuera pesimista así.
Todos estábamos seguros de que íbamos a ganar, y eso hacía y además nos habíamos preparado muy fuertemente para resistir a todo lo que viniera. Y eso hizo que la resistencia a la dictadura fuera tan fuerte.
A pesar de que tuvimos miles de presos y miles de exiliados, y algunos cientos de desaparecidos y muertos, no se consiguió. A tal punto que la dictadura, el golpe de estado fue en el 1973, y en el 1985 estaban entregando nuevamente el gobierno, porque no había manera de manejar este país.
Pero si la relación nuestra, la imbricación del Galpón, de todo el movimiento cultural en realidad, pero del Galpón en particular, que era muy fuerte. Muy fuerte con las organizaciones sociales y sobre todo con los sindicatos, con esta característica de que había algunos sindicatos que eran especialmente amigos, como la construcción, como el sindicato de los portuarios, que era grande en aquella época, ahora no. O los metalúrgicos, que también eran muy fuertes.
Es decir que nos asociamos con los más combativos para enfrentar estas situaciones tan embrumada. Y siempre se trató de confundir, de mostrar al Galpón como si fuera, hasta hoy mismo, como si fuera un organismo del partido comunista este teatro, cosa que nunca ha sido.
Ojalá hubiera existido. Ojalá no se hubieran financiado como dicen que nos financiaron en aquella época. Por lo menos ponerse dinero, valía fama.
Ahora, eso sí, había mucho comunista en El Galpón. Estaba prácticamente dirigido por los comunistas, pero no por el partido comunista. Eran muchos, como yo era uno de ellos, uno de los comunistas.
Y bueno, y así todo eso se pudo hacer, porque El Galpón nació con un gran como, un gran proyecto artístico muy riguroso en lo artístico. Entonces en poco tiempo ya tenía una fama muy grande.

El Galpón fue fundado en el 49. 10 años antes ya estaba haciendo temporada en teatros de Buenos Aires. Ya los llevaban a Buenos Aires por la calidad de los espectáculos, aparte de ser el teatro que introdujo a Bertold Brecht en Latinoamérica. Y eso es una linda historia que es lindo hablar también, aparte.

Y entonces era muy famoso. Cuando los empezaron a perseguir por motivos políticos ya teníamos una fama internacional muy fuerte. Y eso hizo que la solidaridad internacional fuera muy grande hacia El Galpón.

Y en todo el tiempo que estuvimos en el exilio, que no estuvimos acá, bastaba que nosotros hiciéramos una llamada a grandes personalidades como Gabriel García Márquez, Susan Sarandon, el mismo Marlon Brando. Alguna vez estuvo firmando cosas que le pedía El Galpón.

Teníamos una fuerte basamentación acá adentro, en los obreros, en la clase obrera, pero teníamos también un fuerte basamento en el movimiento artístico internacional. Entonces eso nos ayudó mucho en la lucha que tuvimos desde el exilio de solidaridad con el pueblo.

Por eso digo que le costó caro a la dictadura haber ilegalizado El Galpón.

Porque recorrimos el mundo contando esta verdad y contando lo que estaba pasando en Uruguay y recabando solidaridad de gobiernos y de pueblos por donde pasábamos.

Nosotros tuvimos un gran maestro, un fundador, creo que por ahí anda su foto. Atahualpa del Ciopo era muy amigo de Augusto Boal. Se peleaban, discutían, discutían. Porque Atahualpa no se peleaba nunca. Atahualpa era un hombre muy tranquilo. Pero se querían mucho.

Atahualpa cuando Boal Atacabal nos encontraba decía a nosotros que éramos demasiado estructurados y le angustiaba tanta estructura, tanta disciplina, tanta... Pero éramos grandes amigos.

Mira que los grupos de Boal también eran disciplinados. Era él el indisciplinado. Pero él tenía su grupo allí. Estuvo acá, actuó en dos o tres ocasiones.

Simone

¿Cómo era la relación entre los otros grupos latinoamericanos?

Arturo

Mira, teníamos una con los grandes grupos siempre tuvimos muy buena relación. Tenemos relación permanente y muy fraterna com Boal, con Buenaventura en Colombia, con la Candelaria de Colombia, sobre todo esos grupos que eran los que estaban llevando el teatro adelante en aquel momento.

Colombia en ese momento era sin ninguna duda la vanguardia del teatro latinoamericano. Tenía un movimiento en Colombia, todo el mundo hacía teatro en Colombia y tenían un teatro muy fuerte que también teníamos nuestras discrepancias formales porque El Galpón siempre fue un teatro más bien clásico desde el punto de vista de la forma. En Colombia ellos rompían con todo.

Recuerdo que en una crítica de Venezuela pusieron algo así como el virtuosismo enfermizo del Galpón por cómo poníamos las obras con tanto, con tanto rigor.

Y el asunto que te decía que tuvimos este fundador y maestro que fue Atahualpa del Cioppo, que fue el tipo que realmente fue el que produjo la fama del Galpón. Atahualpa era ya famoso antes de que El Galpón fuera famoso, por su manera de poner las obras y por la temática que elegía y por cómo lo hacía.

Un día va un compañero, por allá por los 50 y pico, va un compañero a Europa y le dice a Atahualpa: “se habla mucho de un tal Bertold Brecht.”. Dice, “por favor, Chino”, Chino Campodónico, la sala se llama como él, “por favor, Chino, se junta todo lo que encuentre sobre Brecht y tráenos para ver de qué se trata.”.

Conoció a Streller, que era el director del picoro teatro y se vino con aquella cosa, con todo lo que consiguió, con todos los documentos, las obras de Bertold Brecht y El Galpón se puso a estudiar a Bertold Brecht y descubrieron una simbiosis total entre lo que hacía Brecht y lo que hacía El Galpón. Ya hacía teatro antes de llegar a Brecht.

Entonces Atahualpa decía siempre, “nosotros éramos como el burgués gentil, hombre que hablaba en prosa sin saberlo. Nosotros hacíamos teatro épico sin saberlo.”.

Entonces lo que El Galpón encontró en Brecht fue la organicidad de la teoría de Bertold Brecht a lo que hacía El Galpón, a lo que ya estaba haciendo. Incluso, yo creo que, con mucha mayor penetración popular de la que consiguió Brecht. Pero si, no fue ninguna sorpresa, fue encontrarse y ponerle nombre nada más a algo que ya estaba haciendo el teatro.

El hecho de que todas las obras debían tener un compromiso social o político. La manera de llegar la gente, la manera de poner, por ejemplo, el famoso distanciamiento de Brecht era parte integrante del estilo del Galpón.

Latinoamérica, Latinoamérica es todo, el teatro latinoamericano es todo épico, es todo latinoamericano por su manera de ser. Las mismas dificultades con la que se encuentra el teatro hace que el teatro tenga que superar grandes dificultades y encontrar soluciones que no son las del teatro comercial. Entonces, estoy seguro que ustedes hacen teatro épico sabiéndolo ahora, ahora sabiéndolo.

Pero lo que los llevó hacia ese lado fue la tendencia de unirse al pueblo y encontrar las maneras de comunicarse con él. Y eso hace que el teatro, o la obra, o el espectáculo se vuelva épico. Entonces no, yo creo que Latinoamérica no necesitó nunca la teoría de Brecht. La usó después. Después se vino toda la deformación de hacer una cosa u otra, de formación muchas veces académica incluso.

Y bueno, pero así, así fue el teatro y así fue perseguido, fue muy perseguido el teatro popular. Todavía ahora tenemos también la hostilidad permanente del actual gobierno. Nosotros en la época anterior teníamos, por ejemplo, convenios con organismos oficiales, la organización de los teléfonos Antel, con UTE, con Ancap, la del petróleo, todos esos teníamos, por los cuales los obreros y funcionarios de esos lugares tenían una tarjeta de asociación con El Galpón, por el cual pagaban nada más que una pequeña cantidad de su sueldo y venían, podían venir al teatro.

Todo eso se cortó con todos, eso se cortó con este gobierno. Desde el momento que subió este gobierno, se cortó todo convenio, se cortó todo y empezó nuevamente la hostilidad contra todo el teatro independiente. No sólo porque, eso hay que decirlo, El Galpón siempre formó parte de la Federación Uruguaya de Teatros Independientes, que es la federación que nuclea los teatros independientes orgánicos del Uruguay. Entonces eso hace que todas las posiciones es el último más fuerte de la FUTI, así se llama. Pero eso hace que también se tenga un colchón fuerte de apoyo en los demás grupos.

Nunca fuimos solos, fuimos al exilio solos porque nos mandaron, pero automáticamente nos nuevamente tomamos en México, por ejemplo, inmediatamente tomamos contacto con el sindicato de actores y con otros sindicatos y con las organizaciones sociales de México

Y eso es lo que ha hecho la fortaleza. Uno no es fuerte nunca solo. Y acá el Galpón, imagínate que en ausencia este teatro fue requisado por la dictadura, que intentó hacerlo seguir funcionando como teatro. Y no pudo porque todo el movimiento teatral uruguayo se negó a venir a trabajar a esta sala.

Fue nombrada responsable directora del teatro, fue nombrada una actriz, que es una actriz de la comedia nacional, pero nunca consiguió que pero es más, empezaron a organizarse conciertos. Y los conciertos eran de pobrísima asistencia, porque los montevideanos se negaron a entrar a esta sala mientras estuvieran en manos de la dictadura.

Hubo gente que nos cuenta que incluso no pasaban ni por la vereda, cruzaban a la vereda de enfrente para no pisar la vereda que estaba en manos de la dictadura de este teatro.

Una cosa muy especial, muy importante, fue la institución del Socio del Galpón. Desde el mismo momento que El Galpón se fundó, al poco tiempo nomás, estableció un sistema de socios, de gente que aportara una cantidad mensualmente, a la que en aquella época se le prometía que iba a haber espectáculos gratis del Galpón.

Todavía no se hacían espectáculos, porque este teatro para funcionar, los actores y directores del teatro, los fundadores, se pasaron dos años construyendo un teatro a dos cuadras de acá, y recién a los dos años se estrenó la primera obra teatral. Porque estaban convencidos y tuvieron razón, de que un grupo teatral tenía que tener sus medios de producción. Y el principal medio de producción era la sala teatral.

Entonces se dedicaron a construir la sala, y fueron albañiles, carpinteros, electricistas, aprendieron todo eso para construir el teatro, que luego fue donde funcionó el teatro.

Mucho después se compró esto en un operativo que todos los economistas, todos los políticos, todos los especialistas dijeron, “no lo pueden hacer, no hay manera.”. Y los compañeros que dirigían el afuera decí, “bueno, dicen que no podemos, vamos a ver, hagámoslo.”.

Y se compró este cine. Esto era un cine. Se compró y se lo convirtió en teatro en seis años. Y siguió adelante.

¿Pero en base a que?

En base al apoyo de la gente que iba poniendo mensualmente y a campañas financieras permanentes. Hemos hecho campañas financieras que no te imaginas, de todo tipo,rifas, salir a la calle con baldes a pedir contribución para que no cerraran El Galpón. De todo hemos hecho.

A tal punto que la actividad de un integrante o de un alumno de la escuela del Galpón se dividía claramente en dos partes: la parte artística y la parte de militancia. Así le llamamos.

Todo integrante del Galpón y todo alumno del Galpón era alguien que se estaba formando, que estaba haciendo arte, pero al mismo tiempo que estaba haciendo una militancia para sostener su teatro y para sostener las ideas de su teatro.

Por eso sí, siempre estuvo claro. Fueron todas pruebas que se hicieron en aquella época, pero que dieron este resultado. En este momento El Galpón no es ni por asomo lo que fue en aquel tiempo. No es la organización revolucionaria teatral, eso se perdió.

No es tampoco el... ¿cómo te diría? El interlocutor permanente del movimiento obrero. ¿Eso también se perdió, no? Es más, se perdió desde la democratización, redemocratización, después en la democracia. Se perdió en la democracia.

Y mira, salir de la dictadura fue muy difícil. Pensábamos que derrotar a la dictadura iba a solucionar todos nuestros problemas. Pero salimos desde la dictadura y nos encontramos con que el público había cambiado.

Las dictaduras no pasan gratuitamente por los países. Cambian muchas cosas y algunas las cambian para siempre. Entonces aquel lenguaje político que nosotros usábamos, que era de choque y ya no funcionaba más.

Ya el nuestro público mismo estaba pidiendo otras cosas. Entonces se fue atenuando aquel mensaje ya no daba para aquello. Por otra parte, estar en riesgo te obliga a encontrar soluciones, en decir las cosas sin decirlas. Ese lenguaje elusivo que funcionó antes de un poco antes de la dictadura y en la dictadura no funcionó más después. Entonces te plantean grandes problemas y tenés que empezar a buscar cómo salir, porque al público lo necesitas.

Finalmente el teatro se hace para público. No hacemos teatro para nosotros, se hace para público. Entonces se necesita al público. Y después el público necesita también empiezan a exigir comodidades.

Antes venía al público en invierno a pasar frío con nosotros y en verano a pasar calor. Ahora ya no. Ahora ya el público viene e incluso nuestros socios ya exigen esas comodidades. Ya no nos aburguesamos todos (risos).

Simone

Creo que sí.

¿Arturo, y cómo fue volver? ¿Ustedes tenían idea de cómo estaba el país cuando estaba en México o fue un choque?

Arturo

Mira, nosotros siempre fuimos para volver. Ninguno de nosotros fue para quedarse. Es más, fuimos para sobrevivir juntos o morir juntos. En aquellas épocas el heroísmo era cosa de todos los días.

Julie

¿Cuántos años tenían?

Arturo

Yo tenía 45 años en aquel momento. ¿45 o 35? Para, déjame ver 41 a 35. Yo tenía 35. El Galpón había sido fundado en el 49, así que El Galpón hace el cálculo 76 a 49. Anda por ahí también cerca, sí.

¿Cuál era la pregunta, cuando volvimos?

Simone

¿Sí volver fuera un choque o si ustedes tenían un contacto con que había aquí?

Arturo

Bueno, mira, la vuelta del Galpón fue gloriosa. Así fue gloriosa.

Simone

¿Sentimiento era de victoria?

Arturo

Sí, sí, sí. Sentimiento de victoria nuestro y de todos los uruguayos.

Simone

¿Volvieron después de la redemocratización o antes?

Arturo

Antes, antes.

La dictadura entregó el gobierno en el año 85. Nosotros volvimos en el 84 porque consideramos habíamos hablado con los compañeros de acá, porque El Galpón acá siguió funcionando clandestino, no hacían teatro, que los compañeros seguían en contacto.

Simone

¿Y con ustedes también?

Arturo

Con nosotros también, si teníamos nuestros representantes, nuestro nexo, porque era muy difícil la comunicación [desde] México, no existían, solo por carta. Por carta y muy excepcionalmente por teléfono, pero el teléfono era muy peligroso.

Incluso las cartas que escribíamos, las escribíamos por supuesto, con otros nombres, con otros... incluso algunas cartas importantes no las despachábamos de México, las despachábamos de otros países. Nuestros amigos se la mandábamos, amigos de otro país. Y de ahí venía la carta.

Cuando yo fui a ver en el año 85, cuando asumió el Frente Amplio, nos dejaron ver lo que había en la policía sobre El Galpón. Y ahí yo encontré, en esos documentos, encontré una carta despachada en el Salvador a una actriz que había interceptado la

policía. A una actriz que ni siquiera era del Galpón, interceptó la policía y estaba la carta ahí entre esos documentos.

Bueno, mira, ya te dije, nosotros nunca fuimos com la intención de quedarnos. Siempre fue y volver juntos. Por eso se tomó la determinación en el Galpón que salió a México, se tomó la determinación de que ninguno de nosotros iba a buscar una salida económica individual.

Simone

¿Atahualpa, fue con ustedes?

Arturo

Sí, sí, también.

Atahualpa estaba en Costa Rica en ese momento, porque nosotros lo primero que hicimos, como el viejo era muy frágil, lo sacamos a Costa Rica. Ya de acá él fue a dirigir a Costa Rica. Y cuando vino el golpe, él estaba en Costa Rica y quedó allá muy, muy apoyado por todos los [de] Costa Rica.

Entonces se tomó esa decisión heroica de o salir todos juntos o... nunca se pensó en morir. La verdad nunca estuvo en nuestra que nos íbamos a morir de hambre. Pero si hubo esa esa especie de juramentación. Por eso les decía que el heroísmo en aquella época era cosa común. No había nada de extraño en que uno fuera heroico.

Entonces pasamos los primeros años y fueron muy duros, muy duros. Establecimos un régimen de comunismo primitivo dentro del Galpón, donde había una compañera que manejaba y tenía los fondos del Galpón en una bolsa de supermercado, y de ahí nos iba dando lo que necesitábamos para los gastos diarios.

Y bueno, fue así, imagínate, salimos exiliados en el 76. Recién en el 81 los actores del Galpón pudimos cobrar nuestro primer sueldo. Hasta ese momento todo fue precario. Durante esos cinco años todo fue precario.

Hambre no pasamos nunca mediante eso, porque cada uno retiraba lo que necesitaba o lo que hubiera. Entonces pero no pasamos nunca hambre. Nunca pasamos esa necesidad de pasar hambre y de tener que salir a pedir. Pero y bueno, entonces ya te digo, como eso era era común en aquella época, era común tomar determinaciones como esa.

Entonces cuando volvimos, acordamos con los compañeros de acá que volveríamos después de marzo, después de la recuperación de la dictadura. Pero estábamos em Buenos Aires. Nos fuimos a Rosario después de haber acordado todo eso.

(Pausa para atender Arturo solicitação)

Julie

¿Entonces la escuela cómo es? ¿Desde cuándo?

