



O artista de teatro como sujeito político da integração da América Latina

The theater artist as a political subject of Latin American integration

10.56238/isevmjv3n1-015

Recebimento dos originais: 01/02/2024

Aceitação para publicação: 23/02/2024

Felipe Chibás Ortiz

ORCID: 0000-0001-5506-4560

Livre-docente pela Escola de Comunicações e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo (USP)

Orienta mestrado e doutorado no PROLAM (Programa em Integração da América Latina da Universidade de São Paulo)

Samuel Carrasco Leal

ORCID: 0009-0002-0933-3453

Mestrando pelo programa de Integração da América Latina (PROLAM) da Universidade de São Paulo. Número USP: 12244280.

RESUMO

Este artigo busca debater sobre a possibilidade de se ter o artista de teatro como sujeito político da Integração da América Latina, através de uma metodologia comparativa, cruzando os cenários formativos desses profissionais do Brasil e Argentina.

Palavras-chave: Teatro, Integração, América Latina.

1 INTRODUÇÃO

A história do teatro atravessa a história sociopolítica da civilização. Essa forma de expressão, enquanto manifestação artística, figurou em vários momentos da História como um elemento-chave na construção de imaginários coletivos, controle de conduta, disseminação de ideias, fortalecimento de filosofias, promoção de insurreições, ganho de consciência de classe... ou seja, o teatro, em sua essência, carrega consigo uma característica de cunho social político que foi muito utilizado como ferramenta de transformação social, a favor e contra o sistema.

Na Grécia Antiga, o termo difundido por Aristóteles para explicar o efeito que uma tragédia (em termos dramaturgicos) tem quando chega aos olhos do público, a *catarse*, vem com objetivo de sistematizar o uso dessa arte como instrumento para causar no cidadão uma identificação com a história contada (e com o personagem protagonista) e, através da experiência não vivida, mas assistida, o espectador se “purifica” e passa a compreender o melhor caminho a se seguir. Ou seja, o teatro aqui, já em sua fase inicial de vida de como compreendemos o teatro como ele é, não é uma simples obra de entretenimento, mas sim um aliado à manutenção de uma ordem.



Nas palavras de Boal (1980, p. 123),

No princípio, o teatro era o canto ditirâmico: o povo livre cantando ao ar livre. O carnaval, a festa. Depois, as classes dominantes se apropriaram do teatro e construíram muros divisórios. Primeiro, dividiram o povo, separando atores de espectadores: gente que faz e gente que observa. Terminou-se a festa! Segundo, entre os atores, separou os protagonistas das massas: começou o doutrinamento coercitivo!

Séculos mais tarde, o teatro medieval se viu usado pela Igreja Católica como uma poderosa arma de catequização. Depois de séculos banido por ser uma arte profana, a instituição recuperou as práticas cênicas para ilustrar passagens bíblicas e doutrinar seurebanho. Da mesma maneira, fora dos muros das igrejas, as encenações começaram a ganhar as praças e temas do cotidiano, bem como conceitos bem estipulados de conduta humana (como bondade e maldade, por exemplo) figuravam entre os assuntos dos espetáculos para poder fortalecer as dinâmicas e pensamentos da época, além de entreter e doutrinar através do que é comum.

Na transição para o teatro burguês, Maquiavel trabalha, entre outras coisas, as questões sobre virtude (*virtù*), um pensamento filosófico que perdura até os dias atuais na construção de jornadas de personagens, através das obras teatrais que, por mais que fossem consideradas como arte leviana, tiveram grande efeito na construção de uma nova classe social: a burguesia. O empoderamento ético-discursivo da ascensão social, ao mesmo tempo que engrandecia o grupo que surgia, também assustava o próprio, já que essa poderosa arma (o teatro) também poderia ser responsável por sua queda (BOAL, 1980).

Mais adiante, não faltam exemplos de momentos em que o teatro ou fora utilizado como mecanismo de doutrinação e manutenção de ideias conservadoras, ou como combustível de ruptura, fomentando revoluções. Nesse último caso, como não citar Brecht, Ionesco, Gorki, Guarnieri, Martinez Corrêa e o próprio Boal, entre outros que, aqui no Brasil e lá fora, questionaram os sistemas de opressão, trouxeram o povo de volta ao palco, insuflaram discussões políticas e protagonizaram momentos de embate contra regimes opressores através do teatro.

Esses exemplos históricos nos fazem perceber que o teatro, por mais que tenha sido marcado na sua história por inúmeros episódios de descredibilização, isso certamente ocorreu porque o seu poder transformador social foi reconhecido. Sem o reconhecimento desta força, jamais essa arte teria sido desmuniada através dos séculos, num processo vicioso de ataques e marginalização.

Ainda sobre Augusto Boal, seu importante trabalho com o Teatro do Oprimido, realizado em países da América Latina como o Peru, e que foi desenvolvido em paralelo com as reflexões



de outro autor contemporâneo que elaborou sobre a pedagogia do oprimido¹, entendeu essa vertente artística para além dos muros da dramaturgia como ferramenta de ensino. Boal traz, através da prática teatral feita pelo povo, a práxis da consciência social e a experiência da revolução.

