



TEATRO LATINO-AMERICANO EM TEMPOS DE PANDEMIA: FESTIVAIS INTERNACIONAIS E CRUZAMENTOS ESTÉTICOS

*EL TEATRO LATINOAMERICANO EN TIEMPOS DE PANDEMIA:
FESTIVALES INTERNACIONALES Y CRUCES ESTÉTICOS*

*LATIN AMERICAN THEATER IN TIMES OF PANDEMIC:
INTERNATIONAL FESTIVALS AND AESTHETIC CROSSINGS*

Luiz Paixão Lima Borges¹ 

Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Resumo: A presença do público é parte constitutiva e essencial para a realização do fenômeno teatral, porém, diante das terríveis repercussões da pandemia da Covid-19 foram estabelecidos protocolos impositivos ao isolamento social, o que impediu as apresentações teatrais presenciais, alterando significativamente as relações entre teatro e público; os artistas cênicos foram impelidos a buscar novas formas de comunicação, no intuito de manter viva sua relação com o público, dentre elas, se destaca a realização de festivais de teatro na modalidade virtual, que possibilitaram encontros de artistas cênicos do Brasil e dos países hispano-americanos e caribenhos. Após uma análise inicial sobre a relação que se constrói entre o palco e a plateia, o artigo pretende analisar a realização virtual de festivais de teatro latino-americanos como proposta de enfrentamento à pandemia e de reorganização do teatro, no momento de maior aflição da população mundial. Com o recorte que limita o período entre junho de 2020 e outubro de 2021, serão apresentados e analisados Convocatórias, Cartas-convite e o Manifesto produzidos pela organização de diversos festivais internacionais latino-americanos de teatro. Foi realizado um estudo comparativo dos documentos, visando compreender os diversos posicionamentos em relação à pandemia. Neste sentido, foi identificada uma confluência em torno da necessidade de afirmação da arte, e particularmente do teatro, como instante de reflexão, resistência e união dos artistas e técnicos naquele momento profundamente adverso.

¹ Doutor em Literatura Brasileira pelo programa de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da UFMG. E-mail: luizpaixaoteatro@gmail.com

Palavras-chave: Pandemia Covid-19; Festivais de Teatro na América Latina; Modalidade virtual de teatro; Intercâmbio cultural; Relação Teatro-público.

Resumen: La presencia del público es parte constitutiva y esencial para realizar el fenómeno teatral, sin embargo, ante las terribles repercusiones de la pandemia del Covid-19, se establecieron protocolos imponiendo el aislamiento social, lo que impidió presentaciones teatrales presenciales, y alteró significativamente la relación entre teatro y público; los artistas escénicos se vieron empujados a buscar nuevas formas de comunicación, con el fin de mantener viva su relación con el público, entre ellas, la realización de festivales de teatro en la modalidad virtual, que posibilitaron encuentros de artistas escénicos de Brasil y de los países hispanoamericanos y caribeños. Luego de un análisis inicial de la relación que se construye entre el escenario y el público, el artículo se propone analizar la realización virtual de festivales de teatro latinoamericanos como propuesta para enfrentar la pandemia y la reorganización del teatro, en el momento de gran angustia de la población mundial. En el período limitado entre junio de 2020 y octubre de 2021, se presentarán y analizarán Convocatorias, Invitaciones y el Manifiesto producidos por la organización de varios festivales internacionales de teatro latinoamericanos. Se realizó un estudio comparativo de documentos, con el objetivo de comprender las diferentes posiciones en relación a la pandemia. En ese sentido, se identificó una confluencia sobre la necesidad de afirmar el arte, y particularmente el teatro, como un momento de reflexión, resistencia y unión de artistas y técnicos en ese momento profundamente adverso.

Palabras clave: Pandemia de COVID-19; Festivales de teatro en Latinoamérica; Modalidad de teatro virtual; Intercambio cultural; Relación teatro-público.

Abstract: The presence of the public is a constitutive and essential part for the realization of the theatrical phenomenon, however, in the face of the terrible repercussions of the Covid-19 Pandemic, protocols were established imposing social isolation, which prevented in-person theatrical presentations, significantly altering the relationships between theater and public; scenic artists were impelled to seek new forms of communication, in order to keep their relationship with the public alive, among them, the holding of theater festivals in the virtual modality, which enabled meetings of scenic artists from Brazil and Spanish countries -Americans and Caribbeans. After an initial analysis of the relationship that is built between the stage and the audience, the article intends to analyze the virtual realization of Latin American theater festivals as a proposal to face the pandemic and reorganization of the theater, at the moment of greatest distress of the world population. With the cut that limits the period between June 2020 and October 2021, Convocations, Invitation Letters and Manifiesto produced by the organization of several Latin American international theater festivals will be presented and analyzed. A comparative study of the documents was carried out, aiming to

understand the different positions in relation to the pandemic. In this sense, a confluence was identified around the need to affirm art, and particularly theater, as a moment of reflection, resistance and union of artists and technicians in that profoundly adverse moment.