Arturo

Ahí no hay El Galpón muy rápido hizo su escuela. Fue fundada en el año 49, y en el 51 hizo su primer espectáculo. Y en el 52 ya fundó su escuela.

¿Por qué? Por eso mismo. Porque así como se así como estaban convencidos de que necesitaban el teatro como medio de producción, necesitaban um elenco de galponeros, alguien que viniera del medio no satisfacía las necesidades artísticas y de militancia del alfombra.

Entonces, a los tres años de fundación, ya fundó su escuela y ya empezó a formar sus propios artistas, que eran al mismo tiempo artistas y militantes.

Después de mucho tiempo, ya en los 2000, yo me enteré que eso que nosotros hacíamos como militancia era gestión. Era la famosa gestión. ¿La famosa gestión en todos nosotros, no?

Formábamos, nos formábamos como actores, directores, como artistas y gestores. Entonces, todo actor del Galpón es al mismo tiempo un gestor un del Galpón, y con las que se necesitaba esa gente. Y además, una cuestión de fidelidad, de estar ahí siempre, todo eso.

De tal forma, la escuela participaba en todas las movilizaciones del Galpón, las campañas financieras, todas esas cosas. Una escuela realmente muy, muy formativa. A mí me há tocado, por ejemplo, pasar um año entero sin tener clases, porque nos dedicamos a hacer campañas financieras para poder salvar este monstruo que compramos. Entonces no podíamos hacer clases, salíamos a hacer campañas financieras de trabajar, y a militar. Y militar és vida.

Entonces, la formación fue muy fuerte en esse aspecto de la militancia. Quien no quisiera hacer eso, sencillamente no venía a El Galpón, o se iba. Y si se iban algunos compañeros, se iban porque no soportaban esse trabajo. Recuerdo claramente un compañero que dijo: “yo no vine acá a hacer campaña financiera, vine a ser actor.”. Y se fue.

Simone

No és para todos.

Arturo

No, no es para todos. El heroísmo no es para todos.

Y bueno, fue así. Fue así que se fue, que fue formando su gente. Ahora, toda

esta gente que estás viendo ahora, pasando por ahí, se está organizando una venta de vestuario para mañana. Entonces, todos estos son actores del Galpón que están trabajando para la venta de mañana.

Todos ellos son nuevos. Y hay otros actores más viejos también. Mira que algunos vemos algunos muy viejos. Recién saludó una compañera de mi edad, 82 años. No, cumplió 83. Cumplió 83.

Que sigue firme ella. Sigue firme en el escenario. Es esta Miriam Gleicher

Julie

Sí, yo conocí, la conociste a Miriam

Arturo

Bueno, ella. Bueno, Miriam fue una actriz que estuvo dos años presa. Fue horriblemente torturada. Ella y el marido, el marido actor también del Galpón, Luis Furcade, estuvo cinco años, ella tuvo dos.

Simone

¿Están vivo?

Arturo

Sí, sí, están vivos, están vivos los dos.

Y Miriam fue... ellos pasaron por esa experiencia de escuchar los gritos de su compañero, compañera al lado, en la sala de tortura de al lado. No sé si alguna vez se cruzaron, porque yo no pregunto. Somos muy discretos em eso, porque no queremos remover esos recuerdos tan jodidos.

Pero sí sabemos lo que ellos contaron. Y el ex marido ahora ya, se separaron hace ya um tiempo. El ex marido es muy amigo, va a comer a mí casa muchas veces, y él a veces me cuenta cosas de la prisión y esas cosas.

Miriam habla mucho menos de todo eso, pero es uma heroína. Es una de nuestras heroínas, realmente.

Y tiene muchísimo humor.

Entonces se há especializado en hacer papeles muy livianos de mujeres muy, muy, muy sofisticadas y muy grandes, eso sí. No es el caso de esto que hizo acá, que es muy fuerte este papel que hace. Há hecho papeles muy fuertes em toda su carrera. Muy premiada. Ya tiene tres Florencios.

¿No sé si fueron a la entrega Florencio, que fue hace dos días, no? Ah, sí, fue Nelsonís, el premio al teatro de los críticos.

Yo no voy hace tiempo que ya cuando estaba incluso activo, no iba a los premios. No me gustan los premios, no. El ambiente de competitividad que se crea alrededor de los premios y eso que acá somos muy fraternales entre los actores.
Hay mucha solidariedad entre los actores y los grupos, están muy comunicados.
Tenemos un movimiento teatral, recordemos, realmente bueno. Es lindo trabajar en Uruguay por eso. Pero esa cosa de estar ahí esperando el premio y todas esas cosas y además no sé cómo se puede premiar.
Yo he recibido también un premio de esos y me gustó mucho recibirlo, porque somos humanos. Pero yo comprendo lo ambiente no es confortable, no? Sí, sí, somos humanos y todo. Y era mucho más joven también. Después de eso he evolucionado algo, y realmente hace muchos años que no voy a las entregas de premios. Y además me aburren.
¿Ah, si? Los actos de premiación me aburren, sí. Habría que hacer actos de previación, como son la detebre, como son lo que era mío.

Simone

¿Arturo, la dramaturgia, ustedes publican sus dramaturgias?

Arturo

Mira, El Galpón no publica nada. La memoria está acá.
Sí, lo único que há publicado El Galpón há hecho folletos, há hecho cosas así, y há hecho este libro que se llama la historia del Galpón, es lo único que se há publicado ahora que se le encargó a um investigador que hiciera el libro, lo hizo muy fielmente, realmente es muy bueno el libro. Esa La Loca Historia Del Galpón, pero después no se publica.
Y lo que yo he escrito, yo, mi dramaturgia, la mía personal, yo no hago textos originales, hago adaptaciones de cuentos, de novelas, y nunca he publicado nada, ni siquiera los he registrado, cosa que preocupa mucho.
Mi mujer dice pero un día van a hacer una obra tuya y se diré bueno, ya estaré muerto y ya que me importa lo que pase después de muerto. No, no, tengo, tengo una, creo que tengo una sola obra registrada de mis principios. Después nunca más, nunca más, nunca más.
Y he escrito para Paraguay, ahora mismo se está ensayando en Paraguay una obra mía. Esa sí es original. Y ni se me ocurre registrarla realmente.
¿Digo, para qué? ¿Para qué?

Además no les cobro derecho de autor a mis amigos allá. Les entrego la obra y que la hagan, y si sobra algo, que me la pasen. Y si no es así, no, no, realmente tengo la suerte de que el dinero no me importó nunca, excepto para vivir. Porque importa, importa salir a comprarte el pan y el arroz y la botellita de vino de vez en cuando, por supuesto. Pero más de eso no se me ocurre. Así que yo no tengo nada publicado.
El Galpón, ya te digo, está el libro ese, La Loca Historia Del Galpón, y no hay más. No busques más. Porque en México si editábamos folletos de cada obra y todo eso, que estará en el archivo, supongo, del Galpón. Estarán esas cosas.
Hay um archivo que lo maneja una compañera que recién la vi por acá, donde están todas las fotos, las horas que se pusieron, todas esas cosas. Incluso hay mucho video. Esse material hay, pero no publicado.
Porque además en la pandemia, como El Galpón no podía trabajar, les surgió la idea de aprovechar la pandemia para hacer televisión. Y se hicieron durante dos años. Y se hizo un programa de ocho capítulos, cada cosa de un producto televisivo que se llamó.., no me acuerdo cómo se llamaba. Se montó el set acá mismo, en el escenario del Galpón. Y bueno, y se hizo televisión también.
Esse ya no me tocó a mí, ya me había ido. Pero hice mucha televisión em Paraguay.
En Paraguay, sí. Hice mucha televisión, cine y muchísimo teatro. Los 10 años que estuve en Paraguay no tuve um día de descanso. Vean todos así de mucho trabajo. Por eso mismo ahora me dedico a descansar. No quiero saber más nada de responsabilidades ni nada.
Las únicas responsabilidades que tomo ahora es esto, que me llaman, me dicen quieren hablar del Galpón. Alguien viene, Brasil se ocupa mucho del Galpón. De varias universidades he tenido que atender ya. Así que vienen a hablar del Galaxy y hacer investigaciones. Ustedes no son las primeras.

Simone

¿Arturo, para usted, cómo entiende el teatro latinoamericano? ¿Lo que define el teatro latinoamericano?

Arturo

Mira, en este momento no sé cómo está el teatro latinoamericano.

Simone

Me interesó por la década del 60, 70.

Arturo

Bueno, en aquella época, 60, 70, 80 era como les decía. Estaba la vanguardia, estaba en Colombia, que hacían el teatro de creación colectiva tan fuerte, tan potente y tan ligada a la historia de esos países. Era realmente, yo me sentía un poco, un poco viejo frente a ellos por el teatro que hacíamos nosotros. (Risos) Esse era mi sentimiento personal.

El Galpón sabía muy bien, como Galpón sabía muy bien lo que hacía. Y después eso se fue declinando eso, porque además tenían mucho, mucho éxito en sus países.

Ahora, lo que sí sé, es que ustedes tienen un teatro muy potente, muy fuerte. Nosotros somos muy amigos de Belo Horizonte y Adelbal. Tenemos esse contacto com Adelbal. Adelbal venía todos los años a dirigir algo acá. Después también somos amigos del grupo. De un grupo de punto de partida. Punto de partida. Es más, ellos hicieron... se vino el grupo entero una vez acá. Estuvieron como dos semanas hablando todo el grupo con nosotros.

Esta conversación yo tengo ustedes lo tuvimos com ellos, así, con todo el grupo. Nos citaban individualmente y hablábamos com ellas.

Simone

¿Y con eso hicieron aquel espectáculo “Vou Voltar”?

Arturo

Sí, sí, con eso hicieron el espectáculo.

Simone

Yo no conozco todavía.

Arturo

Ah, sí, yo sé que hay, pero no conozco todavía. Quiero conocer sí, es un lindo espectáculo. Está hecho un musical muy alegre, muy... todo eso. El drama há desaparecido, pero creo que está bien. Creo que está bien.

En México nosotros una vez hicimos, porque acá hicimos Libertad, Libertad em tres versiones, años 68, años 71 y años 73. La del 73 nunca la vio el público uruguayo porque no sé, no se estrenó. No se estrenó, claro, porque ya la presión era muy fuerte y no se estrenó. Se estrenó en Venezuela y después se hizo en Colombia. Y se llamaba Galpón Canta America. Galpón Canta America. Así se llamaba.

Simone

¿Puede hacer en Festival de Manizales?

Arturo

Creo que se hizo en Manizales. Se hizo en el Festival de Caracas y se hizo em Bogotá. No sé si era parte de festival. Creo que sí, que era parte de un festival. Porque a mí se me confunden un poco los Festivales y las giras que no son festivales. Y no recuerdo si se hizo en Manizales.

Pero siempre que estuvimos en Colombia pasamos a Manizales. Siempre.

Simone

¿En Manizales, ustedes sabian de una experiencia llamada Frente de Trabajadores de la Cultura de Nuestra America?

Arturo

No, yo por lo menos no.

Simone

Sí, Atahuapa fue uno de los signatarios.

Arturo

Yo no sabía si el grupo todo conocía o si era uma relación que Atahuapa estaba construyendo.

Simone

¿Creo que fue algo de Atahualpa, entonces, no?

Arturo

Y debería ser seguramente. Atahualpa fue representando al Galpón, porque él además no se separaba nunca del Galpón.

Es cierto, en los dos últimos años que su mujer consiguió que se separara de nosotros. Esas cosas que pasan a veces. Estaba muy viejito él.

Lo que sí sé que en Manizales hay un teatro que se llama Galpón. Sí, por cuanto Dios se y es un teatro muy parecido a la Sala Vieja, así hecho en un Galpón también. Hecho de um Galpón que se convirtió teatro y se llama El Galpón. Entonces nos enteramos una vez cumplimos años estando en Manizales, y se hizo un homenaje em Manizales. Y ahí nos contaron que tenían um teatro con el nombre Galpón, que había sido un homenaje a nosotros. Y ahí lo conocimos y actuamos ahí en esse teatro. Hicimos un espectáculo que se llamaba la fiesta, que era un espectáculo sobre la dictadura. Lo hicimos ahí en esse teatro. Mira qué interesante.

Simone

Lo Teatro de Arena también hace una serie de montajes que cuenta la historia de la América, como ustedes. ¿Esto que El Galpón canta América era um conjunto de dramaturgias o un espectáculo?

Arturo

Era un espectáculo, pero con fragmentos de diversas canciones, cuentos, diversas cosas.

Simone

¿Tenía la misma estructura de Libertad, Libertad de Millor Fernández?

Arturo

Habrá quedado, no sé, algunas cosas.

Simone

¿Y no hay registro?

Arturo

Debe haber. Supongo que debe haber. Mirian era uma de las que actuaba em Libertad, Libertad, la última. Era muy emocionante porque ya había muerto Víctor Jara. Miriam cantaba. Te recuerdo, era um espectáculo muy emocionante. El más dramático de todos.

La Libertad, Libertad fue esse, la del 73. Claro, la situación era muy dramática. 73 fue el golpe de estado acá, fue en Chile, entonces. Y ese no se pudo penar nunca. Los uruguayos nunca lo vieron. Esse espectáculo lo hicimos solo para afuera.

Arriesgando además, porque nosotros volvíamos en aquella época, en el 76 fue que se disolvió todo y que nos fuimos al exilio, los que fuimos al exilio.

Ay, me cansé.(Risos)

Simone

Nosotras no paramos de hablar con usted.

Arturo

No, pero me gusta hablar de estas cosas. Me gusta, sí, sí, me gusta, me gusta.

Simone

¿Ustedes montaron también Galpón conta Artigas, cierto?

Arturo

“Artigas, general del Pueblo”. Así se llamaba la obra. Sí, sí, actué en esa obra durante no sé cuántos años. La hicimos muchos años. Igual que Pluto. La hicimos 11 años. Pluto, de Aristófanes, la hicimos durante 11 años. Artigas también duró muchos años. Fuente ovejuna también, mi primera obra que yo dirigí, también estuvo cuatro o cinco años en cartel. Recorriendo, claro, saliendo mucho por el interior, porque fue montada como para poder hacerse en cualquier lado.

Tenemos así obras que sobreviven a los años. En este momento no, pero hemos tenido obras. Artigas fue una de ellas. Porque Artigas era una obra que estaba diciendo lo que en esse momento los uruguayos querían que se dijera igual que Fuente Ovejuna. Fuente Ovejuna fue una obra que se hizo em el año 69, cuando ya venía, ya había muertos por la represión, ya tuvieron nuestros primeros muertos en el 68.

Y en Fuentevejuna, si bien El Galpón, como Galpón nunca estuvo de acuerdo com la lucha armada, sin embargo en Fuente Ovejuna, en la versión de Fuente Ovejuna, defendía el derecho de los pueblos a tomar las armas. Y fue uno lo motivo porque después no se rara, no, nunca, nunca fue así.

Por supuesto había compañeros que sí, que apoyaban los Tupamaros y todas, pero así. Pero siempre a rechazado la lucha armada en las condiciones de Uruguay. La lucha armada puede ser muy, muy útil en. Cali, pero acá, acá no.

Pero sin embargo Fuente Ovejuna defendía. El derecho a levantarse en armas en condiciones de excepción.

Ya te digo, cuando vino la dictadura la lucha armada estaba derrotada. Así que creo que los tupamaros se apuraron un poco. Ellos hicieron lucha armada cuando todavía había gobiernos que habían sido elegidos por el pueblo. Todo lo que quieras de hijos de puta, pero era así.

¿Bueno, qué más?

Julie

Yo quiero hablar un chico, estoy muy emocionada porque mi grupo tiene muchas cosas parecidas con El Galpón. Entonces hace 15 años que trabajamos con el pueblo organizado. Entonces sindicatos, movimientos sociales, no tenemos un espacio, normalmente vamos donde están las personas. entonces en escuelas, en acampamento de asentamientos sociales, donde mueren las personas. Entonces eso me interesa mucho. ¿Cómo es la relación en otro tiempo del Galpón con los sindicatos? ¿Usted estaba hablando que estaban acá com ustedes, pero eran la audiencia, ellos asistian los espectáculos, eran los espectadores de las obras, no?

Arturo

Y eso fue una gran angustia que teníamos en aquella época, que no venían los obreros. Las organizaciones con las que nosotros estábamos, trabajábamos y estábamos en contacto permanente y que venían a defender El Galpón, no venían a ver las obras, no venían.

Entonces les planteamos a la Central de Trabajadores, le planteamos el asunto. no van los compañeros ni aunque les regalemos las entradas. Venía alguno, pero regalábamos 500 y venían dos.

Entonces les planteamos eso, si íbamos a los sindicatos, esa era otra cosa. Durante la huelga en general, El Galpón recurrió cada fábrica ocupada [que] había en Montevideo y en los alrededores. Eso sí, ahí había público obrero.

Entonces le planteamos la central obrera que estamos muy preocupados porque los compañeros no van. Y los compañeros nos dieron esta respuesta: todos los compañeros están demasiado ocupados en sus trabajos, en su militancia, en su partido, porque todo está todo. Entonces no tienen tiempo de ir al teatro. La tarea de ustedes es trabajar con la clase media para acercar a la exposición de los trabajadores. Y entonces los trabajadores van a estar eternamente agradecidos, aunque no vayan a ver sus obras.

Entonces, no es el objetivo, no es que vengan a ver las obras. El objetivo es llevar a la gente a mostrarle las visiones de la clase obrera. eso nos tranquilizó.