Para que se compreenda bem essa Poética do Oprimido, deve-se ter sempre presente seu principal objetivo: transformar o povo, “espectador”, ser passivo no fenômeno teatral, em sujeito, em ator, em transformador da ação dramática. Espero que as diferenças fiquem bem claras: Aristóteles propõe uma Poética em que os espectadores delegam poderes ao personagem para que este atue e pense em seu lugar; Brecht propõe uma Poética em que o espectador delega poderes ao personagem para que este atue em seu lugar, mas se reserva o direito de pensar por si mesmo, muitas vezes em oposição ao personagem. No primeiro caso, produz-se uma “catarse”; no segundo, uma “conscientização”. O que a Poética do Oprimido propõe é a própria ação! O espectador não delega poderes ao personagem para que ele atue nem para que pense em seu lugar: ao contrário, ele mesmo assume um papel protagônico, transforma a ação dramática inicialmente proposta, ensaia soluções possíveis, debate projetos modificadores: em resumo, o espectador ensaia preparando-se para a ação real. Por isso eu creio que o teatro não é revolucionário em si mesmo, mas certamente pode ser um excelente “ensaio” da revolução. (BOAL, 1980, p. 126)

Sua atuação sociopolítica foi tão representativa, que seu exílio na América Latina (1972-1976) se deu por conta da prisão e tortura que sofreu pelo Regime Militar existente no Brasil (1964-1985) que encontrou na figura do diretor e dramaturgo um contraventor, dado aogigantesco leque de produções que escreveu e dirigiu que se colocavam em pé de resistência contra o sistema vigente. Nesse período em que precisou contar com o asilo político na Argentina, Boal escreveu e dirigiu, dentre muitos títulos, um espetáculo que conta a história de Simón Bolívar: *Bolívar, o lavrador do mar (Arena conta Bolívar)*, 1969, que nunca foi encenada no Brasil (INSTITUTO AUGUSTO BOAL, 2023). Na sua trajetória, entre espetáculos que rodaram os palcos do Brasil e no exterior, sua responsabilidade política esteve ligada à identidade latinoamericana, com seus povos, suas reivindicações e suas ideias². Desta maneira, é possível afirmar que o teatro enquanto ferramenta de transformação social é, acima de tudo, um resgate identitário, um fortalecimento da própria história, uma ode às suas raízes, uma celebração de seus heróis, uma exaltação à liberdade.

Outro autor que pensa a latinoamericanidade no teatro é o colombiano Santiago Garcia,

¹ Em “Pedagogia do Oprimido”, Paulo Freire (2020) aborda pensamentos sobre uma educação libertadora, baseada na experiência do aluno, considerando sua realidade e sua vivência. Esse pensamento foi considerado transgressor, tanto que até os dias atuais esse autor tem sido boicotado no Brasil, país em que nasceu. Seu método, no entanto, é aclamado no mundo inteiro e sua atuação é reconhecida tanto no campo da educação, quanto no campo social, inspirando diversos movimentos e estudiosos.

² Vale lembrar de obras icônicas que dirigiu no teatro como o show Opinião (1964), Arena conta Zumbi (1965) e Arena conta Tiradentes (1967), ao lado de artistas que compactuavam com seus valores artístico-discursivos (como Guarnieri, por exemplo), reforçando seu compromisso com a história e figuras importantes para a construção da identidade do país e da América Latina.



que, através de uma obra acerca de novos olhares na produção cênica, propõe uma busca das raízes latinoamericanas sem pensar numa estética hegemônica, e sim em processos que sejam próprios do nosso contexto. Além disso, o autor enxerga o caráter social na produção teatral do continente, acreditando no seu papel transformador de realidades, se desprendendo da ideia de poder (enquanto lucro, mercado, indústria).

A Arte, mesmo que não pretenda transformar a realidade, modifica nossa conduta de observação da sociedade e seu impacto sobre os modos de percepção das relações sociais é fundamental e determina, portanto, as possíveis transformações do homem em relação a uma dada realidade, por mais imprevisível que seja o futuro. Se apenas entretém ou promove transformações ‘brandas’ ou toleráveis, é uma arte menor; a arte que aceita o poder não transforma, e deste modo, não transcende. (GARCIA, 2021, p. 247)

Esses exemplos, no contexto da América Latina, nos dão uma dimensão da importante atuação do teatro e seus agentes na construção, manutenção e transformação das sociedades, da maneira de se pensar uma cidade ou país, das relações sociais entre os indivíduos, das dinâmicas de poder, dos sistemas políticos, sociais, religiosos e econômicos; enfim, de como o teatro pode ser (e foi) utilizado com devido peso e credibilidade durante séculos. Na América Latina, ainda, é possível ver como a prática/poética teatral pensada para a realidade existente no continente, adotou um caráter de resgate de símbolos e movimentos históricos, a fim de contextualizar seu público, instigá-lo a sair do pensamento comum, trazê-lo para o debate enquanto ação, incluí-lo na cena e no espaço cênico, ou seja, como o teatro ganha um caráter de integração socioeducativa a favor da contraposição aos valores colonizados.

Neste sentido, nos resta saber: como está o teatro hoje na América Latina? Sua atividade ainda surte o mesmo efeito histórico-disruptivo que acabamos de ver? E seus artistas? Como são tratados, e ainda, como são formados? Nos dias de hoje, existe (no Brasil e na América Latina) uma consciente formação de artistas de teatro que vislumbre sua atuação política principalmente no contexto latinoamericano? É possível ter no teatro um aliado na transformação social e na construção de uma identidade da mesma maneira que acontecia antigamente, recuperando sua força? O que seria necessário para que isso acontecesse?

Esse estudo busca contribuir para os estudos de Integração da América Latina acrescentando o artista de teatro, bem como o teatro como um todo, como um agente/meio capaz de colaborar para a construção de uma identidade latinoamericana, favorecendo o diálogo cultural entre os países que compõem a região e possibilitando intersecções culturais valiosas para a Integração. Como objetivos específicos, o estudo visa 1) comparar os processos de formação de artistas do Brasil com relação à Argentina; 2) analisar epistemologicamente quais seriam os



caminhos para se formar artistas de teatro no contexto da América Latina; e 3) debater sobre a possibilidade de se pensar em um “artista latinoamericano”, sociopoliticamente consciente sobre sua identidade latinoamericana e transdisciplinar. Dessa maneira, o intuito é responder, ao final deste artigo, à pergunta: é possível pensar no artista de teatro como um sujeito político da Integração da América Latina?