Key-words: Covid-19 pandemic; Theater Festivals in Latin America; Virtual theater modality; Cultural exchange; Theater-audience relationship.

DOI:[10.11606/issn.1676-6288.prolam.2022.192379](https://doi.org/10.11606/issn.1676-6288.prolam.2022.192379)

*Recebido em: 10/11/2021
Aprovado em: 25/12/2022
Publicado em: 31/12/2022*

1 O teatro do encontro

O teatro se transforma e somente se realiza a partir de uma estreita relação com os valores culturais e sociais concretos. Sua expressão estética e política é determinada pelo grau de liberdade que cada povo desfruta em seu momento histórico. Quanto maior a liberdade, mais livre será sua expressão; quanto menor a liberdade, maior a sua combatividade contra o estado de opressão e mecanismos que procuram reduzir, e mesmo impedir, sua manifestação concreta, maior a sua necessidade de resistência, criando novas possibilidades de encontros e comunicação, que irão refletir a contradição básica do ser humano: necessidade e possibilidade, pois é da condição de incompletude da liberdade que o teatro se alimenta.

O artista não está alijado do processo de luta que cada momento histórico trava dentro de si mesmo, e a arte como promotora de diversão e conhecimento tem sido um instrumento valiosíssimo na conscientização do homem que busca, e continuará sempre buscando, possibilidades de compreensão dos processos sociais que, muitas vezes, a realidade crua não lhe permite compreender. Por meio da transfiguração estética dos processos sociais, que, para Brecht possui um valor dialético em que as partes – artista e público – estão conscientes de sua participação no processo:

Se a arte reflete a vida, ela o faz com espelhos especiais. A arte não deixa de ser realista por alterar as proporções, mas sim quando as altera de tal modo que o público, ao tentar usar as reproduções na prática, em relação a ideias e impulsos, naufraga na vida real. É preciso certamente que a estilização não suprima a naturalidade do elemento natural, mas que o intensifique” (BRECHT, 1967, p. 218).²

Assim, compreende que a arte contribui para uma percepção diferenciada e crítica dos modos de convivência a que estão socialmente submetidos.

A presença da realidade na arte se efetiva por meio de uma dialética em que o conteúdo, ainda que determine a forma, nela se constitui em sua expressividade. No entanto, não há como ignorar a consciência artística do criador como fator distintivo de uma obra em que se pretende a configuração e representação dos processos históricos e sociais, e do homem como objeto de análise em seu comportamento. Nesse processo, “os elementos de ordem social serão filtrados através de uma concepção estética e trazidos ao nível da fatura, para entender a singularidade e a autonomia da obra” (CANDIDO, 2010, p. 24). A dinâmica própria da realidade concreta proporciona novas modalidades desses procedimentos específicos de configuração artística, que jamais serão inalteráveis, pois condicionados pela relação dialética que se estabelece entre arte e sociedade. Para se entender o mundo como passível de modificação, é preciso compreender o homem como agente transformador e, ao mesmo tempo, transformável. Compreender a dinâmica do movimento e suas leis, regidas pela dialética; compreender que o movimento é absoluto e o repouso relativo; compreender que da observação nasce o espanto, do espanto surge a compreensão da necessidade de transformação.

A materialização da obra de arte implica a prévia seleção das partes do objeto natural, que se configura na liberdade com que o artista ultrapassa o referente para imprimir na obra sua digital de criador. No processo de deslocamento de significação entre o referente e sua realização estética, o objeto artístico adquire valores que não são detectados e nem pertencem ao objeto natural, uma vez que o artista

² Ver também COSTA LIMA, 2011, p. 285-312.

criador ao operar esse deslocamento atuou com sua sensibilidade e criatividade conferindo-lhe estrutura própria, e única, portanto, produz alguma coisa que é ao mesmo tempo diferente e semelhante ao referente.

Sob esse aspecto, é necessário compreender que a autonomia da arte não implica seu aparente afastamento da realidade, uma vez que arte e realidade não se separam. A transfiguração do objeto natural e o seu deslocamento para o interior da obra, transformando-o em objeto artístico, como propõe o conceito de mimese³, não se limita a ele, objeto, exclusivamente; um processo bem mais complexo se efetiva nessa operação, pois, o objeto artisticamente configurado não consegue se desvincular de aspectos e vestígios, que permanecem presos a ele e alteram o seu constructo. Como não tem domínio absoluto do processo, o artista não consegue, ainda que o intente fazer, separar objeto e realidade, pois esta condiciona aquele que a irá representar. Tendo a observação como principal fonte para a realização de seu trabalho, o ator aponta o seu olhar sobre a realidade, e dela retira a matéria para a sua criação. Mas a sua observação não é uma observação contemplativa:

Para observar
É preciso aprender a comparar. Para comparar
É preciso já ter observado. A observação
Constrói um saber, mas um certo saber é necessário
Para saber observar. E:
Observa mal aquele que registra suas observações
Mas não sabe o que fazer delas.