Pero igualmente uno quiere tener a los compañeros. Mira, pero eso lo conseguíamos, ya te digo, cuando salíamos a los sindicatos o a las fábricas, siempre fuimos muy bien recibidos em esos lugares.

Julie

¿Funcionan en la fábrica también?

Arturo

Sí, también. De Obras Libertad Libertad, por ejemplo, recorrió todo. Sí, porque era um espectáculo que eran los actores y los músicos. No tenía escenografía, no tenía nada. Y después en México elaboramos una manera que le llamamos teatro de mochila, que era um teatro que podía ser... la medida del espectáculo era que todo lo cabia a la Kombi. Actores, técnicos, todo. Todo en una kombi. Esa era la medida. Todo lo que no cupiera en esa kombi era desechado.

Entonces los técnicos, el escenógrafo tenía que trabajar mucho porque él quería que el espectáculo tuviera una buena escenografía. Entonces se rompía la cabeza para que hubiera algo que pudiera caber en la kombi con los actores y con los técnicos. Aunque allá, nosotros eso lo hacíamos sin técnico, nosotros mismos hacíamos todo. Pero ese era el teatro de mochila.

Entonces podíamos hacer una experiencia que hicimos durante años con la Secretaría de Educación Pública de México, de ir y hacer una función en la mañana en un pueblo,

en un liceo, viajar 100, 200 km, y en la tarde presentarnos en outro lugar con el mismo espectáculo. Y a veces en la noche en un teatro.

¿Entonces qué hacemos?

Julie

Está bárbaro, está bárbaro, sí. Estoy tan encantada, porque no sabíamos de tanta semejanza. Eso que hacemos en Brasil, vosotros llamam eso teatro mochila.

Arturo

Sí. Entonces, una compañera también se enteró que en los criaderos de aves prenden la luz a medianoche para que las gallinas crean que es de día, y ponen huevos. Y después, cuando sale el sol, amaneció, y las gallinas "Ah, amaneció." Y poner huevos de vuelta. Entonces ponen dos huevos por día. Entonces una compañera decí: "nosotros nosotros hacemos teatro de ponedoras. Hoy ya pusimos nuestros dos huevitos, ya podemos ir a hacer mañana otros dos, mañana.". Y así era. Y así vivimos años.

Vivimos así, recorriendo todo México, de arriba a abajo, haciendo y eran obras hechas especialmente para el teatro mochila. 1 vez por año nos reuníamos todos em el DF, em la capital, para hacer el espectáculo del año, generalmente apoyados por la Universidad de México que ponía plata.

Simone

¿Y Arturo, una duda más por qué el México? ¿Fue casualidad?

Arturo

Sí, sí, fue casualidad. Cuando se vino la represión fuerte acá, y otra vez estaban buscando los compañeros que ya habían estado presos y ya habían sido torturados, la única embajada que recibía refugiados era la embajada de México.

Simone

¿El gobierno era de izquierda en esta época?

Arturo

No, no, no era izquierda.

Pero México tenía siempre, tuvo siempre una política internacional que apoyaba mucho a los países latinoamericanos, lo cual confundía mucho, porque uno se pensaba que todo México era así. Después ibas a México y te encontrabas con que en México la represión era tan fuerte como acá

Simone

Ellos están en la frontera del imperialismo.

Arturo

Claro. Y las desapariciones en México, en los años 60, ya desaparecían por cientos la gente. Y en México era común que pasaran y ametrallarán todo un pueblo. Entonces era muy difícil mantener el equilibrio entre esse país, entre pesos.

Lo de Tlatelolco no es una cosa excepcional. Ya habían ocurrido antes otros Tlatelolco, y mucho antes. Ya te digo, en los 60 ya estaban haciendo eso. A nosotros nos quemaron un camión en México, los fascistas en el estado de Guerrero.

El mismo, el mismo Guerrero y del mismo pueblo de estos muchachos de Ayotzinapa, nos quemaron un camión entero com cuatro producciones adentro.

En México nunca fue tranquila en la vida, nunca fue tranquila, siempre fue muy sangrienta. Y sigue siéndolo ahora.

México tiene la habilidad de ocultar todo eso. Entonces uno se cree México democrático. No, no, México es terrible.

Y fueron muy solidarios com nosotros, no vieron.

Julie

Gustaría saber cómo es la escuela hoy, como tiene encuentros toda la semana, dos encuentros, todo. ¿La compañía se encontra, tiene ensayos cómo es la producción y la organización de la escuela?

Arturo

En este momento no está funcionando la escuela. No, porque El Galpón tomó esta modalidad últimamente. Como mantener una escuela es muy cara, es onerosa, y además lleva mucho tiempo, entonces ahora se hace la escuela cuando más o menos se está envejeciendo el elenco.

Se llama escuela, se llama a estudiantes y se hace todo un curso que sale toda uma generación. Muchos de los que andan por acá son todos de la última generación. Sale esa generación y la escuela se cierra hasta que outra vez se necesite.

Julie

¿Así es ahora, antes era permanente la escuela?

Arturo

Antes era, era la escuela estaba todos los años. Ahora la escuela tiene una es diario, de lunes a sábado, todos los días, 4 o 5 h por día. Y en las épocas cuando se acerca a fin de año, ya es de todo el día viven acá los alumnos prácticamente.

Es muy fuerte la escuela, muy fuerte la formación. Es muy la formación es bastante ecléctica. No se ocupa solamente de Brecht, se hace clásicos. Es una formación muy, muy completa.

Claro, lo que hay, el potencial militante, la formación militante también hay ahora mucho menos. Ahora mucho menos porque no dan las condiciones. Entonces la escuela funciona así.

Ahora cinco años, durante cinco años, clases diarias, con muchos profesores, de todo. Entonces eso hace que claro, la formación ideológica va funcionando también simultáneamente con eso.

Y después, del punto de vista brechtiano, ya no se puede perder. Aunque hagas García Lorca y haga Shakespeare o Actor, ya no podés dejar de ser brechtiano una vez que te hiciste brechtiano. Entonces todo El Galpón y por supuesto la escuela también está impregnada de eso.

Y después la unión de arte con lo ideológico y con lo social, eso está permanentemente. Pero en este momento estamos disfrutando de las... (Aquel es un gran director. Este flaquito es uno de los egresados últimos.)

Julie

¿Cuándo fue el último?

Arturo

Fue hace creo que hace dos años que salieron los últimos. Una generación muy fuerte, realmente muy fuerte. Entraron 30 y creo que entraron 36 y egresaron 32. Mayor fue la generación más perseverante de todas.

Porque yo, por ejemplo, entré en el 66 y de mi grupo que yo entré, quedamos dos. Después otra vez volví a entrar, pues yo empecé dos veces la escuela, volví a entrar en el 69 y hubo mucha gente que se fue antes de egresar. Estos, en cambio, siguieron ahí.

Y además son muy fuertes artísticamente son muy fuertes, no tanto en actuación, sino en dramaturgia, en dirección. hay muy buenos actores, pero lo fuerte está en las otras partes. Además son productores.

En Brasil hay muy buenos entrenadores. Pero ahora viste eso también, por ejemplo, la creación colectiva. Hemos hecho espectáculos de creación colectiva, pero no cuajó en El Galpón.

No, no, no. Em general se prefieren textos escritos previamente. Y la producción dramaturgia del Galpón es pobre. No hay mucha producción, dramaturgia y déjala

golpear, déjala golpear que se hace sentir en la vida y hace bien. Aquí estoy, Arturo. Mira, lo que podemos hacer es seguirla por WhatsApp. Todo lo que quieran, yo con mucho placer les contesto.

Simone

Sí, creo que va a haber muchas curiosidades. Después de otras cosas podemos hablar más. Arturo, no sé cómo te agradecer. Una charla muy enriquecedora.

Arturo

Es parte de mí trabajo. decime que ya conocieron el teatro por dentro.

Julie

Yo no, yo quiero conocer. Estuve en la sala de Atahualpa.

Arturo

¿Ah, estuviste em Atahualpa?¿Si quieren conocerla?

Simone e Julie

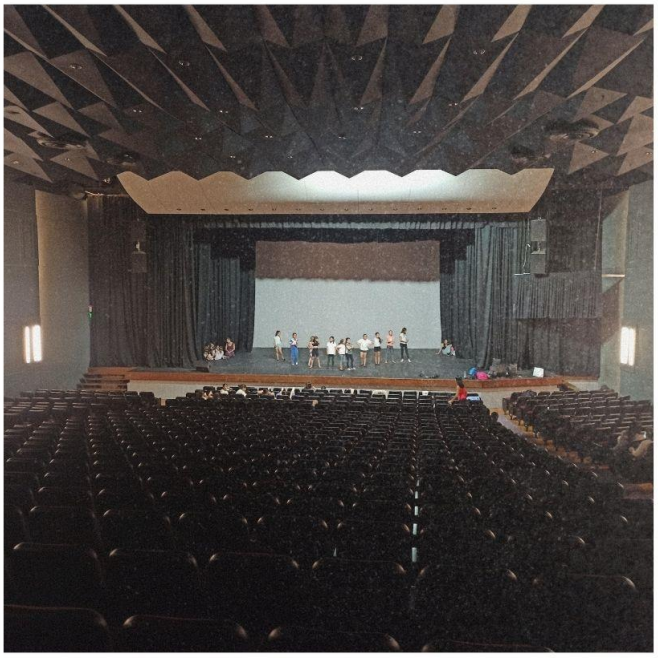
Claro.

Arturo

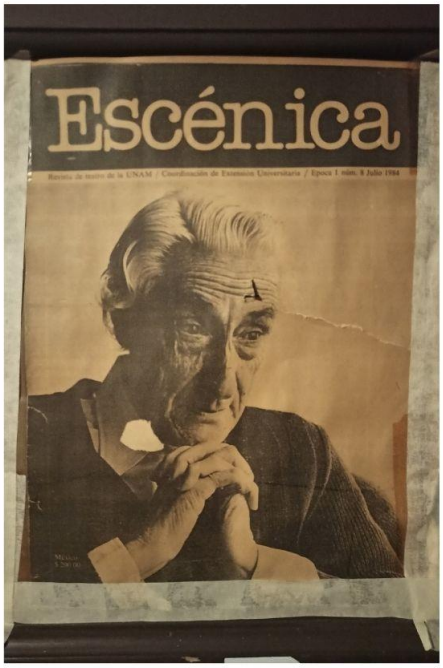
Bueno, vamos a hacer una recorrida.



dizeres presentes no chão da fachada do Teatro El Galpón



Sala principal do Teatro El Galpón



Cartaz com imagem de Atahualpa Del Cioppo



Sala Atahaulpa Del Cioppo



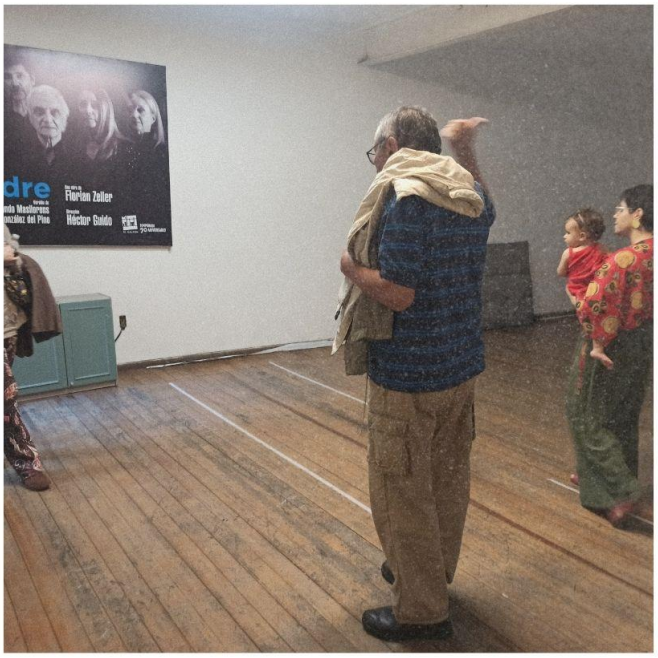
Cartaz realizado durante a pandemia de COVID-19



Sala de confecção de figurinos e cenários do Teatro El Galpón



Fachada do Teatro El Galpón da Av. 18 de Julio



Hall de exposição de Artes Visuais do Teatro El Galpón

Apêndice C – Apontamentos de Alícia Saco sobre o Alfin

O testemunho a seguir, escrito por Alícia Saco especialmente para esta pesquisa, nasce também de um gesto de generosidade intelectual e compromisso com a memória histórica. Em 2024, realizamos com Alicia uma extensa entrevista sobre sua trajetória junto a Augusto Boal no Programa de Alfabetización Integral (Alfin), desenvolvido no Peru em 1973. Contudo, por problemas técnicos irreversíveis, o registro original foi perdido. Diante dessa lacuna documental, e a partir das questões formuladas naquela primeira conversa, Alicia aceitou reconstruir por escrito suas lembranças, reflexões e experiências, produzindo o presente relato como uma forma de restituição histórica e política.

Sua contribuição possui especial relevância não apenas por sua experiência direta no processo, mas por sua posição singular naquele contexto: Alicia trabalhou com Boal no Alfin em 1973, inicialmente como sua assistente em Lima e, posteriormente, como responsável pela continuidade e supervisão nacional da aplicação dos fundamentos do Teatro do Oprimido no campo da alfabetização popular peruana. Sua presença nesse momento histórico foi reconhecida pelo próprio Boal, que lhe dedicou uma afetuosa nota de agradecimento em Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas, registro que evidencia tanto a importância de sua colaboração quanto os vínculos humanos e políticos construídos naquele processo.

Ao longo dos anos, Alicia também tem demonstrado permanente abertura ao diálogo com as articulações contemporâneas que buscam reconstituir e atualizar essa tradição latino-americana de cultura política insurgente. Em 2022, aceitou o convite da Rede Nuestra América para participar de um de seus encontros virtuais, contribuindo com sua memória e reflexão para os debates produzidos pela Rede naquele ano. Sua presença reafirma a continuidade histórica entre distintas gerações de trabalhadores da cultura comprometidos com a socialização dos meios de produção simbólica, a educação popular e as lutas emancipatórias no continente.

Mais do que um depoimento retrospectivo, o texto de Alicia Saco constitui uma fonte primária de grande valor para a compreensão das relações entre teatro, alfabetização, pedagogia crítica e política cultural na América Latina dos anos 1970, além de oferecer elementos fundamentais para pensar as permanências, reelaborações e expansões do legado do Teatro do Oprimido em perspectiva continental.

APUNTES SOBRE EL PROGRAMA DE ALFABETIZACIÓN INTEGRAL (ALFIN) DEL MINISTERIO DE EDUCACIÓN DEL PERÚ

Alicia Saco[62]

En 1973, gobernaba el Perú Juan Velasco Alvarado, militar con influencia de la izquierda peruana. Velasco recibió el apoyo de muchos intelectuales progresistas, entre ellos Augusto Salazar Bondy, destacado filósofo, que aceptó un cargo importante en el Ministerio de Educación.

En el año mencionado, Salazar Bondy propició la alfabetización masiva de la población y formó um equipo de trabajo, siguiendo algunos lineamientos de Paulo Freire. El aprendizaje de la lectura y la escritura debía incluir el desarrollo de la visión crítica de los alfabetizandos, así como potenciar su facultad de comunicación. Este equipo, bajo la jefatura de Alfonso Lizarzaburu, debía contratar y luego formar a los alfabetizadores, los cuales procedían del mismo pueblo, justamente de las zonas donde se desarrollaría la alfabetización.

Los alfabetizadores se capacitaban en dos áreas: la alfabetización en sí misma y la comunicación através de diversos recursos, para que a su vez desarrollaran estas dos capacidades en los adultos que desearan aprender a leer y escribir.

El equipo del ministerio para esta llamada Alfabetización Integral (ALFIN) tenía, pues, dos ramas:

1) Los encargados de la alfabetización en sí misma.

2) El equipo de comunicaciones, integrado por especialistas en las áreas de títeres, prensa artesanal, serigrafía, grabación de audios, y teatro.

En ese entonces, Augusto Boal, muy conocido en el Perú por su trabajo en el Teatro Arena de São Paulo, por sus obras teatrales y sus escritos sobre teatro popular, se encontraba exiliado em Argentina. El Ministerio lo contrató por unos meses a fin de que organizara la parte teatral del equipo de comunicaciones.

Tuve la suerte de ser contratada como su asistente mientras estuvo en Lima, y luego, a su partida, contratada para supervisar y apoyar la labor de los alfabetizadores en el área teatral a nivel
nacional.

[62] Actriz, licenciada en Dirección Escénica, magíster en Literatura Española 2021 (revisado el 2025).

Boal traía ya elaborados:

1) Su manual “Ejercicios y juegos para el actor y no actor con ganas de decir algo a través del teatro”

2) Sus reflexiones sobre el teatro popular

3) La sistematización del Teatro del Oprimido, que borraba las fronteras entre el actor y el espectador, con las técnicas de Teatro Estatua (que luego llamó Teatro Imagen), Teatro Periódico y Dramaturgia Simultánea. También proponía una suerte de Teatro Foro.

Partía de la premisa de que todos pueden expresarse a través del teatro, así como todos pueden jugar fútbol, sin necesidad de ser profesionales.

Luego de un periodo de coordinaciones, el equipo de ALFIN y los alfabetizadores selecionados previamente nos concentramos en el Centro Vacacional Huampaní, en las afueras de Lima, durante varias semanas. Allí los alfabetizadores adquirieron la técnica para alfabetizar, y llevaron todos los talleres de comunicaciones.

En el caso del teatro, Boal hacía que ellos se expresaran y buscaran soluciones a sus propios problemas o a los de sus comunidades, tal como ellos harían luego con los pobladores que se albetizarían.