Para isso, como metodologia, consideramos que a arte e seus inúmeros atravessamentos (as interações entre artistas e seu público, relações entre obra e contexto histórico, episódios de censura, desmonte da cultura, surgimento de políticas públicas, entre outros tópicos que envolvem esse universo), só podem ser abarcados numa abordagem qualitativa (OROPEZA, 2018), com devida atenção aos fatos históricos, sociais, recortes econômicos e políticos, bem como as dinâmicas de sobrevivência de agentes artísticos que resistiram e ainda resistem aos cenários investigados.

A complexidade desta pesquisa (MORIN, 2005)³ também recomenda uma investigação multicaso e transdisciplinar. Ao entender o contexto teatral da América Latina, é possível notar com facilidade que existem dois expoentes da cultura teatral localizados lado a lado na geografia, mas um pouco distantes em fundamentos e execução: Brasil e Argentina. Adversários históricos em tantos aspectos, não seria no teatro que tirariam essa diferença. Por isso, é inevitável tê-los como exemplos e cruzar as informações adquiridas a respeito desses dois cenários. A partir de uma metodologia comparativa (SARTORI; MORLINO, 1994), a proposta é analisar os planos de estudo acadêmicos dos cursos de artes cênicas de duas instituições de renome, uma de São Paulo e outra de Buenos Aires, a partir das grades curriculares vigentes em 2023, e debater se existe a possibilidade de se pensar numa integração na perspectiva das artes e cultura na América Latina, pela adoção de disciplinas em comum nas grades curriculares que se relacionem com a construção de um artista latinoamericano decolonial, independente e atuante sociopoliticamente na sua região.

Essa magnitude, que não se apoia em números, necessita de uma responsabilidade também com a história oral, além da história coletada nos livros, artigos e demais estudos acadêmicos. A oralidade da história do teatro compreende também as experiências humanas que contam com a percepção do artista (e estudiosos sobre o tema) em seu momento atual, bem como a percepção do (s) mesmo (s) no momento em que vivenciou (vivenciaram) tal fato. Para isso, foi realizada uma entrevista em profundidade com Ana Julia Marko, que é mestre e doutora pela Universidade de São Paulo (USP) em Pedagogia das Artes Cênicas e Teatro-Educação; e também a aplicação

³ Morin (2005) nos apresenta com seu conceito “Pensamento Complexo”, se dedicando a entender certos temas de pesquisa não de forma simplificada e reduzida, muito menos de forma tão ampla que seja impossível sua análise, mas considerando sua interdisciplinaridade e sua incompletude como parte do estudo.



de um questionário ao ator argentino Juan Tellategui. Esses instrumentos do método qualitativo se tornam essenciais para o levantamento de informações relevantes para o estudo.

Com a mesma finalidade, utilizaremos como indicador (MINAYO, 2009) o conceito de Integração de América Latina (RUIZ, 2018) do ponto de vista artístico e, embora faltem material com relação a esse viés específico do pensamento, vemos que esse tema possui sua urgência exatamente por sua escassez, fazendo com que a intersecção das ideias sobre o tópico seja transdisciplinar, sendo necessária a coleta de informações relevantes no campo político-econômico e sua interpretação no ponto de vista artístico-cultural, que é o que o estudo pede.

Estudar a formação do artista é uma alternativa válida para entender como estamos, enquanto sociedade, contribuindo para a produção artística voltada à nossa própria identidade, e como estamos dialogando com um público que cada vez menos se reconhece enquanto ser cultural. Ignorar esse fato faz com que o teatro, uma das vertentes das artes que mais possui efeito social, se afaste do cotidiano da população. Assim, o público se restringe a consumir conteúdos importados, passa a ter uma visão colonizada sobre nossa própria produção e não se vê capaz de refletir sobre sua própria condição.

Sem artistas que pensem a latinoamericanidade em suas obras, a dificuldade de se pensar em uma Integração entre os países da região aumenta, pois as distâncias culturais se tornam cada vez mais intransponíveis, fazendo com que esse estudo ganhe uma alta relevância no nosso contexto acadêmico.

2 INTEGRAÇÃO DA AMÉRICA LATINA X HISTÓRIA DA ARTE

O conceito de Integração da América Latina, como proposta para se criar uma potência entre os países latinoamericanos, tem atravessado as décadas se transformando de uma ideia utópica - e posteriormente frustrada (COGGIOLA, 2017), dada as circunstâncias individuais de cada Estado-país durante seu processo de independência e de (re) construção -, para um projeto consistente e possível, devido às articulações mais recentes entre os líderes da região e a cada vez mais evidente necessidade de se contrapor ao cenário econômico mundial com mais voracidade do que antes.

Nessa tensão entre um passado recente e um presente pelo qual emergem possibilidades, as nações desse bloco enfrentam tanto resistência externa para que não se concretize essa unificação, quanto um embate interno, de diferenças de pensamento, indefinição de planos exequíveis, receio que vem da falta de credibilidade em efeitos positivos perante o cenário internacional, pressão conservadora e principalmente falta de informação e conhecimento



embasado difundido à população: essa tramitação de ideias e propostas ainda se apresenta de forma um tanto quanto insegura aos olhos latinoamericanos.