Terminado este periodo, regresamos los del equipo de ALFIN a Lima, y los alfabetizadores, luego de haber culminado su preparación, fueron a trabajar por todo el Perú, cada quien a su región de origen.

El equipo de ALFIN viajaba por el país para continuar apoyando a los alfabetizadores. En el caso del teatro, fui yo la encargada de hacerlo siguiendo los lineamientos de Boal cuando los alfabetizadores lo solicitaban, pues este había regresado a Argentina.

En la sede del ministerio seguíamos coordinando entre nosotros, desarrollando la metodología y elaborando materiales de apoyo para los alfabetizadores.

Augusto Boal había continuado desarrollando en el Perú su metodología del Teatro del Oprimido con los alfabetizadores en Huampaní, pero también en barrios populares de Lima adonde era invitado por alfabetizadores limeños o personas interesados de dichos barrios. También durante su estancia en Lima interactuó con estudiantes de teatro y teatristas interesados en conocer sus postulados.

Mi experiencia con el Teatro del Oprimido fue, pues, a través del Ministerio de Educación y la concentración con los alfabetizadores en Huampaní; pero luego, ya sin

Boal, en Lima y otros puntos del país, con pobladores de lugares populares a través de los alfabetizadores. Escribí artículos sobre el Teatro del Oprimido que me fueron solicitados, en un periódico y en una revista de Crítica Literaria. En este último hacía una comparación entre los métodos teatrales de Stanislawsky, Brecht y Boal, y lo titulaba "De la ilusión a la reflexión, de la reflexión a la acción", destacando que el teatro había evolucionado de una relación de identificación del público con lo que veía, a una actitud crítica frente a esto, y luego, con Boal a una suerte de ensayo de la acción que cambiaría el entorno, ya que el propio espectador podía construir el espectáculo y proponer cómo cambiar el rumbo de las cosas.

También he ejercitado en el Teatro del Oprimido a estudiantes de teatro, para que puedan en el futuro emplear esta herramienta de trabajo. Recuerdo que en una universidad de Texas, USA, me invitó una profesora de literatura para que sus estudiantes conocieran esta forma de hacer dramaturgia en el momento mismo de la reunión con el público participante.

Siempre el Teatro del Oprimido de Boal ha despertado el interés de diversos sectores. Y como él más adelante estuvo trabajando con su método en Europa y otras partes del mundo, tuve la oportunidad de asistir en Manila, Filipinas, a un taller dirigido por una señora de la India, dentro de un encuentro de dramaturgas al que asistí. Allí, a través del Teatro Imagen, se planteó la problemática de la mujer y se buscaron alternativas de solución.

Allí tomé conciencia de que, si bien el Teatro del Oprimido partió de una problemática socio- económica, tan fuerte e nuestros pueblos latinoamericanos, en realidad la opresión tiene connotaciones mucho más amplias, y este método teatral puede tratar de buscar soluciones como he podido constatar luego, lo que Boal mismo sistematizó a partir de su estadía en París.

Respecto al Programa de Alfabetización Integral, continué mi trabajo en el ministerio por um segundo año. En 1975 lo cerraron, luego de que un militar conservador derrocara al presidente Velasco Alvarado. Consideraron que esa forma de alfabetizar resultaba subversiva.

Apêndice D - Reflexões de Julian Boal e Geo Britto

Para as análises realizadas no Capítulo 04, contamos principalmente com materiais produzidos pela própria Rede Nuestra América. Entretanto, algumas questões centrais permaneciam apenas parcialmente respondidas. Inquietava-nos compreender se, de alguma maneira, a redemocratização latino-americana, após o ciclo de ditaduras e o retorno de Augusto Boal do exílio, teria impulsionado a revitalização de experiências no campo do teatro político e popular latino-americano vinculadas às classes populares.

No caso brasileiro, como explicitamos no referido capítulo, a formação do Centro de Teatro do Oprimido (CTO) e das brigadas de teatro do MST constituíram eixos fundamentais. Contudo, desejávamos investigar se processos semelhantes haviam ocorrido em outros territórios latino-americanos. Como desdobramento dessa indagação, emergia também a questão da Escola de Teatro Político de Buenos Aires, que aparecia como elemento importante na inflexão que contribuiu para a formação da Rede Nuestra América de Escolas de Teatro e Vídeo Político e Popular. Seria essa escola parte de um processo mais amplo de retomada do teatro político e popular latino-americano?

Com o objetivo de contribuir para as hipóteses defendidas neste capítulo, dialogamos com duas figuras relevantes para a Rede: Julian Boal e Geo Britto, pesquisadores e fundadores da Escola de Teatro Popular do Rio de Janeiro. Para além de suas atuações na Escola e na própria Rede, ambos contribuem para recolocar no debate público aspectos do teatro político e popular que ainda não se encontravam plenamente explicitados nas análises anteriores.

O primeiro interlocutor a quem recorremos foi Julian Boal. Eu, Simone, contando com a solidariedade militante tecida no interior da Rede, tomei a iniciativa de solicitar algumas contribuições “na camaradagem”, por meio do WhatsApp. De imediato, Julian respondeu com franqueza e generosidade, não apenas elucidando as questões levantadas, mas também abrindo novas possibilidades de interpretação sobre os processos analisados. Suas metáforas mostraram-se particularmente significativas para a construção imagética e simbólica da relação entre conjuntura histórica e as possibilidades organizativas que emergiam da experiência da Escola de Buenos Aires.

Sobre a hipótese de fortalecimento do teatro político e popular na América Latina após a redemocratização, Julian sugeriu que a questão fosse também encaminhada a Geo Britto, que havia trabalhado com Boal justamente no período que mais nos interessava, além de ter estabelecido pontes com diversos interlocutores e experiências latino-americanas. Ao entrar em contato com Geo, esclareci meu objeto de pesquisa e ressaltei que ele poderia responder no tempo que lhe fosse possível, considerando que também se encontrava imerso nas exigências de sua própria tese de doutorado. Ainda assim, Geo respondeu de forma célere e generosa, indicando caminhos decisivos para a sustentação de nossas hipóteses, além de sugerir referências e materiais fundamentais para o aprofundamento deste trabalho.

A seguir, apresentamos as transcrições dos áudios e respostas enviados por Julian Boal e Geo Britto, em janeiro de 2026 que, ainda que não se trate de entrevistas estruturadas nos moldes tradicionais da história oral, tais interlocuções constituem documentos reflexivos relevantes, pois revelam memórias situadas, interpretações políticas e percepções críticas de sujeitos diretamente vinculados aos processos analisados.

Julian Boal - Então, sobre eu já estar trabalhando com meu pai na volta do exílio. Não, até porque seria trabalho infantil. Eu tinha 11 anos naquela época. Isso só veio a acontecer muito mais tarde, uns anos depois e eu não morava no Brasil naquele momento, eu morava na França. Eu comecei de assistente dele nas oficinas na Europa e depois assim também fui para outros lugares.

A gente, além de construir encontros, a gente realizava oficinas. O meu pai era chamado para fazer uma oficina e eu ia como assistente dele. Então, esse era o quadro mais frequente, não a concepção de encontros.

Em relação à Argentina e Uruguai, não. Eu não posso te dizer que eu sentia essa conexão maior, não. Até porque, nesse momento, na Argentina e no Uruguai, não tinha muito Teatro do Oprimido, que era o que interessava meu pai internacionalmente. Se no Brasil ele fazia uma peça ou outra, lá fora, era o Teatro do Oprimido, que ele divulgava, assim, que ele fazia as oficinas, acho que, a respeito dele é isso. Então, não tinha uma atenção especial em relação a Argentina ou com o Uruguai.

Eu acho que seria bom perguntar para o Geo, não sei se você tem um contato dele, assim, mas eu tenho a impressão, e ele também está super pegado com o

doutorado, ele vai odiar essa minha sugestão agora. Mas, assim, se eu me lembro bem, foi o meu pai que sim pediu para o Geo para ir (à Argentina). Talvez eu esteja enganado.

Não sei se foi antes ou depois do falecimento do meu pai. Mas eu tenho a impressão que foi logo antes do falecimento do meu pai que o Geo foi para um encontro em Jujuy, na Argentina, que foi uma etapa de um recomeço dos Encontros Latino-americanos de Teatro do Oprimido, com certeza, e do Teatro do Oprimido na Argentina e no Uruguai.

Então, a presença dele ali foi do Geo.

Meu pai não chegou a participar de nenhum dos encontros, mas acho que meu pai queria que o Geo participasse. Eu teria que verificar com ele, me diz se você tem o contato do Geo ou não.

Mas fora isso, não, nenhum contato especial com a gente, não. Eu acabei trabalhando, se me lembre, uns...uns oito anos, eu acho, com o meu pai, assim, talvez um pouquinho mais. E, nesses nove anos, a gente nunca foi, por exemplo, que eu me lembre para nenhum país da América Latina.

A Escola de Buenos Aires, para mim, foi uma revelação, mas mais por causa do movimento em que ela estava inserida. Era a primeira vez que eu via um movimento que criava tanto desses espaços pré-figurativos, que se chama de pré-figurativo. Nessa tentativa de criar uma subjetividade, outra pela criação de uma sociabilidade. E a escola era uma parte desse todo, era uma parte desse ecossistema.

Era, talvez com em uma definição leninista da cultura, uma pequena engrenagem dentro da grande máquina da revolução. E essa grande máquina da revolução, era muito contraditória, não sei como estava. Porque era um jeito de baratear o custo do trabalho também, ao fazer com que sejam as próprias cooperativas do movimento que se ocupassem dos custos da vida do trabalhador, tipo escola, comida, várias coisas dessas. Mas, ao mesmo tempo, abria justamente esse espaço de construção de uma sociedade e outra.

Eu lembro que várias pessoas falavam, várias talvez não, mas eu vi algumas pessoas do movimento falar em termos de duplo poder, que é um termo que foi utilizado no momento em que o poder do soviético se confrontava ao poder do Estado. Claro que não era a mesma coisa, porque era um duplo poder de longa duração.

E aí também tinha essas contradições que estão imbuídas na própria palavra resistência. A resistência é aquilo que vai em contra, mas que também permite que se

renove, como a resistência elétrica, aquilo que suporta a eletricidade para o sistema não queimar.

Então acho que tinha essa duplicidade de uma resistência que eles tentavam superar, criando um partido, criando uma tentativa de poder, de plataforma para explicitar a ideia de um poder político próprio, mas que nunca funcionou, que depois acabou se ligando demais ao peronismo do último presidente kirchnerista.

O que mais dizer especificamente sobre a escola?

Foi de uma vitalidade, em muitos momentos da escola também, apesar dela ter tido uma vida relativamente curta. Então, esse é um momento de muita força, em que o movimento também era muito forte, em que o braço cultural do movimento vinha apoiar a escola com, sei lá, batucada naquele pátio, em que haviam professores que não eram necessariamente do movimento, mas que aportavam muito pra eles. E esse momento foi um momento difícil, duro, complicado.

No terceiro momento, eu acho que essas complicações eles conseguirem lidar com elas. Bem assim, a forma assembleiária, em que assim que você entrava na escola, você podia votar sobre o projeto político-pedagógico, essa coisa mais anarquista do que eu acho saudável para organizações, que acaba que torna tudo um grande DCE. Também inspirado pelo fato que muita gente ali era muito jovem, que certamente vinha dessas práticas que existem nas universidades.

Então a escola foi uma deflagração pra mim. Assim como uma lembrança que processos preciosos podem muito rapidamente virar vinagre. Eu vejo que eu respondi totalmente outra coisa em relação à tua pergunta sobre escola.

Eu acho que sim e não. Eu acho que ali teve duas tradições que se juntaram. Sim, uma tradição do teatro argentino. Muitos professores da primeira leva eram pessoas que faziam e fazem parte dessa retomada do teatro que existe na Argentina. Um fenômeno comparável, talvez, às bandas de rock dos anos 80, que todo mundo estava numa. Fez com que, na Argentina, garagens se transformassem em teatros, que houvesse teatro por tudo quanto é lado.

Certamente esse acúmulo serviu a algo, mas também o tipo de organização que existe na Argentina dos movimentos tomarem para si de criar esses espaços pré-figurativos sob a forma de espaços de trabalho, de cooperativas de trabalho.

Então, acho que essas duas tradições tiveram essa interseção ali e que produziu muita coisa muito interessante, apesar do pouco tempo. Eu vi coisas muito boas serem montadas naquela escola.

Desculpa, às vezes eu tenho a impressão de dizer coisas que vão ajudar.

Dessa vez não foi o caso, mas não foi má vontade não, tá?

E se eu puder ajudar em qualquer outra coisa, me diga que eu te mando outras mensagens, tá bom?

Beijão e muita merda nesse fim de período e que em algum momento a gente possa se ver de verdade, que eu acho que isso nunca aconteceu, né?

Venha para o Rio e façamos um encontro que alguma coisa suceda. Tá bom?

Beijo.

Geo Britto - Oi Simone, desculpe a demora. Estou aqui com os meninos, meus filhos. Enfim, para mim seria legal se você pudesse falar um pouquinho exatamente qual é o seu objeto. Eu não estou entendendo se são os grupos latinos, a rede latina ou é a Argentina especificamente. Então, só para esclarecer algumas coisas aqui.

Sobre a visita da Escola de Buenos Aires, eu não estava nessa viagem. se não me engano, foi o Julian e o Rafael que estavam. E aí quando ele voltou, acho que foi em 2015, 2016, a gente criou a nossa escola em 2017. Então não tenho condição de falar sobre a escola em si, não tive muito contato com ela.

Mas o movimento de teatro oprimido na Argentina, na América Latina em geral, começou nos anos 2000. Você falou assim, não lembro do que o Julian comenta, né? Que o Boal não voltou pra Argentina. Eu acho que ele não voltou pra fazer muitos trabalhos, né? Mas ele... Enfim, a Cecília é argentina, então acho que ele ia de vez em quando lá.

E eu também comecei a ir na Argentina, que tinha aqueles encontros, não sei se ainda tem, das mulheres, das Madres de Mayo, né? Das Mães da Praça de Maio, que faziam um encontro anticapitalista, principalmente ligado à questão da saúde mental, que eu sempre fui muito ligado a esse trabalho da saúde mental.

E eu tinha uma ideia aí, e têm dois artigos, um do Fernando Ferraro, que foi um dos primeiros artistas que fez uma residência com a gente, em 2005, e aí depois vieram outros, a Carolina Echeverria Então, a gente começou a ter uma rede meio pujante, com algumas pessoas fazendo, principalmente em Buenos Aires. Tem uma argentina chamada Mariana Vilani. Ela voltou da Índia, na verdade, aquele movimento que tinha na Índia, e deu oficinas em quase toda a Argentina. Foi rodando e começaram a criar uma rede de teatro popular argentino.

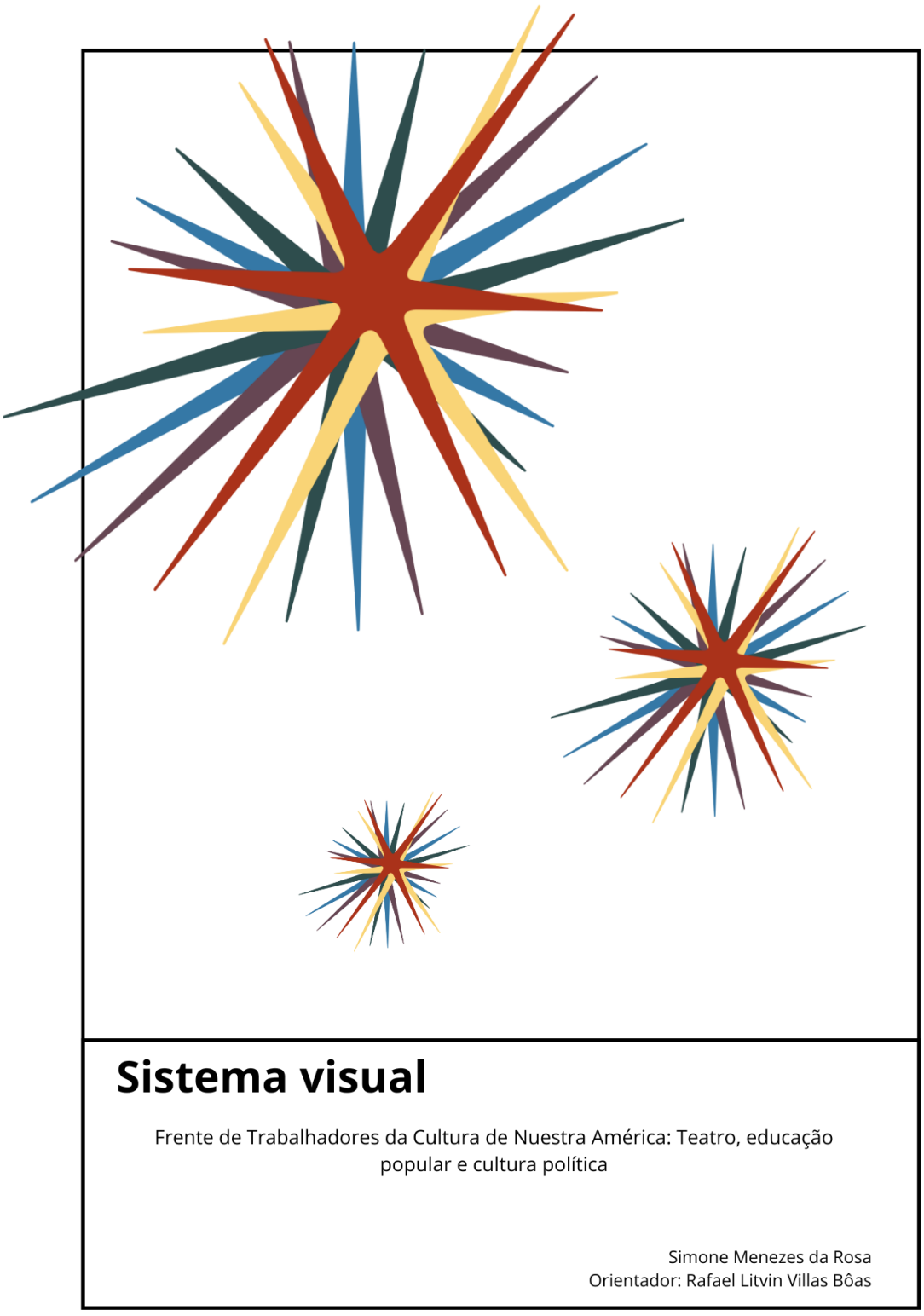
Então, nos anos 2000, começaram a frutificar, algumas pessoas vieram aqui no CTO. Principalmente, essas duas pessoas, Fernando Ferraro e Carolina Echeverri, que continuam fazendo Teatro do Oprimido lá. O Fernando é de Rosário, a Carolina é de Buenos Aires, mas vieram outras pessoas, depois a Cora Fairstein também, enfim, vieram vários grupos.

Esse encontro que você está falando, que o Julian fala, que o Boal me falou para ir. Na verdade esse encontro foi em 2010, né? O Boal faleceu em 2009.

Então, eu já ia para a Argentina, porque eu tinha essa relação com a Argentina, das Madras de Praça de Mayo, e até também namorei Carolina Echeverria, ela tinha sido minha namorada, então a gente também tinha uma relação, ia lá.

Mas o Primeiro Encontro Latino-americano de Teatro do Oprimido foi em 2010, em Jujuy. E aí, a cada dois anos, começou a ter os encontros. Em 2010, foi em Jujuy, 2012 Guatemala, 2014 Bolívia, 2016 Nicarágua, 2018 Uruguai, e aí no Mexico não lembro o ano pois teve a pandemia. Em 2026 foi no Chile.

Apêndice E – Projeto do sistema visual



Sugestão

Acompanhe o trabalho com a playlist da tese:
aponte a camêra do celular para o código abaixo.



Carta de apresentação

23 de abril de 2026

Estimados/as/es,
Este projeto visual foi realizado a partir da composição de elementos variados que transitaram ao longo da pesquisa. Produções variadas com compõem um arsenal de bens simbólicos da cultura política insurgente e latino-americana. Estes elementos foram refletidos, remorados em diálogo com a estrutura da tese e composta esse sistema visual. A série é composta por vinte e duas imagens, cada uma correspondente a um capítulo da tese. Todas compartilham uma estrutura visual comum, composta por:

- uma faixa superior com a nomeação de um fenômeno ou conceito;
- um campo central imagético;
- uma faixa inferior contendo uma frase curta, de caráter relacional ou temporal;
- uma moldura que delimita o campo visual.

Essa estrutura recorrente opera como condição de legibilidade do conjunto, permitindo que as imagens sejam reconhecidas como parte de um sistema. Ao mesmo tempo, variações de cor, densidade, composição e nível de tensão interna impedem a repetição mecânica, introduzindo ritmo e diferenciação entre as peças.
A repetição com variação constitui, portanto, um princípio organizador da série, refletindo a própria dinâmica histórica que a pesquisa busca compreender: processos que se reiteram, mas não de forma idêntica.
Cada imagem é construída a partir da articulação entre três dimensões fundamentais: um acontecimento, um elemento de permanência e uma relação de tensão entre esses dois polos.
Essa lógica permite que as imagens operem como sínteses não resolvidas, nas quais o evento não elimina a estrutura, e a permanência não neutraliza a possibilidade de transformação. Em vez de oferecer uma leitura conclusiva, as imagens mantêm aberto o conflito, evidenciando que os processos históricos não se organizam de maneira linear ou homogênea. Dessa forma, a série visual contribui para pensar a história como campo de forças marcado por temporalidades desiguais, onde o instante e a duração coexistem de maneira contraditória.
o trabalho bebe da tradição gráfica associada ao cartaz político, à gravura e a formas de produção visual historicamente vinculadas a contextos de luta e mobilização. Além disso, a presença de múltiplos idiomas, sobretudo português e espanhol, reforça o caráter de um trabalho que se propõe a refletir sobre a América Latina a partir do Brasil, o único país do território que tem o português como língua oficial e enfrenta o desafio linguístico para integração na região.
As frases presentes na faixa inferior dialogam com produção poética latino-americana. O papel desse elemento na imagem evita a estabilização do significado e contribui para manter a imagem como espaço de interpretação ativa. Em vez de orientar a leitura, elas a complexificam, impedindo que a imagem se reduza a uma mensagem unívoca ao mesmo tempo que reitera o papel da palavra como meio de expressão muitas vezes negado na história da América Latina.
Embora cada imagem possua autonomia relativa, sua potência analítica se intensifica quando considerada em conjunto. A série organiza-se como um sistema no qual emergem, de forma recorrente, temas como:

- ruptura e continuidade;
- memória e esquecimento;
- conflito e organização;
- ação coletiva e permanência estrutural;
- tempo histórico e experiência vivida.

A disposição sequencial das imagens não estabelece uma narrativa linear, mas configura um percurso no qual diferentes dimensões do problema são retomadas, deslocadas e rearticuladas. O conjunto, por fim, bebe da fonte da Agitação e Propaganda desenvolvido no contexto revolucionário da União Soviética que concebe os bens simbólicos como meios dialéticos de denúncia e anúncio.

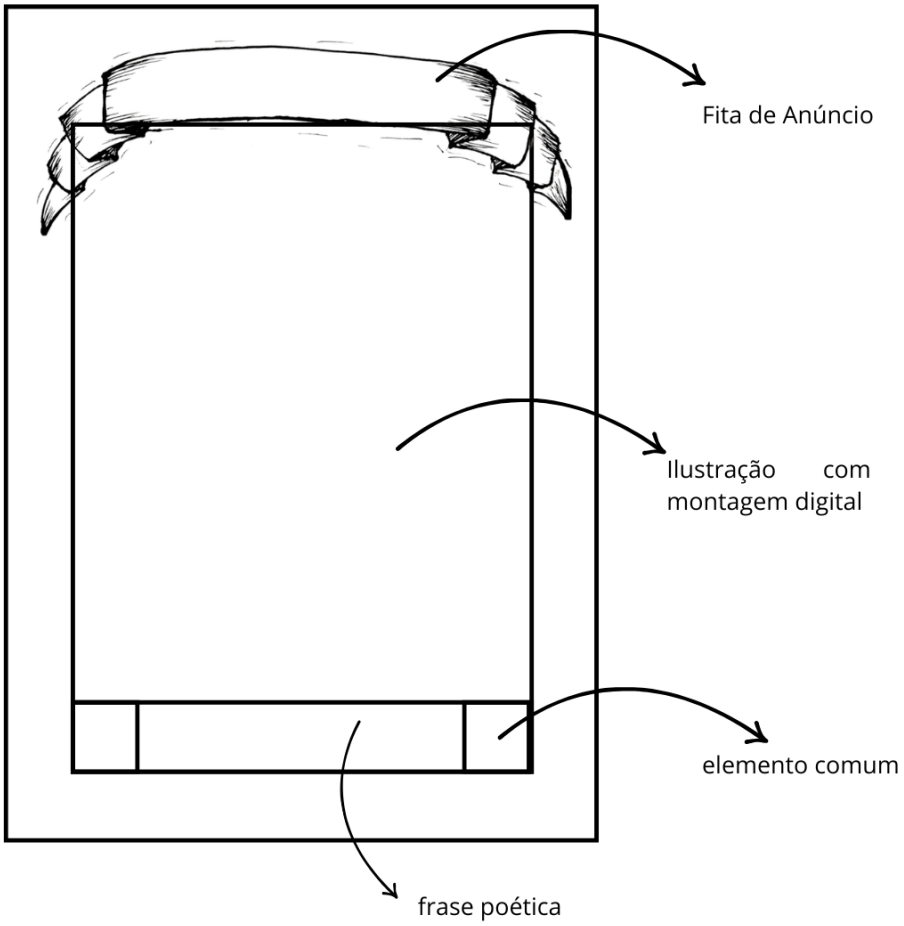
Saudações cordiais,
Simone Menezes da Rosa


REVOLUÇÃO
Dias de chama e anos de fumaça
MEMORIAL
Hasta la raiz
DEPENDÊNCIA
Eu vou tragando vários planos
pra poder contra-atacar
NUESTRA AMÉRICA
Realizaron la labor
de desunir nuestros lazos
CUIDADO
Si el águila ataca
el jaguar despierta
ENLACES
Si no se abren las puertas
el pueblo las ha de abrir
CONSCIÊNCIA
Con a pedra que jogou hoje
matou o pássaro ontem
NA MIRA
É um tempo de guerra
QUE NO CALLE
Porque el silencio, cobarde,
ayuda la maldad que oprime
PEDAGOGIA DA DERROTA
BOLIVAR
TIVE
Que a luta nunca termina
Bolivar veio ensinar
COMO LA CIGARRA
UNIDAD Y ORGANIZACION
CARRERADA
Tenemos que seguir
siendo no hay
EL SURCO
Sonhos
SOLIDARIEDADE
É correr os mesmo riscos
O QUE RESTA
ORGANIZAR
TECEMOS & TRAMAMOS
Los de atrás vienen conmigo
VOLVER
Prisão é meia morte
Exílio é meia vida
POCO A POCO
TRAMA
PRESENTE
Con la esperanza adelante
con los recuerdos detrás
¡ADELANTE!
Unidos en la lucha y el trabajo

Tabela de Cores



Estrutura dos cartazes



Cartaz 01



A fumaça que ultrapassa o limite destinado a imagem é um convite a exceder as fronteiras.

Referência à frase do romancista Francês Victor Hugo: "As revoluções, como os vulcões, têm os seus dias de chamas e os seus anos de fumaça."

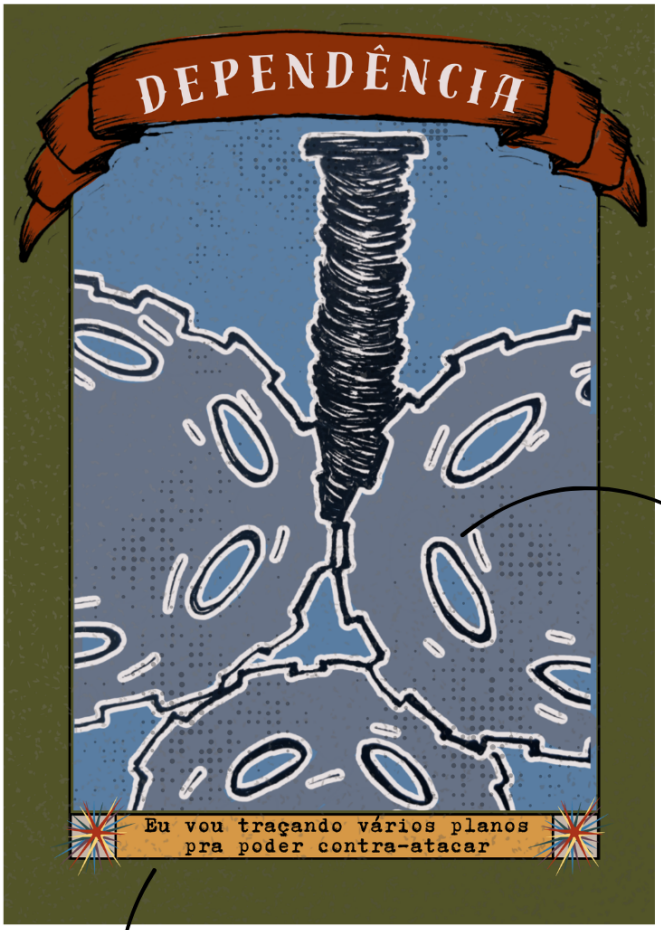
Cartaz 02



Cevar o mate fez parte do meu ritual de construção de todo o trabalho. Acompanhou as reuniões de orientação, leitura, escrita, pesquisa e composição das imagens.

Referência à canção "Hasta la raiz" da interprete e compositora mexicana Natalia Lafoucarde.

Cartaz 03



As engrenagens, que são eixos dependentes, é uma ideia desenvolvida a partir da ilustração para a capa do livro "Ruy Mauro Marini: Dependência e Revolução na América Latina"

Referência à canção "Sulamericano"do grupo brasileiro BayanaSystem com participação do cantor Manu Chao.

Cartaz 04



Arte desenvolvida a partir do material de divulgação produzido pela Rede Nuestra America de Escolas de Teatro e Vídeo Político e Popular.

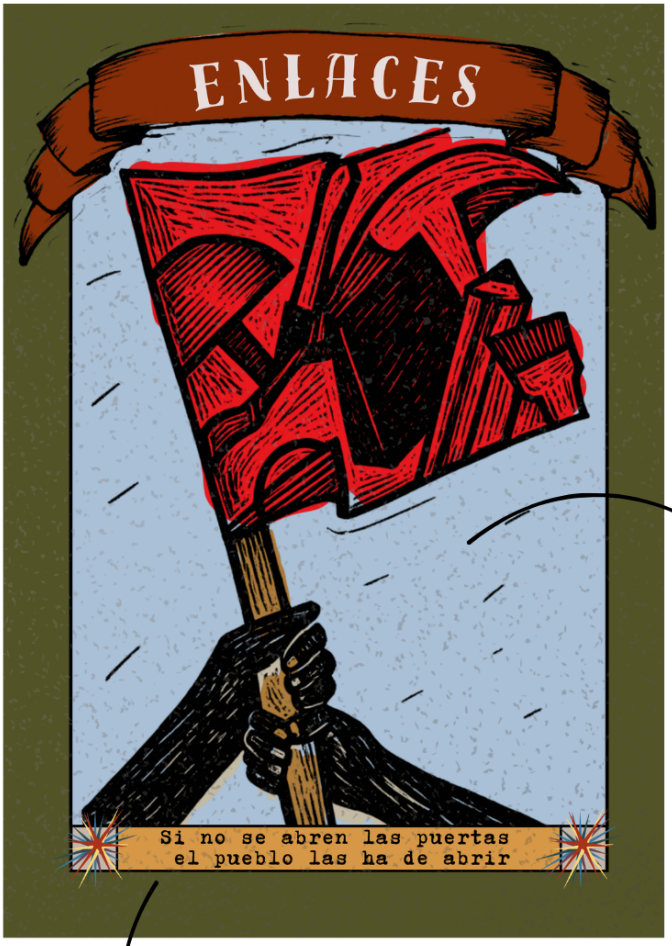
Referência à canção "Canción Por La Unidad Latinoamericana" do interprete e compositor cubano Pablo Milanés.

Cartaz 05



Referência ao discurso do presidente da Colômbia Gustavo Petro em 8 de novembro de 2025: "si el águila dorada ataca al cóndor, despertarán al jaguar ancestral"

Cartaz 06



Arte desenvolvida a partir das obras da brigada chilena Ramona Parra.

Referência à canção "Canción para mi América" do interprete e compositor uruguaio Daniel Viglietti.

Cartaz 07



Referência ao provérbio Iorubá: "Exu matou um pássaro ontem com uma pedra que só jogou hoje" que trata da subverção da lógica linear do tempo.

Cartaz 08



Arte desenvolvida a partir das obras de Abdias do Nascimento.

Referência à canção "Tempo de Guerra" composta por Edu Lobo para a peça "Arena conta Zumbi"

Cartaz 09



Arte desenvolvida a partir das obras da Brigada Romana Parra.

Referência à canção "Si se calla el cantor" do compositor e interprete argentino Horacio Guarany.

Cartaz 10

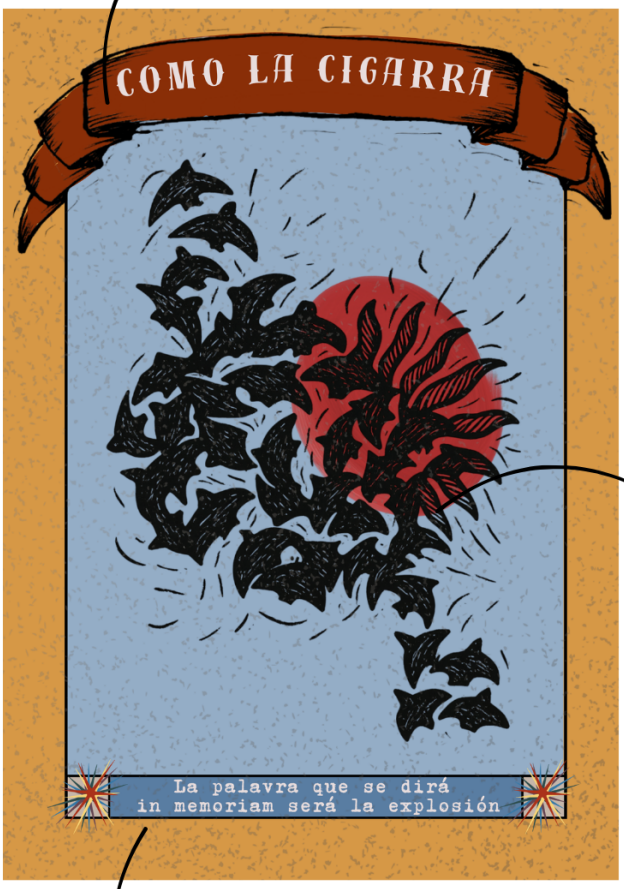


Arte desenvolvida a partir das obras do coletivo venezuelano "Comando Creativo".