Um dos motivos apontados pelo estudioso Ruiz (2018), mostra que talvez a grande dificuldade de um modelo de integração não ser aplicado na América Latina, é por conta de seu caráter eurocentrista. Segundo ele, o modelo europeu se apresenta como um padrão replicável em todo o mundo, trazendo regras e receitas que consideram aspectos políticos, sociais e econômicos capazes de representar a totalidade de variáveis dentro desse conceito amplo e subjetivo. Dessa maneira, ao afirmar que os contextos, europeu e latinoamericano, possuem certa similaridade como base para a execução desse plano, é ignorar que existam questões que interferem nas dinâmicas dos países da região, que não são comparáveis com as dinâmicas encontradas nos países que compõem a União Europeia (UE), por exemplo.

El problema del eurocentrismo (...) Por un lado, está [en] la tendencia a aplicar de forma acrítica y descontextualizada la teoría de la integración europea. Es importante destacar dos puntos claves allí: el primero es utilizar planteamientos europeos para explicar las motivaciones que conducen a un grupo de países a impulsar un proceso regional; el segundo es explicar, una vez iniciado ese proceso, cuál es la lógica detrás de la integración. En ambos casos se acude a la teoría europea. (RUIZ, 2018, p. 28)

Sobre isso, como bem pontua o mesmo autor, “La mayor problemática que se genera con la aplicación de las teorías de la integración europea y su modelo de políticas es que se olvida que el contexto histórico y cultural importa.” (RUIZ, 1980, p. 29), ou seja, é mais que necessário que as discussões sobre a Integração caminhem para uma averiguação cultural da região, voltando o olhar para a realidade presente na América Latina, seu contexto histórico

de colonização e efeitos posteriores a esse, como aborda Casanova (2007)⁴. Além disso, é preciso observar as dinâmicas sócio-culturais, as profundas desigualdades, os inúmeros casos de corrupção, a fome, a miséria, a violência (civil e do Estado), a educação precária, a escassa diversidade produtiva, e por aí vai. Levantando um contexto mais condizente com o que encontramos nas ruas da América Latina, é possível identificar os elementos que traduzem a crise em que a região já se encontra internamente que se difere da encontrada pela UE quando esse bloco econômico se firmou, sua consolidação e seu caráter imperialista.

Por outro lado, a América Latina ainda se encontra em um processo de entender-se enquanto potência, de garantir soberania sobre suas decisões e de se desprender de amarras neo-

⁴ Casanova (2007) nos apresenta a perspectiva do Colonialismo Interno, ou seja, as dinâmicas herdadas do período colonial que persistem em grupos sociais presentes no interior dos Estados, como se o poder tivesse sido passado das mãos da metrópole para as mãos de quem se parece muito com a metrópole, em termos raciais, culturais e religiosos.



coloniais que se estabelecem nos recortes econômicos.

América Latina es un subcontinente cuyos países ingresaron en la política mundial como Estados independientes durante el siglo XIX. La construcción de Estados nación fue por lo tanto un proceso mucho más reciente que en Europa. Consecuentemente, no ha de sorprender que exista un fuerte apego a la idea de soberanía. (RUIZ, 2018, p. 30)

Fora isso, quando falamos em cultura no contexto latinoamericano, enquanto reflexão sobre a integração, o que vemos abordados são as questões sociológicas dos grupos subalternizados (como os povos originários, por exemplo), a relação com a terra, os processos de colonização e independência, a língua, os costumes, a religião, mas pouco se fala sobre a produção artística enquanto termômetro sociopolítico e identidade histórica.

A História da Arte que conhecemos tem como coluna vertebral, cérebro e vias respiratórias, toda a produção artística europeia desde a antiguidade. Seja exportando ideais de beleza, técnicas, movimentos, filosofias, artistas, obras, estilos arquitetônicos e mensagens de poder através desse domínio estético, é inegável que o velho continente tenha usado a arte como um mecanismo de opressão e controle. Sobre isso, Quijano (2005) aponta para o uso da superioridade racial incutida no pensamento eurocentrista já na colonização, que designava o que vinha da Europa como superior e o que vinha desse “novo mundo” como inferior. Esse modo de enxergar a relação entre metrópole-colônia era, entre outras coisas, uma forma de manutenção de poder. Estar no controle da máquina discursiva, bem como poder representar o outro, aquele sobre o qual não se conhece muito, como primitivo, entra para a História da Arte como uma das inúmeras maneiras de exaltar o poder.

Esses efeitos reverberam até hoje. A consequência de uma produção artístico-cultural ser marginalizada, destruída, tirada de seu contexto e inferiorizada, é uma construção de uma identidade prejudicada, sem força, sem referências, sem nome, sem cara. Destruir a arte de um povo e minar discursivamente sua capacidade de criação, é tirar dele sua essência.

Esse resultado da história do poder colonial teve duas implicações decisivas. A primeira é óbvia: todos aqueles povos foram despojados de suas próprias e singulares identidades históricas. A segunda é, talvez, menos óbvia, mas não é menos decisiva: sua nova identidade racial, colonial e negativa, implicava o despojo de seu lugar na história da produção cultural da humanidade. Daí em diante não seriam nada mais que raças inferiores, capazes somente de produzir culturas inferiores. Implicava também sua realocação no novo tempo histórico constituído com a América primeiro e com a Europa depois: desse momento em diante passaram a ser *passado*. Em outras palavras, o padrão de poder baseado na colonialidade implicava também um padrão cognitivo, uma nova perspectiva de conhecimento dentro da qual o não-europeu era o passado e desse modo inferior, sempre primitivo. (QUIJANO, 2005, p. 127)