Referência à uma das canção da obra "Arena conta Bolívar" do Teatro de Arena.

Cartaz 11

Referência à canção "Como la cigarra" da compositora argentina María Elena Walsh.



Arte desenvolvida a partir das obras da gravurista Rosanna Morris.

Referência à canção "Fusil contra Fusil" do compositor e interprete cubano Silvio Rodríguez.

Cartaz 12

Consigna de identificação da Frente de Trabalhadores da Cultura de Nuestra America.



Arte desenvolvida a partir das obras da gravurista Eduardo Robledo.

Referência à canção "América Latina" do interprete e compositor Dante Ramon Ledesma.

Cartaz 13

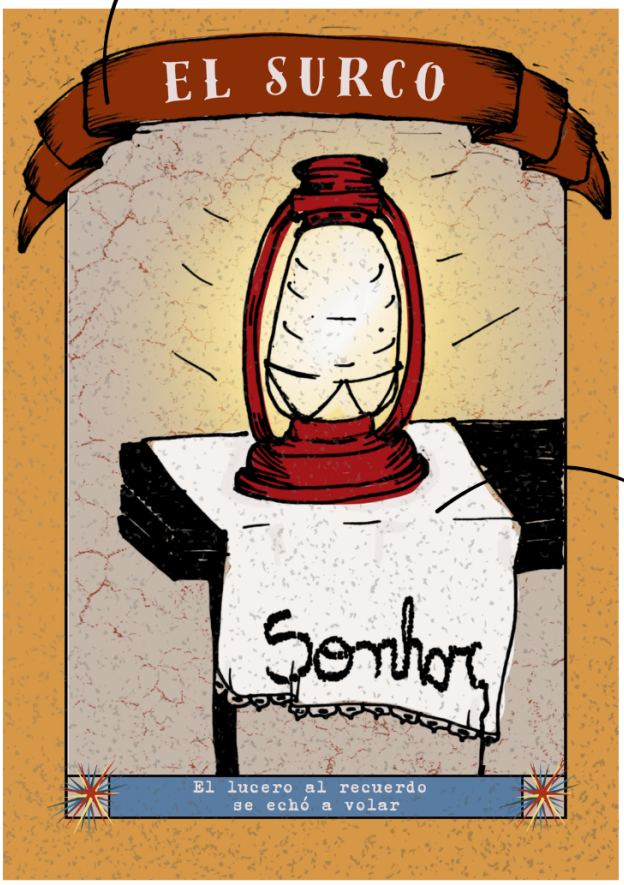


Arte desenvolvida a partir das obras do muralista José Orozco.

Referência à canção "Semeadura" do interprete e compositor Vítor Ramil.

Cartaz 14

Referência à música "El Surco" da cantora e compositora peruana Chabuca Granda.



Arte desenvolvida a partir da cenografia da peça "A Aurora" da Cia Burlesca.

Cartaz 15



Referência à frase de Che Guevara citada por Augusto Boal em seu livro "Hamlet e o filho do padeiro".

Cartaz 16

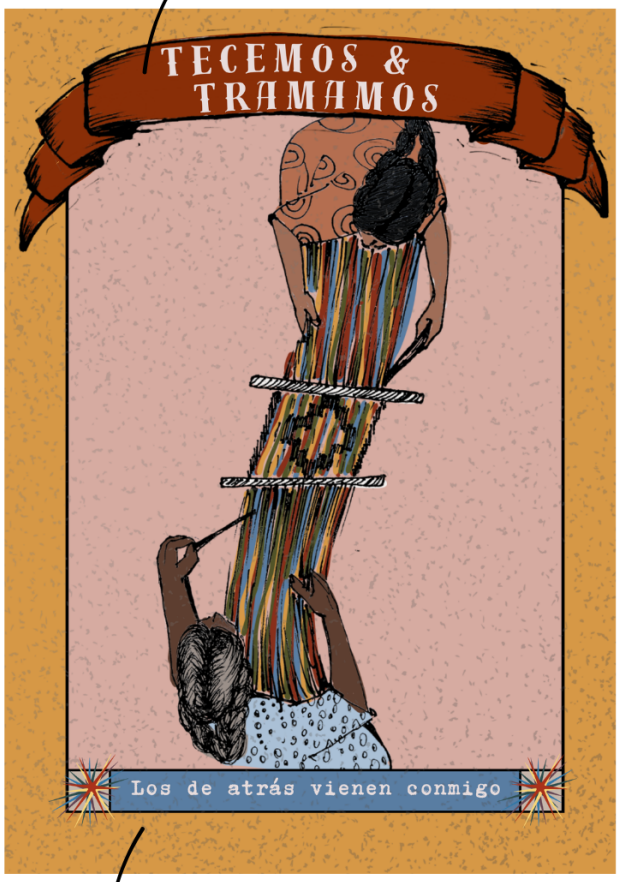


Arte desenvolvida a partir das obras da muralista Pri Barbosa.

Referência à canção "Yo vengo a ofrecer mi corazón" co interprete e compositor argentino Fito Paéz.

Cartaz 17

Referência ao poema "Os Tecelões da Silésia"



Referência à canção "Los de atrás vienen conmigo" do grupo puertorriqueño Calle 13.

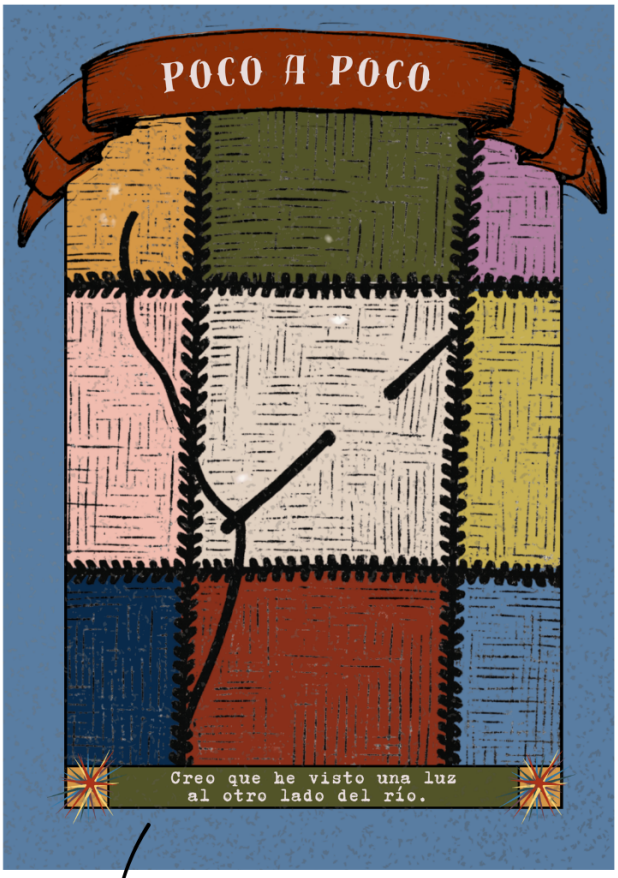
Cartaz 18



Arte desenvolvida a partir das obras da gravurista Eduardo Robledo.

Referência ao trecho da peça ˜Murro em ponta de faca" de Augusto Boal.

Cartaz 19



Referência à canção "Al otro lado del río" do cantor e interprete Jorge Drexler.

Cartaz 20



Composição a partir das logos das escolas e movimentos da Rede Nuestra América.

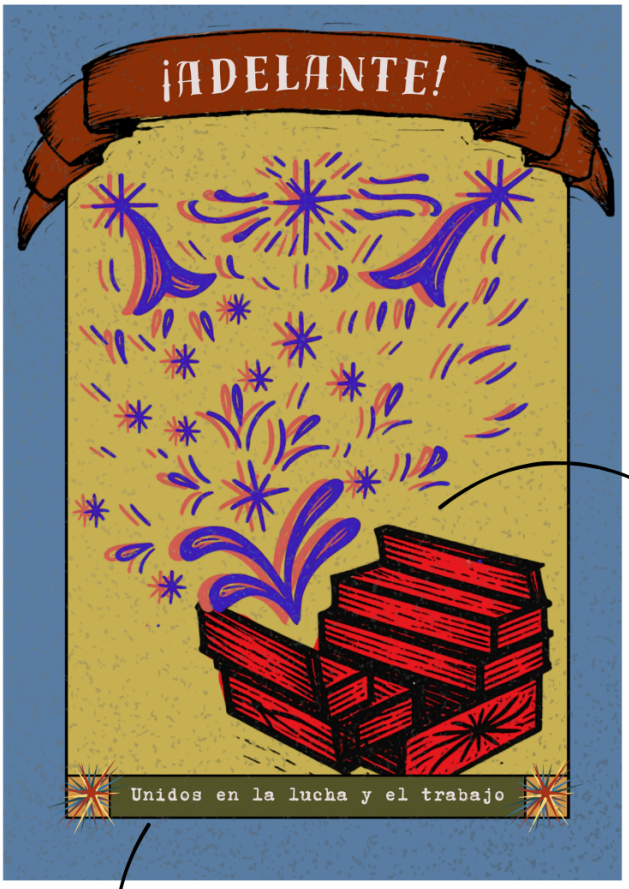
Referência à canção "Yá Yá Massemba" interpretada por Maria Bethânia e composta por Roberto Mendes e José Carlos Capinan.

Cartaz 21



Referência à canção "Yo tengo tantos hermanos" composta por Atahualpa Yupanqui.

Cartaz 22

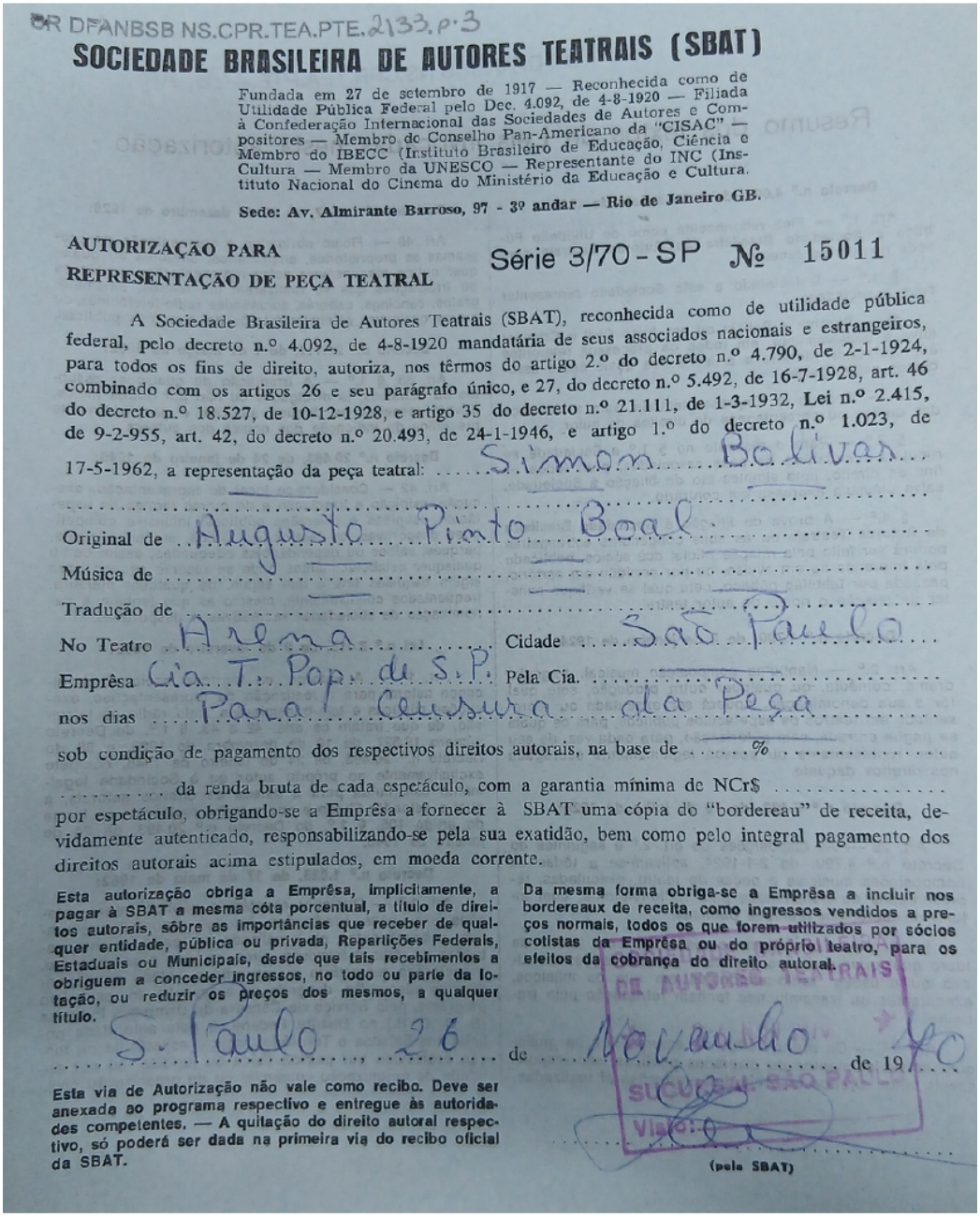


Composição a partir das obras do artista e designer Filipe Grimaldi.

Referência à canção "El pueblo unido jamás será vencido" do compositor chileno Sergio Ortega e interpretada pelo pelo grupo Quilapayún.

ANEXOS

Anexo A – Pareceres censórios da obra “Simón Bolívar”



BR DFANBSB NS.CPR.TEA.PTE.2133.p.3

SOCIEDADE BRASILEIRA DE AUTORES TEATRAIS (SBAT)

Fundada em 27 de setembro de 1917 — Reconhecida como de Utilidade Pública Federal pelo Dec. 4.092, de 4-8-1920 — Filiada à Confederação Internacional das Sociedades de Autores e Compositores — Membro do Conselho Pan-Americano da "CISAC" — Membro do IBECC (Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura — Membro da UNESCO — Representante do INC (Instituto Nacional do Cinema do Ministério da Educação e Cultura.

Sede: Av. Almirante Barroso, 97 - 3º andar — Rio de Janeiro GB.

AUTORIZAÇÃO PARA REPRESENTAÇÃO DE PEÇA TEATRAL Série 3/70 - SP № 15011

A Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT), reconhecida como de utilidade pública federal, pelo decreto n.º 4.092, de 4-8-1920 mandatária de seus associados nacionais e estrangeiros, para todos os fins de direito, autoriza, nos têrmos do artigo 2.º do decreto n.º 4.790, de 2-1-1924, combinado com os artigos 26 e seu parágrafo único, e 27, do decreto n.º 5.492, de 16-7-1928, art. 46 do decreto n.º 18.527, de 10-12-1928, e artigo 35 do decreto n.º 21.111, de 1-3-1932, Lei n.º 2.415, de 9-2-955, art. 42, do decreto n.º 20.493, de 24-1-1946, e artigo 1.º do decreto n.º 1.023, de 17-5-1962, a representação da peça teatral: Simon Bolivar

Original de Augusto Pinto Boal

Música de

Tradução de

No Teatro Arena Cidade São Paulo

Emprêsa Cia. T. Pop. de S.P. Pela Cia.

nos dias Para Censura da Peça

sob condição de pagamento dos respectivos direitos autorais, na base de % da renda bruta de cada espetáculo, com a garantia mínima de NCr$ por espetáculo, obrigando-se a Emprêsa a fornecer à SBAT uma cópia do "bordereau" de receita, devidamente autenticado, responsabilizando-se pela sua exatidão, bem como pelo integral pagamento dos direitos autorais acima estipulados, em moeda corrente.

Esta autorização obriga a Emprêsa, implicitamente, a pagar à SBAT a mesma cóta porcentual, a título de direitos autorais, sôbre as importâncias que receber de qualquer entidade, pública ou privada, Repartições Federais, Estaduais ou Municipais, desde que tais recebimentos a obriguem a conceder ingressos, no todo ou parte da lotação, ou reduzir os preços dos mesmos, a qualquer título.

Da mesma forma obriga-se a Emprêsa a incluir nos bordereaux de receita, como ingressos vendidos a preços normais, todos os que forem utilizados por sócios cotistas da Emprêsa ou do próprio teatro, para os efeitos da cobrança do direito autoral.

S. Paulo 26 de Novembro de 1970

Esta via de Autorização não vale como recibo. Deve ser anexada ao programa respectivo e entregue às autoridades competentes. — A quitação do direito autoral respectivo, só poderá ser dada na primeira via do recibo oficial da SBAT.

SUCURSAL SÃO PAULO Visto:

(pela SBAT)

BR DFANBSB NS.CPR.TEA.PTE.2133,p.4

Resumo dos textos de Leis invocadas nesta autorização

Decreto n.º 4.092, de 4 de agôsto de 1920:

Art. 1.º — Fica reconhecida como de Utilidade Pública a **Sociedade Brasileira de Autores Teatrais** com sede no Rio de Janeiro.

§ 1.º — É facultado a esta Sociedade representar seus associados:

a) — Perante a Polícia ou em Juízo Civil e Criminal ativa e passivamente, em todos os processos referentes à propriedade literária e artística nos quais êsses associados sejam parte.

b) — Perante as Emprêsas teatrais, para a cobrança das quotas ou percentagens de direitos do autor.

§ 2.º — Para o disposto no § 1.º a Sociedade se reputará mandatária de seus associados, para todos os fins de direito, pelo simples ato de filiação à Sociedade, salvo cláusula expressa em contrário.