Com uma produção artística que sofreu (e ainda sofre) uma profunda desvalorização, com obras e artistas invisibilizados (muitos deles, nunca saberemos da existência), com a incapacidade de se ter em mãos o domínio estético sobre técnicas e sobre a conceituação do que é belo, e com a interminável desvalorização que corrói internamente nossa cultura e joga aos leões nossos artistas contemporâneos, a América Latina se vê descalça em um chão incandescente. Por outro lado, a Europa, que carrega uma identidade artístico-cultural de muito valor material e imaterial (como patrimônio, como história, como turismo, como preservação do próprio “ser”), tem uma base sólida de identidade que é indestrutível e inquestionável. Independentemente do país europeu, o compromisso com sua arte é o que mantém a união do povo de pé. Sua relação positiva com o próprio ambiente em que vive e sua vontade de se engajar coletivamente em prol da memória através da sua arte e seus artistas, embaixadores da identidade europeia, faz com que a arte não tenha caráter alheio ao panorama socioeconômico dos países, como acontece aqui na América Latina, e seja tratada como uma disciplina forte o bastante para sua identificação histórica. A Europa exporta sua arte, exporta seus artistas, exporta sua visão de mundo, enquanto nós, da América Latina, importamos produtos (culturais) enlatados, não sobrando espaço para que seja fomentada a nossa própria produção com o mesmo peso (e efeito) da que vem de fora.

Em outros termos, tendo como exemplo a própria Europa que compartilha de uma identidade (e unidade) que vem sendo construída a partir e através de sua produção artística durante séculos e séculos, por que não considerar que aqui na América Latina pensar no âmbito da produção artística local e, ainda, entender a importância de voltar o olhar para esse setor, não teria esse mesmo efeito? Nas palavras de Ruiz (2018, p. 129.): “si resulta más fácil impulsar la integración regional cuando se comparten valores e identidades”.

O questionamento que trazemos neste presente artigo, é que ao falar de Integração de América Latina, nos limitamos em tratar a cultura do ponto de vista sociológico e não abordamos seu caráter artístico. Esquecemos que as artes não são somente produtos de entretenimento e sim manifestações culturais recursivas, ou seja, que vem do povo e voltam para ele em forma de fortalecimento social. Não falar sobre a produção artístico-cultural da região, a identidade que vem a partir da arte, seus artistas (como mediadores sociais) e a relação que a população tem com eles, bem como a formação desses artistas para que atuem de forma consciente sob a perspectiva artística latinoamericana (seus atravessamentos, suas realidades, suas potências), é ignorar que a arte (principalmente o teatro) possuiu e possui um caráter transformador de realidades, e sua preservação constitui uma unidade dos grupos aos quais essa arte pertence.



A arte, enquanto elo de um povo; o teatro, enquanto movimento de alerta e ruptura; e os artistas, enquanto sujeitos sociais, carregam em si o conceito de integração de uma sociedade, podendo ser usados pelos Estados como aliados na construção de pontes, e isso só depende de sua valorização, interação social e, principalmente, sua formação.

3 A FORMAÇÃO DO ARTISTA DE TEATRO COMO SUJEITO POLÍTICO DA INTEGRAÇÃO LATINOAMERICANA

Como vimos, tanto as artes como os artistas possuem uma relação direta com a transformação social e política de seus contextos, contribuem para a construção de uma imagem do seu país, são ícones que ajudam a compor a identidade das nações de onde vieram e carregam discursos e bandeiras que refletem sua realidade e suas reivindicações enquanto mediadores da sociedade. A partir dessa percepção, como seria uma formação ideal de artistas latinoamericanos, nesse primeiro momento voltados à vertente teatral, pensando na Integração da América Latina? Antes de responder essa pergunta, precisamos entender qual universo esse artista está inserido, analisar o que (e como) lhe afeta para, assim, podermos elaborar sobre algo mais palpável do ponto de vista acadêmico.

Para isso, vamos observar a Argentina. A comparação entre os cenários teatrais do Brasil e da Argentina não acontece como um fenômeno exclusivamente atual. A questão do teatro, no início do século passado, por exemplo, trazia à tona a necessidade de se ter a Argentina como um modelo próximo a ser seguido, por conta de seu investimento tanto em seus artistas, quanto em sua teatralidade que buscava características nacionais. Segundo Polleti (2021), grandes nomes do jornalismo que passeavam pelas vias teatrais, como Olavo Bilac, Coelho Neto e Arthur Azevedo, depois de passarem a visitar a Argentina numa espécie de “diplomacia cultural” existente no período visando a aproximação dos dois países, reconheciam através de seus artigos que os propósitos do teatro argentino já vislumbravam uma latinoamericanidade em sua forma e seu conteúdo, e o intercâmbio de espetáculos portenhos para terras brasileiras lhes parecia poder estimular a produção artística no Brasil daquela época.

Ele [Arthur Azevedo] voltaria ao assunto menos de duas semanas mais tarde [em sua coluna], quando aponta que “os benefícios oficiais têm produzido o melhor resultado em favor da arte e da literatura dramática” argentina, e que “os bons artistas e os bons dramaturgos surgem como por encanto em Buenos Aires e não arruinam o tesouro argentino, ao passo que no Rio de Janeiro empregam-se milhares de contos na construção de um teatro monumental, para uso dos estrangeiros e não se gasta meia pataca em benefício da arte nacional.” Assim, ele espera que o projeto de trazer os artistas argentinos ao Rio seja bem sucedido, pois “talvez sejam eles os padrinhos do nosso teatro”. (POLLETI, 2021)



Além disso, compara-se também o investimento do Governo Argentino em seus teatros e salas de espetáculo como outro exemplo a se seguir (POLLETI, 2021). O espaço cênico não só representava o hospedeiro dessa arte e de seus agentes, como contribuía para o status da cidade, para sua localização no panorama cultural internacional, para sua relação exterior que visava atrair holofotes e grandes nomes para seus palcos. Ou seja, o teatro, há cem anos, era um dos atrativos que uma cidade poderia oferecer a quem para ela fosse importante, e fomentar essa arte era sinônimo de progresso, principalmente intelectual.

Assim, se constrói uma base do que vemos hoje enquanto cenário teatral: a Argentina, voltando os olhos para o seu teatro (em termos de poéticas e práticas), apresenta nos dias de hoje um mercado consolidado das artes cênicas, com uma vasta adesão do público e mantém uma tradição ímpar de causar inveja em seus vizinhos. Segundo o ator argentino Juan Tellategui (2023),

o que acontece em Buenos Aires é que o teatro é entendido como uma expressão artística em si só e não um passo transitório para a televisão (...) Outra característica interessante é que devido à grande variedade de propostas, o teatro encontra público dos mais variados e não se centra exclusivamente na própria classe e estudantes. Os Grupos Amadores também tem grande atividade com temporadas e participação em festivais em diversos lugares do país e do exterior. Os artistas são muito respeitados pelo grande público, inclusive aqueles que não estão há muito tempo na televisão.

Enquanto isso, o Brasil, a despeito de uma busca por uma teatralidade nacional e perseguindo, no entanto, moldes europeus caros à nossa cultura, hoje carrega consigo a responsabilidade do abandono dessa arte, tendo suas plateias vazias, seus artistas sucateados (com exceção daqueles que estão na televisão), seu público distante e seus palcos tomados, em sua maioria, por obras estrangeiras (franquias de grandes musicais estadunidenses, textos de autores internacionais, espetáculos de fora, temas importados, etc). Dessa forma, entendemos que o descaso histórico resulta não somente em impactos socioeconômicos para o setor, mas também sociopolíticos para o país, que perde sua identidade, e para a região, que perde um potencial elo importantíssimo entre as nações.

O processo de produção artística é complexo e envolve muitas variáveis histórico-sociais. O artista responde e corresponde às demandas de sua realidade, aos impulsos político-sociais do seu tempo, às necessidades e lacunas que encontra em sua trajetória. Dependendo do que se alimenta, o artista devolve à sociedade uma certa produção artística. Sendo assim, ao se preencher de referencial europeu, sua base teórico-prática se estabelece sob moldes também europeus, logo, sua arte nasce branca, homogeneizada, cristã, ou seja, colonizada. Por outro lado, ao buscar referências na sua própria história e realidade, o artista dialoga com seus iguais, produz pensando no seu contexto e transforma o seu entorno, aproximando também o espectador de sua arte.



No caso da América Latina, o teatro deve ser partícipe na transformação do pensamento do novo homem americano, expressando com uma linguagem própria, quero dizer, uma linguagem cênica que promova um verdadeiro impacto, que renove e transforme as formas tradicionais de ver e sentir. (GARCIA, 2021, p. 248)

Em outras palavras, sem referencial que sustente um desenvolvimento estético-político de sua arte, o artista tende a reproduzir uma arte segura, já consolidada em outros ambientes hegemônicos, e se distancia do risco de ser atual e necessário ao próprio país (e continente).

Dessa maneira, qual seria o caminho? Repetir o modelo de gestão cultural argentino? O panorama cultural do Brasil não possui relação efetiva com a produção artística da Argentina, muito menos com outros países do continente. Salvo exceções de pesquisadores que voltam seus olhos para a América Latina, e alguns poucos festivais que objetivam a interação de produções da região, a indústria cultural brasileira ainda sofre com sua prática colonizada que impede que se pegue exemplos latinoamericanos para se seguir.

Como um agravante, não só o mercado teatral promove o apagamento da arte nacional em detrimento da arte importada, visando lucro e público, como também a universidade continua formando artistas que não refletem suas realidades, embora existam alguns grupos que estejam a duras penas pesquisando teatro não-hegemônico: “A prática decolonial está na rua, é que ela não chega na universidade, a universidade não se interessa por essas coisas. Agora é que está começando a se interessar” (MARKO, 2023).

Então, como intervir na base? De que maneira pensar em uma formação de artistas que atenda a essa demanda latinoamericana?

Num primeiro momento, levantamos as grades curriculares com disciplinas obrigatórias de dois cursos renomados de artes cênicas, um de São Paulo (Bacharelado e Licenciatura em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo - USP) e outro em Buenos Aires (Licenciatura em Actuación da Universidad Nacional de las Artes - UNA). A primeira, comentada por Ana Júlia Marko, e a segunda, por Juan Tellategui, como bons exemplos de centros formadores das artes nestas cidades. Suas disciplinas podemos ver a seguir no quadro comparativo:



Quadro 1: Disciplinas obrigatórias nos cursos

Bacharelado e Licenciatura em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo -USP (por semestre)	Licenciatura em Actuación da Universidad Nacional de las Artes - UNA (por ano)
Dramaturgia I Estudos em Artes Cênicas I Poéticas de Encenação I Processos Criativos Pedagógicos I	Introducción a la Actuación I Introducción a la Actuación II Introducción al Entrenamiento Vocal del Actor Introducción al Entrenamiento Corporal del Actor Seminario de Lectura y Análisis de Textos Seminario Estado, Sociedad y Universidad Actuación I Entrenamiento Corporal del Actor I Entrenamiento Vocal del Actor I Rítmica Musical I Historia Social Moderna y Contemporánea Semiótica General Historia Social del Arte Semiótica del Teatro
Ateliê I	Actuación II Entrenamiento Corporal del Actor II Entrenamiento Vocal del Actor II Rítmica Musical II Escenotecnia Historia del Teatro Clásico (Oriente y Occidente) Historia del Teatro Moderno y Contemporáneo Historia del Teatro Argentino
Dramaturgia II Estudos em Artes Cênicas II Poéticas de Encenação II Processos Criativos Pedagógicos II	Actuación III Taller de Entrenamiento Corporal del Actor (A) Taller de Entrenamiento Vocal del Actor (A) Taller de Entrenamiento Corporal del Actor (B) Taller de Entrenamiento Vocal del Actor (B) Taller de Maquillaje Área 1: Conocimiento técnico-expresivo (Seminarios, Talleres y Prácticas de laboratorio) A Actuación frente a Cámara Análisis del Texto Teatral II Problemas de Filosofía y Estética Contemporáneas Panorama del Teatro Latinoamericano
Ateliê II Atividades Teórico-Práticas de Aprofundamento I	Actuación IV Taller de Entrenamiento Corporal del Actor (C) Taller de Entrenamiento Vocal del Actor (C) Taller de Entrenamiento Corporal del Actor (D) Taller de Entrenamiento Vocal del Actor (D) Área 2: Teoría e Historia de las Artes (Materias y Seminarios) Análisis del Texto Teatral II Teorías Teatrales Dramaturgia Producción y Gestión Teatral Área 1: Conocimiento técnico-expresivo (Seminarios, Talleres y Prácticas de laboratorio) B Metodología de la Investigación Proyecto de Graduación Taller de Tesis

Com base nessa comparação, podemos identificar que na grade da USP (2023) não existe disciplina obrigatória (nem optativa, se formos consultar a lista disponível no mesmo site) que traga a centralidade para o tema “teatro latinoamericano”, abrindo uma fenda na formação desses artistas que, sem referencial teórico oferecido pela instituição de ensino, podem nunca ter contato com esses agentes cênicos da região no mercado, bem como podem não construir laços



identitários com a América Latina e seu caráter revolucionário e de resistência decolonial. Sobre isso, Marko, formada pela USP, comenta:

(...) a gente não leu sobre a América Latina e a gente não leu latinos, nem em dramaturgia e nem em teoria. (...) Como a gente pode entender o Brasil e a América Latina, esse continente que tem tantas outras histórias, não só as histórias que sempre contaram pra gente? Outra versão, a versão mais dura? Os nossos professores estudaram [autores e o teatro europeu], porque os professores deles estudaram, e os professores deles estudaram, porque é um processo de colonização do saber, da cultura, do corpo, que está sendo problematizado agora na universidade. (MARKO, 2023)

Enquanto isso, na UNA (2023) existe uma disciplina no plano de estudos obrigatório chamada Panorama del Teatro Latinoamericano, cujo conteúdo permeia

El teatro neoclásico y los movimientos independentistas en Latinoamérica. El teatro romántico y los períodos de organización nacional. El costumbrismo en el teatro latinoamericano: gauchesca, nativismos, sainete, romanticismo tardío. Emergencia de los teatros nacionales. Desarrollo de las formas teatrales populares: el circo, el sainete, la revista, el teatro de variedades. Consolidación y expansión de los teatros nacionales. El teatro moderno: del teatro independiente al "teatro de arte". Realismos, vanguardias y neovanguardias. Teatro y revolución en Latinoamérica: la creación colectiva y el teatro comunitario. El actor en Latinoamérica: el actor popular y el actor culto. El teatro posmoderno. Recuperaciones del teatro popular finisecular y apropiaciones de las formas teatrales posmodernas europeas y norteamericanas. (UNA, 2023)

A partir disso, conseguimos ver uma diferença importante para nossa análise: a formação de artistas de teatro na Argentina carrega a responsabilidade de se pensar no contexto do teatro latinoamericano, sua atuação política, histórica e revolucionária. Desse modo, a formação do artista de teatro no contexto argentino representa um caminho interessante de referencial teórico capaz de proporcionar um denominador comum à atuação desse artista em formação, fornecendo munição para que ele pense a latinoamericanidade e possa decidir sobre seu uso.

4 CONCLUSÃO

Com essa análise, podemos refletir o seguinte: como pensar num artista que dialoga com sua identidade latinoamericana, se lhe falta embasamento teórico-histórico-prático sobre a produção de arte latinoamericana? E como considerar uma formação não só de artistas, mas também de cidadãos latinoamericanos que tragam a América Latina em suas atuações políticas, se nos falta referências cotidianas, ou seja, um diálogo com essa arte não-europeia?

Concluimos neste estudo que é possível ter o artista de teatro como um sujeito da Integração da América Latina, se dermos a ele combustível em sua formação para que ele reflita



sobre seu contexto já no seu processo de formação. O caminho é longo, mas pode ser uma alternativa na formação das próximas gerações de artistas. É mais que importante ressaltar que a academia brasileira, no que diz respeito à formação dos atores, carece de revisão em sua estrutura curricular, não necessitando abandonar teóricos, dramaturgos e teatralidades euro-americanas, mas acrescentando autores, teóricos, dramaturgos e teatralidades cujas raízes estejam fincadas em terras latinoamericanas, que voltem seus olhos para processos que aqui surgiram e poéticas que aqui fazem sentido, assim como faz nossa vizinha Argentina.

É claro que a influência de outras culturas e práticas artísticas tem sido importante no desenvolvimento da arte latino-americana, especialmente o diálogo com as teorias artísticas euro-americanas (...) Não se trata de negar todas essas contribuições, mas saber assimilá-las e que, com ou sem elas, podemos encontrar as nossas próprias formas expressivas, partindo de nosso contexto e por nossos próprios meios. (GARCIA, 2021, p. 250)

Além disso, este artigo nos mostra o quanto é necessário incluir a arte e seus agentes, principalmente o teatro e seus artistas, como sujeitos sociopolíticos que podem ser usados pelos países da América Latina tanto como mediadores sociais, quanto como embaixadores de uma identidade cultural da região, ou seja, um elo capaz de transformar realidades sociais e, a longo prazo, contribuir para que haja uma Integração aos moldes latinoamericanos, que respeite a diversidade e que exalte as manifestações das terras desse continente.