§ 4.º — A prova de filiação à **Sociedade Brasileira de Autores Teatrais** ou às suas congêneres estrangeiras poderá ser feita pela relação oficial dos sócios, publicada pela imprensa ou em avulso, ou por certidão em cartório, passada por tabelião público, pela qual se verifique constar da relação o nome do autor teatral.

Decreto n.º 4.790, de 2 de janeiro de 1924:

Art. 2.º — Nenhuma composição musical, tragédia, drama, comédia, ou qualquer outra produção, seja qual fôr a sua denominação, poderá ser executada ou representada em teatros os espetáculos públicos, para os quais se pague entrada, sem autorização, para cada vez, de seu autor, representante ou pessoa legitimamente subrogada nos direitos daquele.

Decreto n.º 5.492, de 16 de julho de 1928:

Art. 26 — As disposições do art. 2.º e seguintes do Decreto n.º 4.790, de 2-1-1924, aplicam-se a tôdas as composições musicais e peças de teatro, executadas, representadas ou transmitidas pela radio-telefonia, com intuito de lucro, em reuniões públicas.

§ único — Consideram-se realizadas com intuito de lucro quaisquer audições musicais, representações artísticas ou difusões radio-telefônicas em que os músicos, executantes ou transmitentes tenham retribuição pelo trabalho.

Art. 27 — Os proprietários ou empresários de quaisquer estabelecimentos de diversões públicas, são responsáveis pelos direitos autorais das produções aí realizadas.

Decreto n.º 18.527, de 10 de dezembro de 1928:

Art. 46 — Ficam obrigados à apresentação de programas os proprietários, empresários, diretores ou quaisquer outros responsáveis pelas representações, exibições ou irradiações que se realizarem em teatros, cinematógrafos, dancings, cabarés, sociedades radio-telefônicas ou outros quaisquer estabelecimentos de diversões públicas.

Decreto n.º 21.111, de 1 de março de 1932:

Art. 35, § 1.º — A irradiação de quaisquer assuntos ou trabalhos, já divulgados ou não por outros meios, deverá respeitar os direitos autorais e ser igualmente precedida da indicação dos nomes dos autores.

Decreto n.º 20.493, de 24 de janeiro de 1946:

Art. 42 — Considera-se local de representação, execução, exibição e irradiação e de outras formas de espetáculo, reuniões e diversões públicas, inclusive competições desportivas, os teatros, os circos, arenas e pistas, parques, salões ou dependências adequadas, assim como quaisquer estabelecimentos onde se reserve espaço para algum daqueles fins e que sejam, de qualquer maneira, freqüentados coletivamente, mesmo as que tenham a denominação de sociedades recreativas e desportivas.

Lei n.º 2.415, de 9 de fevereiro de 1955:

Art. 1º — A autorga, no território nacional, da licença autoral para a realização de representações, execuções públicas e tele-transmissões, pelo rádio ou televisão, de que tratam os arts. 42 e 43, § 1.º, do Decreto número 18.527, de 10 de dezembro de 1928, e 88 do Decreto n.º 20.493, de 24 de janeiro de 1946, compete exclusivamente ao próprio autor ou à Sociedade legalmente constituída para a defesa de direitos autorais, à qual o autor fôr filiado e que o tenha registrado na forma do artigo 105, § 1.º, do Decreto n.º 20.493, de 24 de janeiro de 1946.

Decreto n.º 1.023, de 17 de maio de 1962:

Art. 1.º — Qualquer espetáculo público (representações, execuções, irradiações, funções esportivas, recreativas e beneficentes, etc.) realizado em teatro, cinema, estações de rádio e televisão, circo, parque, cassino, clube, associações recreativas ou esportivas, salões de dependências adequadas, depende de aprovação do respectivo programa, pelo Serviço de Censura de Diversões Públicas (S. C. D. P.) no Distrito Federal, e pela autoridade policial nos Estados e Territórios, seja o espetáculo ou função promovido por pessoa física ou jurídica, ou por entidade de organização comercial ou de organização civil.

BR DFANBSB NS.CPR.TEA.PTE.2135,p.00

ILMO. SNR. DIRETOR DO SERVIÇO DE CENSURALFEDERAL. BRASILIA.

AUGUSTO PINTO BOAL, diretor da Cia, Teatro Popular de São Paulo, vem requerer se digne V.S. mandar proceder a Censura do texto abaixo qualificado, para o que junta os documentos de lei.

NOME: SIMÓN BOLIVAR
AUTOR: AUGUSTO PINTO BOAL.
GÊNERO: TEATRO HISTORICO.
LOCAL: TEATRO DE ARENA DE S ÃO PAULO.
DATA: Dezembro de 1970.

RECEBI O PROGRAMA ANEXO
Em 14 de Janeiro de 1971

Nestes Termos.
P. Deferimento.

M. J. D. P. F.
SERVIÇO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS
Protocolo N.º 10625
Em 01 / 12 / 1970
Protocolista

SÃO PAULO, 26 de Nov. de 1970.

BR DFANBSB NS.CPR.TEA.PTE.2133,p-5.

S I M Ó N B O L I V A R

Coringa em dois tempos

de AUGUSTO BOAL

Música -

THEO DE BARROS

1970

BR DFANBSB NS.CPR.TEA.PTE. 2133, p.52

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA
DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL

SERVIÇO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS
TURMA DE CENSURA DE TEATROS E CONGÊNERES

P A R E C E R

I) Documentação

a) Título em Português: SIMON BOLIVAR

b) Título original:

c) Autor: AUGUSTO BOAL

d) Tradutor:

e) Diretor:

f) Produtor:

g) Companhia:

h) Classificação da Censura: 18 ANOS C/CORTES - PAG.7,8,9,10,17,18,30,31,36, 37, 38 E 40.....X.X.X.

II) Análise.

a) Gênero: SÁTIRA.

b) Argumento: APRESENTA A PRINCIPIO A DEGRADAÇÃO EXISTENTE NA EUROPA EM ÉPOCAS PASSADAS, APÓS PASSAR, ASOB FORMA DE SÁTIRA, A NARRA FATOS DA VIDA DE SIMON BOLIVAR E DO INTERÊSSE EXISTENTES NAS POTÊNCIAS DE ENTÃO PELO DOMINIO DA AMÉRICA LATINA. MOSTRA AS FACETAS DOS XX PODER ECONÔMICO DURANTE AS LUTAS DE SIMON BOLIVAR.

c) 1 - Mensagem: CRITICA AOS INTERÊSSES SUPRA-NACIONAIS, EXISTENTES NA ÉPOCA DA COLONIZAÇÃO DA AMÉRICA LATINA.

2 - Impressão final: COINCIDE COM A MENSAGEM.

d) Diálogos: EM ALGUNS TRÊCHOS PORNOGRÁFICOS, E EM OUTROS COM CITAÇÕES EM ESPANHOL, FRANCÊS E INGLÊS.

e) Cenas: CHAMO A ATENÇÃO DA CHEFIA, PARA QUE RECOMENDE AO TC ENCARREGADO DO ENSAIO GERAL.

DPF-SAv. 192

BR DFANBSB NS.CPR.TEA.PTE.2133,p-53

f) Personagens: VÁRIOS.

g) Valor educativo: RELATIVO.

III) Conclusão ~~O AUTOR MOSTRA SOB FORMA DE SÁTIRA, OS INTERÊSSES ECONÔMICOS DA ÉPOCA COLONIAL NA AMERICA LATINA E DAS LUTAS DE SIMON BOLIVAR, OPINO PELA LIBERAÇÃO PARA MAIORES DE 18 ANOS, COM CORTES NAS PÁG. 7, 8, 9, 10,~~ 17, 18, 30, 31, 36, 37, 38 E 42. X.X.X.X.X.

Brasília, 13 de JANEIRO de 19 70

Técnico de Censura - Cart. nº 030
CARLOS ALBERTO MILHOMEM DE SOUSA

Sr. Chefe:
Proponho sejam cortadas ou substituidas as expressões assinaladas às páginas 7, 8, 9, 10, 17, 18 e 31. Em seguida, pode a peça ser liberada com impropriedade para menores de 18 anos.
Em: 14/01/71.

De acôrdo com a informação do Chefe da Fiscalização
14.01.71

BR DFANBSB NS.CPR.TEA.PTE. 2133, p. 50.

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA
DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL

SERVIÇO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS
TURMA DE CENSURA DE TEATROS E CONGÊNERES

P A R E C E R

I) Documentação

a) Título em Português: SIMON BOLIVAR

b) Título original: Simon Bolivar

c) Autor: Augusto Pinto Paal

d) Tradutor:

e) Diretor:

f) Produtor: Teatro Historico

g) Companhia: Teatro Arena de São Paulo

h) Classificação da Censura: 18 anos com cortes e sujeita a ensaio geral.

II) Análise

a) Gênero:

b) Argumento: Drama

c) 1 - Mensagem: Peça baseada em passagens da vida de Simon Bolivar

2 - Impressão final: Positiva no sentido cultural

d) Diálogos: Variados

e) Cenas: sem destaque

DPF-SA v. 192

f) Personagens: variados.

g) Valor educativo: RELATIVO

III) Conclusão Tomando-se em conta que uma platéia de maior idade dificilmente se influenciaria com as atitudes de Simon Bolívar sugiro sua liberação para maiores de 18 anos dependendo do ensaio geral, com cortes.

Brasília, 21 de dezembro de 1970

Técnico de Censura - Cart. nº 408

CARLOS ALBERTO BRAZ DE SOUZA

OBSERVAÇÕES: Cortes anotados nas fls. 6, 7, 8, 9, 10 e 22.

BR DFANBSB NS.CPR.TEA.PTE.2133.p-56/56

Brasília, 14 de janeiro de 1971

Exmo Sr.
Geová Lemos Cavalcanti
DD. Chefe da Censura Federal
BRASILIA.

Presado senhor

Informados de que o texto denominado Simon Bolivar, de autoria de Augusto Boal, teve, por parte dos senhores censores, algumas sugestões de cortes em algumas palavras e trecho, queremos levar ao conhecimento de V. Excia. que êstes cortes serão respeitados por ocasião da montagem da peça, o que poderá ser observado por ocasião do ensaio para a censura antes da estréia da peça.

Sem mais, aproveitamos o ensejo para apresentar os nossos protestos de elevada estima e consideração.

Cordiais saudações.

P/ Companhia de Teatro Popular de São Paulo.

Luiz Carlos Arutin

BR DFANBSB NS.CPR.TEA.PTE.2133,.54

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA
DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL

CENSURA FEDERAL
TEATRO

Certificado Nº 3348/71

PEÇA "SIMON BOLIVAR"

ORIGINAL DE AUGUSTO PINTO BOAL"

APROVADO PELO S. C. D. P.

CLASSIFICAÇAO

PROIBIDO PARA MENORES DE 18 ANOS

COM CORTES

VÁLIDO ATÉ 14 de JANEIRO de 19 76

Brasília, 14 de JANEIRO de 19 71

Chefe do S. C. D. P.

GEOVÁ LEMOS CAVALCANTE

BR DFANBSB NS.CPR.TEA.PTE.2133,.55.

M.J. – D.P.F.
CERTIFICADO DO S.C.D.P.

Certifico constar do livro nº 02 fôlha nº 05, de registro de peças ais, o assentamento da peça intitulada

" SIMON BOLIVAR"

Original de AUGUSTO PINTO BOAL

Tradução de

Adaptação de

Produção de COMPANHIA DE TEATRO POPULAR DE SÃO PAULO

Tendo sido censurada em 13 de JANEIRO de 19 71 e recebido a seguinte classificação: PROIBIDO PARA MENORES DE 18 ANOS COM CORTES. CORTES ASSINALADOS E RUBRICADOS NAS FÔLHAS :07/08/09/10/17/ 18/30/31/36/37/38/42/////////////////////////////////////// CONDICIONADA AO EXAME DO ENSAIO GERAL.O PRESENTE CERTIFICADO SÒMENTE TERÁ VALIDADE QUANDO ACOMPANHADO DO SCRIPT DEVIDAMENTE CARIMBADO PELO SCDP.////////////

Brasília, 14 de JANEIRO de 19 71

MANOEL MIRANDA FERREIRA
Chefe da Turma de Censores de Teatro e Congêneres

DPF-SAv,150

BR DFANBSB NS.CPR.TEA.PTE. 2133, p. 50.

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA
DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL

SERVIÇO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS
TURMA DE CENSURA DE TEATROS E CONGÊNERES

P A R E C E R

I) Documentação

a) Título em Português: SIMON BOLIVAR

b) Título original: Simon Bolivar

c) Autor: Augusto Pinto Paal

d) Tradutor:

e) Diretor:

f) Produtor: Teatro Historico

g) Companhia: Teatro Arena de São Paulo

h) Classificação da Censura: 18 anos com cortes e sujeita a ensaio geral.

II) Análise

a) Gênero:

b) Argumento: Drama

c) 1 - Mensagem: Peça baseada em passagens da vida de Simon Bolivar

2 - Impressão final: Positiva no sentido cultural

d) Diálogos: Variados

e) Cenas: sem destaque

DPF-SAv. 192

BR DFANBSB NS.CPR.TEA.PTE.2133,e.51

f) Personagens: Diversas, centralizando-se no personagem principal interpretando Bolivar.

g) Valor educativo: Relativo

III) Conclusão Peça cujo tema é para platéia adulta, o que motivou a impropriedade maxima. Tambem, observar pelo autor os cortes de palavras nas paginas 6,7,8,9,10 e 22, podendo o mesmo substituir as palavras por algum sinonimo si não puder exclui-las.

Após proceder a estas observações sôbre cortes ou substituições, a peça deverá ser submetida ao ENSAIO GERAL para verificação dos cortes etc.etc.

Brasília, 14 de Janeiro de 19 71

Técnico de Censura - Cart. nº
Carlos Rodrigues

BR DFANBSB NS.CPR.TEA.PTE. 2133, p.48.

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA
DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL

SERVIÇO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS
TURMA DE CENSURA DE TEATROS E CONGÊNERES

P A R E C E R

I) Documentação

a) Título em Português: SIMON BOLIVAR

b) Título original:

c) Autor: AUGUSTO PINTO BOAL

d) Tradutor:

e) Diretor:

f) Produtor:

g) Companhia:

h) Classificação da Censura: 18 anos

II) Análise

a) Gênero: Teatro Histórico

b) Argumento: Peça homenagiando Simon Bolivar com fatos reais de sua vida.

c) 1 - Mensagem: POSITIVA. de complemento cultural.

2 - Impressão final: Boa. peça muito bem feita. com pesquisa de boa qualidade.

d) Diálogos: normais.

e) Cenas: Ensaio geral

Anexo B – Comunicado n. 1 FTCNA

FRENTE LATINO-AMERICANA DE TRABALHADORES DA CULTURA[63]

Comunicado número 1,
Quito, Equador, 1972.

O continente latino-americano só oferece ao homem que o habita uma dramática realidade dentro do marco das atuais estruturas. Enquanto não desaparecer a contradição existente entre o caráter social da produção individual dessa produção em benefício da burguesia e do imperialismo, não estará resolvida a situação de exploração que prevalece na América Latina.

Nossos povos, em consequência, se vão unindo no pântano do subdesenvolvimento, feito que ocorre por um rápido aumento da população e pela decomposição das economias e estruturas sociais coloniais e neocoloniais.

Uma rápida análise da situação cultural latino-americana nos mostra que o analfabetismo aumenta e sua existência representa uma manifestação das estruturas do poder vigente.

A educação em todos os níveis é utilizada como um instrumento de entorpecimento da consciência crítica do homem. A mercantilização e a alienação da cultura se aprofundam cada vez mais, tendo como consequência a aculturação e a perda progressiva de nossas características próprias.

A escassez de técnicos formados por grandes sacrifícios à costa do povo é agravada pela fuga de cérebros.

No plano econômico-político, o intensivo saqueio de nossas riquezas naturais combina-se com a permanência do monocultivo. Junto à arcaica estrutura latifundiária, surgem na industrialização com deformadas tendências centradas na constituição de grandes monopólios multinacionais e nas dominantes inversões estrangeiras. Quanto mais cresce a renda nacional de nossos países, maior é a irregularidade na distribuição, a exploração do trabalho do povo aumenta cada vez mais.

Esta situação interessa, em primeiro lugar, as grandes corporações estrangeiras (em sua maior parte norte-americanas) e, em segundo lugar, as

[63] Tradução realizada pela própria autora.

burguesias locais intermediárias, que, para melhor cumprir sua função, se constituem em governos serventes e ditadores fascistas.

O desenvolvimentismo e a tecnocracia são adotados como filosofia de governo, o populismo como forma de ação política.

A manutenção desta situação no campo da cultura se obtém de duas maneiras complementares que poderíamos chamar de formas sutis e formas violentas. No primeiro caso, a institucionalização da cultura de consumo que tem como resultado a hibridização da cultura, a falta de comunicação e o isolamento a que estamos submetidos, tudo o que se orienta, primordialmente, a facilitar a mercenarização dos intelectuais, artistas e jornalistas.

Cabe assinalar aqui, o uso em grande escala dos modernos meios de comunicação, que envolvem a todos com seus conteúdos mistificadores. Os congressos de escritores, as bienais de pintura e prêmios literários que se realizam com claras intenções mercenarizantes.

Em segundo caso, as formas violentas se manifestam na censura, no terror cultural, na repressão em todos os níveis, assim como na intervenção policial e militar nas universidades, a perseguição, encarceramento, tortura e assassinato de aqueles que se opõem a esse estado de coisas. Os exemplos são muitos. No Brasil, a censura proibiu e mutilou, até o momento, cerca de 400 obras teatrais e 80 cinematográficas. Cada país pode fazer uma larga lista a esse respeito, sem esquecer o emprego diário da força e o assassinato contra os universitários, como no caso da matança ordenada pelo governo americano na praça de Tlatelolco.