Pensar no artista e na produção artística latinoamericana hoje, bem como fomentar referências latinoamericanas na vida da população dessa região, é também fomentar estudos a respeito do continente, com novos olhares e novas propostas. Não existe interesse em determinado assunto, sem que haja representação na forma de arte sobre ele.

Por limitação de tempo, este artigo não abrange a questão da História da Arte da América Latina como um todo, mas sua necessidade de investigação e, posteriormente, de inclusão na educação básica (e acadêmica) da população se mostra presente já nessa etapa de pesquisa, e a formação de público entra aqui como uma ação urgente para que esse processo artístico-cultural/sociopolítico-econômico se consolide.

Por fim, reforçamos que a ideia da formação de um artista latinoamericano não tenha como objetivo criar uma unidade em sua atuação, mas sim criar referências em comum para que, a partir delas, se expanda esse universo respeitando suas particularidades, caracterizando mais um paralelo entre a Integração da América Latina e o teatro, em outras palavras, a necessidade de se pensar fora dos moldes europeus:



Um artista latinoamericano quer tudo, menos uma generalização. (...) Pode haver denominadores comuns: a busca pela memória, pela voz própria, pela teatralidade não hegemônica, flertar com as cosmovisões originárias, isso pode estar presente. Mas acho muito difícil falar em “formação de um artista latinoamericano”, porque isso seria colonizador, um olhar totalizador, homogeneizador. E a ideia é ver quais são as especificidades de cada contexto, e como que o processo pedagógico formativo dos artistas responde a isso. Isso é o mais latino que tem. (...) [Mas] a gente aprender esses conceitos, ferramentas, modos de pensar, vocabulários, é muito interessante. (MARKO, 2023)



REFERÊNCIAS

- BOAL, Augusto. Teatro do Oprimido - e outras poéticas políticas. São Paulo: Cosac Naify, 1980.
- CASANOVA, Pablo Gonzáles. Colonialismo interno (uma redefinição). *In A teoriamarxista hoje. Problemas e perspectivas*. Buenos Aires: CLACSO, p. 431-458, 2007. Disponível em: Acesso em: 04 jun de 2023
- COGGIOLA, Osvaldo. A frustração do estado latinoamericano. *In: História do capitalismo: das origens até a primeira guerra mundial*. Santiago: Ariadna Ediciones, 2017. v.3.
- FREIRE, Paulo. Pedagogia do oprimido. 75ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2020.
- GARCIA, Santiago. Teoria e prática do teatro. Tradução Narciso Telles. João Pessoa: Moringa, V. 12 N. 1, 2021, p. 245-257. Disponível em: <https://www.proquest.com/openview/c76f727ca7b2595196859e0173c03448/1?pq-origsite=gscholar&cbl=2031955>. Acesso em: 21 jul 2023.
- INSTITUTO AUGUSTO BOAL. Vida e obra. *In: Augusto Boal*. Rio de Janeiro: IAB, 2023. Disponível em: <http://augustoboal.com.br/vida-e-obra/#1972> Acesso em: 14 jul 2023.
- MINAYO, Maria Cecília de Souza. Construção de indicadores qualitativos para avaliação de mudanças. In SIMPÓSIO: PROJETO DE AVALIAÇÃO E ACOMPANHAMENTO DAS MUDANÇAS DE GRADUAÇÃO DA ÁREA CAEM/ABEM, 2009, Rio de Janeiro. Anais eletrônicos... Rio de Janeiro: Fundação Oswaldo Cruz, 2009, Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbem/a/36mvLQPqTjRTp8kLXbs3b5Q/?lang=pt> Acesso em 20 jul 2023.
- MORIN, Edgar. Introdução ao pensamento complexo. Porto Alegre: Editora Sulina, 2005.
- OROPEZA, Ignacio Dobles. Investigación cualitativa: metodología, relaciones y etica: Estrategias biográficas-narrativas, discursivas y de campo. Costa Rica: ED. UCR, 2018.
- POLLETI, Daniel. O teatro argentino no Brasil na primeira república (1889-1930): Trocas, encontros e reflexões. Paris: Université Paris – Saclay Paris, 2021. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rh/a/JgRLRbrQ8YfhLtZhjMYB6qS/?lang=pt> Acesso em 03 jun 2023.
- QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina. *In A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: CLACSO, p. 117-142, 2005. Disponível em: http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/sur-sur/20100624103322/12_Quijano.pdf Acesso em: 03jun 2023.
- RUIZ, José Briceño. Las teorías de la integración regional: más allá del eurocentrismo. Bogotá: Universidad Cooperativa de Colombia, Centro de Pensamiento Global, 2018.
- SARTORI, Giovanni; MORLINO, Leonardo. La comparación en las ciencias sociales. Madrid: Alianza Editorial, S.A., 1994.



UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. Agência USP de Gestão da Informação Acadêmica. Diretrizes para apresentação de dissertações e teses da USP: parte I (ABNT) / Agência USP de Gestão da Informação Acadêmica ; Vânia Martins Bueno de Oliveira Funaro, coordenadora; Vânia Martins Bueno de Oliveira Funaro ... [et al.]. --4. ed. --São Paulo : AGUIA, 2020.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. Sistema Jupyterweb. Grade curricular do curso de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo: CAC USP, 2023.

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LAS ARTES. Plan de estudios del curso de Licenciatura en Actuación. Buenos Aires: UNA, 2023.