É necessário assinar que, felizmente, A situação latino-americana evidencia outra perspectiva em dois países. Há pouco se realizou em Cuba o primeiro Congresso de Trabalhadores da Cultura, em que campesinos, trabalhadores, estudantes, educadores e artistas discutiram amplamente o papel da cultura na construção de uma sociedade onde esta se considera como criação própria do povo, e por ele é utilizada para a liberação do homem. Ademais, no Chile, através da mais ampla liberdade de criação e de expressão, trava-se outra batalha em esse terreno, onde se luta duramente contra as situações sinalizadas inicialmente.

Em todos os países latino-americanos existem, ademais, manifestações da cultura independente e combativa, como é o caso deste primeiro Festival de Teatro Latino-americano realizado em Quito. A sólida Frente da Cultura já organizado no

Uruguai é um exemplo alentador, assim como as diversas ações intelectuais que trabalham isoladamente em todos os países.

Contra a imposição do imperialismo norte-americano que procura por todos os meios integrar nossos países em um só sistema de economia dependente, nós precisamos unificar todas as manifestações dispersas para transformar a cultura em um meio de liberação para nossos povos. Precisamos de uma unidade profunda para a defesa da nossa autêntica cultura e assim mesmo de uma solidariedade férrea para a defesa dos trabalhadores da cultura perseguidos.

Como parte do povo, como trabalhadores da cultura, precisamos nos integrar com os outros trabalhadores no campo e na cidade. Já que, por características próprias de nossas ocupações, somos apenas uma minoria em meio das poderosas forças sociais necessárias para a superação de nossa condição de povos explorados.

Companheiros da América Latina:

Nós, reunidos em Quito com a ocasião do primeiro Festival Latino-Americano de Teatro, com participação de escritores, atores, artistas, plásticos, jornalista, etc., discutimos alguns aspectos da cultura de nossos países e decidimos dirigir este presente chamamento.

A opressão fascista, que se estende por todo o continente exige uma resposta responsável. Não podemos permanecer como estamos em um desconhecimento recíproco, porque isso facilita o domínio dos inimigos de nossos povos.

Só há uma solução, a busca de unidade e mútuo conhecimento, o esforço de atuar coordenadamente entre todos os que aceitam os princípios anunciados anteriormente. E nesta luta há um lugar de combate para cada um. É por isso que decidimos promover a criação do Frente Latino-Americano de Trabalhadores da Cultura, que se abre para o empenho comum que requer sua participação.

Quito, agosto de 1972

Atahualpa del Cioppo (Uruguai)
Augusto Boal (Brasil)
Enrique Buenaventura (Colômbia)
Líber Forti (Bolívia)

Milton Schinca (Uruguai)

Jesús Franco (Colômbia)

Clemente Izaguirre (Venezuela)

Mario Delgado (Peru)

Henry Romero (Peru)

María Gignacco (Argentina)

Evangelina Carreiro (Argentina)

Paulo Antillano (Chile)

Ilonka Vargas (Equador)

Ulisses Estrella (Equador)

Anexo C – Comunicado n. 2 da FTCNA

FRENTE LATINO-AMERICANO DE TRABALHADORES DE LA CULTURA: LLAMAMENTO E OBJETIVOS[64]

Comunicado número 2

Manizales, Colômbia, 1973.

Os países da América Latina, por suas características econômicas, têm uma série de problemas comuns, tais como: a impossibilidade de desenvolver suas forças produtivas devido o domínio total de sua economia nas mãos do imperialismo e da explotação desenfreada dos trabalhadores para o maior lucro das oligarquias. Para isso, os governos utilizam uma violenta repressão, impedindo aos trabalhadores que se manifestem contra este estado de coisas e que se organizem para enfrentar aqueles que os explotam. Tal situação evidentemente incendeia a vida cultural de todos os países latino-americanos. A falta de liberdade de expressão na cultura é apenas um reflexo da falta de liberdade de associação e discussão para os trabalhadores.

E é por isso que nossa luta pela liberdade de expressão é indissolvível da luta cada vez mais aguda das classes exploradas por sua libertação. Portanto, ante esses problemas, nos unimos para fazê-los frente.

Nós, os trabalhadores do teatro, tentamos encontrar o caminho desta união através da criação do Frente de Trabalhadores da Cultura, porque entendemos que a cultura não é um problema isolado da vida dos povos, nem o produto da atividade de alguns poucos intelectuais e artistas, senão que deve ser criação própria do povo e, por ele, utilizada para sua libertação.

Em consequência, a Frente de Trabalhadores da Cultura terá como objetivos imediatos:

1.iniciar a formação da Frente a partir das organizações teatrais existentes nos diferentes países, que correspondem aos princípios generais antes anunciados, propondo igualmente a vinculação de outros setores culturais.

2. Apoiar a criação de organizações culturais semelhantes aos países onde ainda não existem, a fim de que se integrem organicamente à Frente.

[64] Tradução realizada pela própria autora.

3. A Frente lutará pela expressão livre na América Latina, criando vínculos de solidariedade entre os trabalhadores do teatro e da cultura diante da ação da censura e da repressão agudizada em muitos dos nossos países nos últimos anos.

4. A Frente terá como base fundamental de sua atividade a comunicação entre os diferentes movimentos e agrupações teatrais e culturais a fim de romper as barreiras tradicionalmente impostas entre nossos países.

Esta comunicação se efetuará através de boletins informativos dos distintos países, organizações de cursos, encontros, giras, seminários que podem efetuar-se diretamente por meio das organizações teatrais. A Frente estabelecerá uma política em relação aos distintos festivais latino-americanos que começam a se desenvolver em vários países, a fim de que neles aconteça o mais representativo do movimento teatral de cada país.

CHILE

Ante a nova etapa que empreende a direita reacionária chilena com o apoio dos Estados Unidos da América, para tentar deter o avanço das lutas populares em seu caminho para o socialismo, e conscientes de que o avanço do progresso chileno é fundamental para o desenvolvimento revolucionário do continente, a Frente Latino-Americano dos Trabalhadores da Cultura, reunidos em Manizales, fazem ligar a sua solidariedade aos trabalhadores da cultura, trabalhadores, campesinos e governo revolucionário chileno em sua luta pelo socialismo.

URUGUAI

A ditadura cívico-militar fascistizante do Uruguai, depois da Greve General, realizada neste país, suspendeu as garantias e recrescendo a repressão e agredindo de forma brutal as organizações políticas e trabalhistas democráticas deste país. Como consequência desta nova intensificação da repressão, o grupo El Galpón de Montevideo se viu impossibilitado de viajar ao V Festival Latino-Americano de Teatro de Manizales, ao ter seus atores suspensos, sumariados e sem possibilidade de obter licenças de trabalho para realizar esta viagem.

A Frente Latino-Americano de Trabalhadores da Cultura protesta contra este atentado à livre expressão da cultura e contra a repressão de que são submetidos os trabalhadores e suas organizações, solidarizando-se com o El Galpón como

expressão autêntica dos interesses e problemática uruguaia planejado em seu trabalho artístico.

A Assembleia reunida em Manizales com motivo da realização do V Festival Latinoamericano de Teatro, resolveu eleger a seguinte diretiva que funcionará até o próximo encontro da Frente:

Brasil: Augusto Boal

Bolívia: Líber Forte

Colômbia: Enrique Buenaventura, Carlos José Reyes, Ricardo Camacho, Carlos Alvares, Filipe Escobar, Vicky Hernández

Costa Rica: Ana Cristina Rossi

Chile: Orlando Rodrigues

Equador: Ilonka Vargas, Ulisses Estrella

Guatemala: Victor Hugo Cruz

México: Ricardo Govela, Mariano Leyva

Peru: Henry Romero

Paraguai: Antonio Pecci

Uruguai: Atahualpa de Cioppo, Omar Grasso, Milton Schinca, Cesar Campadónico

Venezuela: Clemente Izaguirre

Chicanos: Víctor Fuentes

Porto Rico: Luis Molina

Anexo D – Comunicado n. 3 da FTCNA

FRENTE DE TRABALHADORES DA CULTURA DA NOSTRA AMÉRICA (1974)[65]

A Frente Latino-Americano dos Trabalhadores da Cultura reunidos no V Festival dos Teatros Chicanos e 1er. Encontro latino-americano na Cidade do México do dia 24 de junho ao dia 7 de julho de 1974 a realizar-se sua terceira assembleia decide.

1. Trocar o nome da Frente Latino-Americana de Trabalhadores da Cultura por Frente de Trabalhadores da Cultura de Nuestra América, considerando a necessidade de incluir grupos não latino-americanos (considerando o extraordinário aporte dos grupos chicanos, índios, negros e anglos) que coincidem com os objetivos da frente e lutam contra o inimigo comum.
2. Reafirma e explicitam os objetivos da frente:

   a) A frente tem um caráter político-cultural. Planeja a ação cultural a partir da análise objetiva das situações concretas, adotando uma definida posição no marco da luta das classes.

   b) Lutará com todas as suas forças contra o imperialismo Yankee e seus aliados, desmascarando suas ações e confrontando uma cultura popular à cultura massificadora dominante do sistema capitalista.

   c) Ante a escalada fascista organizada pelos Estados Unidos na América Latina, iniciada a partir dos golpes gorilas de Brasil, Bolívia e Uruguai, até o recente e doloroso impacto da massacre do povo chileno, propõe realizar as mais variadas ações para deter esse embate inumano e desesperado dos capitalistas, que sentem o peso da mudança histórica que começa a forjar novos povos.

   d) Para alcançar o mais alto objetivo em nossos trabalhos, devemos adotar o ponto de vista mais adiante das classes fundamentais na luta, o proletariado e o campesinado.

   e) Sob as consígnias de UNIDADE E ORGANIZAÇÃO, a Frente impulsará a formação de novas organizações artísticas e científicas de acordo com os diversos setores de sua prática, centros populares de cultura, galerias de

[65] Tradução realizada pela própria autora.

pintura, grupos, corporações ou federações teatrais, musicais, plásticas, etc., e buscará a integração das já existentes.

f) A Frente se manterá como organização independente, não submetida a estruturas partidárias, deixando liberdade a seus membros na eleição da forma de militância.

g) Denunciará os encarceramentos, torturas, assassinatos e outras formas de opressão de que são vítimas nossos povos.

h) Utilizará todos os médios a seu alcance para lá com secção de seus objetivos anunciados.

Estados Unidos: Tenaz, René Rodríguez, Elisa Marina Coleman, San Francisco Mime trupe, Barre Levitan
México: Cleta, Ricardo Govela, Mariano Leyva
Guatemala: Victor Hugo Cruz
Honduras: Rafael Murillo, Eduardo Bahr
El Salvador: Alberto Celaire, José María Cuella
Costa Rica: Mercedes Ramirez
Panamá: Ramiro Ochoa
Colômbia: Enrique Buenaventura, Carlos José Reyes, Ricardo Camacho, Carlos Alvares, Felipe Escobar, Vicky Hernández
Equador: Ilonka Vargas, Ulisses Estrella
Venezuela: Luiz Márques Páes, Clemente Izaguirre, Carlos Martínez
Uruguai: Atahualpa del Cioppo, Omar Grasso, Milton Schinka, César Campodónico
Peru: Henry Romero
Chile: Orlando Rodríguez
Brasil: Augusto Boal
Paraguai: Antonio Pecci, Eugenio Fernández
Bolívia: Líber Forti, Mario Altomaro, María Escudeiro, Roberto Robledo
Porto Rico: Luiz Molina

México, julho de 1974
FRENTE DE TRABALHADORES DE LA CULTURA DE NUESTRA AMÉRICA: COMUNICADOS

Os participantes do V Festival de Teatros Chicanos e 1er. Encontro latino-americano, reunidos na cidade do México manifestamos nosso repúdio ao novo atentado da junta militar fascista do governo de Chile contra os companheiros de teatro, Aquiles Sepúlveda de DETUCH (condenado a 30 anos de prisão) Ivan San Martín, Hugo Metina, atores do Novo Teatro Popular, Pancho Morales, ator do Teatro Ensaio da Universidade Católica e uma aluna de DETUCH (encarcerados e aguardando suas sentenças) pelo feito de praticar legalmente um teatro a serviço do povo.

Unamos nossa voz aos inúmeros protestos pronunciados pelos distintos organismos internacionais contra os reiterados crimes da Junta Militar Chilena, merecedora da censura mundial.

Os participantes do V Festival de Teatro Los Chicanos e 1o Encontro Latino-americano protestamos energicamente contra a detenção de que foram vítimas os artistas do Teatro Oficina e Grupo Pão e Circo. Esperamos que o governo brasileiro tome todas as providências para sua liberação imediata.

Queremos deixar a constância de que as repetidas violações dos direitos humanos praticados no Brasil contra os artistas e o povo em geral não fazem mais que piorar a imagem internacional desse governo já bastante desgastada por atos similares anteriores.

Anexo E - NOTA DA REDE INTERNACIONAL TEATRO E SOCIEDADE

CONTRA A CRIMINALIZAÇÃO DA LUTA POPULAR, EM DEFESA DA DEMOCRACIA

A Rede Internacional Teatro e Sociedade formada por coletivos de teatro, grupos de pesquisa e movimentos sociais do Brasil, da Argentina e do Uruguai vem a público manifestar repúdio ao conjunto de agressões à população brasileira ensejados pelo sistema judiciário, pelo sistema repressivo policial e militar, pelo sistema midiático empresarial e pelas corporações de políticos que atuam nos parlamentos defendendo interesses privados de grandes corporações.

Desde o momento em que o governo ilegítimo, usurpador do voto de 54 milhões de brasileiras e brasileiros, tomou o poder foram desfechadas simultaneamente uma série de ataques aos direitos trabalhistas, aos marcos legais que garantem exclusividade da Petrobras na exploração do Pré-Sal, foram propostas reformas regressivas da previdência e do ensino médio, foi encaminhada a PEC 241 na Câmara dos deputados e PEC 55 no Senado de congelamento por duas décadas das metas de investimento dos gastos públicos. Compreendemos o caráter tático dessa ação, que visa dificultar a reação organizada das forças democráticas e procura rebaixar o horizonte democrático impondo restrições econômicas e políticas às possibilidades de reversão da dinâmica estabelecida pelo poder do voto popular, nas eleições de 2018. As medidas repressivas do sistema judiciário, das forças policiais e militares tem se ampliado na mesma proporção em que se ampliam as formas de luta popular e resistência, com as milhares de escolas ocupadas pela juventude brasileira, pelas centenas de campi de institutos e universidades ocupados. A justiça reage alegando que existem casos e juízes que podem atuar em regime de exceção, como Sérgio Moro e a Operação Lava Jato, o Supremo Tribunal Federal (STF) restringe os direitos de greve dos servidores públicos autorizando o corte de ponto. Exército e Polícia fazem operações ilegais contra manifestantes levando jovens à prisão sem qualquer prova crime. Militantes de movimentos sociais são presos sem prova, criminalizados pela atitude de militarem em organizações que lutam contra as estruturas arcaicas de perpetuação do poder da elite brasileira.

A corrupção do varejo, da ordem de milhões é explorada de forma seletiva pela mídia, enquanto a corrupção de atacado, da ordem de bilhões destinados aos

rentistas que lucram com a ilegítima dívida pública é invisibilizada, é desconhecida da maioria da população brasileira.

No dia 04 de novembro de 2016 a Escola Nacional Florestan Fernandes (ENFF) foi invadida pela Polícias Civil sem mandato judicial, com disparos de tiros letais como ameaça aos estudantes e à equipe da escola. Uma instituição de ressonância internacional, com parcerias com mais de quarenta universidades públicas, que recebe estudantes dos cinco continentes, tratada pela polícia como um espaço que se pode invadir de forma arbitrária, com dispensa dos mínimos rituais jurídicos que garantem aos cidadãos o direito de defesa perante os excessos do Estado.

Há cinquenta e dois anos do golpe de 1964 estamos entrando em novo regime de Estado de Exceção e, novamente, as forças populares organizadas são as primeiras vítimas, como estratégia de desmonte da resistência organizada contra a regressão da democracia.

A Rede Internacional Teatro e Sociedade repudia a criminalização aos movimentos sociais e se coloca ao lado de todas as forças que lutam contra os golpes midiáticos-jurídicos-parlamentares-militares que ameaçam a construção da democracia na América Latina.

Brava Companhia (SP)
Centro do Teatro do Oprimido (RJ)
Círculo de Giz Brechtiano (UFF/RJ)
Coletivo Dolores Mecatrônica Boca Aberta (SP)
Coletivo Fuzuê (UFSJ/MG)
Coletivo Terra em Cena (UnB/DF)
Companhia do Latão (SP)
Companhia Estudo de Cena (SP)
Escuela de Teatro Político (Buenos Aires/Argentina)
Grupo Crítica Literária Materialista (UEM/PR)
Grupo de Pesquisa Modos de Produção e Antagonismos Sociais (UnB/DF)
Grupo de Pesquisa em Dramaturgia e Crítica Teatral (UnB/DF)
Grupo Rizoma del Teatro del Oprimido (Buenos Aires/Argentina)
Grupo de Teatro do Oprimido Montevideo (GTO Montevideo/Uruguai)
Grupo de Pesquisa em História, Política e Cena (UFSJ/UFOP/UFMG/UNICAMP)
Instituto Augusto Boal (RJ)

Laboratório de Investigação Teatro e Sociedade – LITS (USP/SP)
Levante Popular da Juventude
Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST)

07/11/16