(BRECHT *apud* PEIXOTO, 1989, p. 189⁴)

O teatro não é político por tratar de temas e assuntos especificamente políticos, o teatro é um ato político, porque um ato humano⁵, que visa ao outro em sua complexidade e em sua condição

³ “A mimese, ao contrário de sua falsa tradução, *imitatio*, não é produção de semelhança, mas produção de diferença. Diferença, contudo, que se impõe a partir de um horizonte de expectativas de semelhança. [...] A semelhança, i.e., a atualização de um estoque de expectativas internalizado, funciona como um seletor, ora mais, ora menos flexível, sem o qual não converteríamos experiências em representações. A semelhança nos capacita a encontrar ecos no mundo, a base de redundância necessária para que não nos sintamos estranhos quanto ao tudo” (COSTA LIMA, 1986, p. 361).

⁴ Poema sem título e sem referência na obra citada. O referido poema não foi localizado em nenhuma das antologias de poemas de Bertolt Brecht consultadas.

⁵ A dialética entre “ato político” e “ato humano” deve ser aqui interpretada pelas necessidades estéticas do homem de compreender suas relações com o mundo objetivo, a partir de sua formulação materialista: “Na relação estética, o homem satisfaz a necessidade de expressão e afirmação que não pode satisfazer, ou que só satisfaz de modo limitado, em outras relações com o mundo. Na criação artística, ou relação estética criadora do homem com a realidade, o subjetivo se torna objetivo (objeto), e o objeto se torna sujeito, mas um sujeito cuja expressão já objetivada não só supera o marco da subjetividade, sobrevivendo a seu criador, como pode ser

dialética de convivência em sociedade. O teatro não é político por defender uma bandeira partidária, mas por trazer para o centro das discussões as contradições e conflitos do ser humano inserido num sistema que tudo faz para impedir a plenitude de sua existência. O teatro não é político por ser de esquerda ou de direita, é político porque confronta personagens que estabelecem convivências que são políticas. O teatro é político porque encontra sua razão não na específica configuração de lutas políticas objetivas, mas na representação das relações que acompanham o homem em sua existência. Discutir teatro político é discutir a vida das pessoas e o seu comportamento diante do outro. Negar o teatro político é negar o teatro naquilo que ele tem de mais essencial: as relações sociais representadas por atores em cena. Não há, portanto, posicionamento mais reacionário do que aquele que tenta negar o caráter político ao teatro, pois estará negando o próprio teatro.

[...] a *consciência artística* é [...] consciência de um indivíduo (o artista) que vive em uma determinada sociedade, sujeito a injunções de toda espécie, vinculado a uma determinada classe social, sujeito à pressão de condições econômicas e obrigado a trabalhar dentro de uma determinada linha de condições culturais. De modo que, embora a *consciência artística* possa superar os limites de uma *consciência filosófica e política alienada*, ela muito frequentemente é atingida pelas consequências das deformações ideológicas do artista. [...] A *alienação* na arte não atinge primeiro o conteúdo para depois atingir a forma; também não atinge primeiro a forma para depois atingir o conteúdo. [...] a *alienação da consciência artística* atinge tanto a forma quanto o conteúdo – atinge a organicidade que os une. (KONDER, 2009, p. 174-176)

O teatro, por suas características próprias, possui uma grande capacidade de transformar as pessoas, e como são os homens que

compartilhada, quando já fixada no objeto, por outros sujeitos. A obra de arte é um objeto no qual o sujeito se expressa, exterioriza e reconhece a si mesmo. [...] Se o homem só pode se realizar saindo de si mesmo, projetando-se fora, isto é, objetivando-se, a arte cumpre uma alta função no processo de humanização do próprio homem. Mas isto quer dizer, por sua vez, que a objetivação tem que se dar, primeiro, em toda sua positividade, e, segundo, sobre uma base real, concreta, histórico-social” (SÁNCHEZ VÁZQUEZ, 2010, p. 49). Há, por outro lado, uma corrente que entende que o “teatro político” é aquele que assume uma posição de crítica objetiva da realidade, o que, muitas vezes, torna esse ato um ato de protesto contra aquela mesma realidade; no entanto, o ser humano é um “homem político”, no sentido grego de “polis”, ou seja, o homem que vive em uma sociedade organizada. O filósofo brasileiro, Leandro Konder, explica que a arte “*proporciona um conhecimento particular que não pode ser suprido por conhecimentos proporcionados por outros modos diversos de apreensão do real*. Se renunciarmos ao conhecimento de que a arte – e somente a arte – pode nos proporcionar, mutilamos a nossa compreensão da realidade. E, como a realidade de cuja essência a arte nos dá a imagem é basicamente a realidade humana, isto é, a nossa realidade mais imediata, a renúncia ao desenvolvimento artístico e, por conseguinte, a renúncia ao estudo das questões estética acarretam a *perda de uma dimensão essencial na nossa autoconsciência*” (KONDER, 2013, p. 25, grifado no original).

transformam a sociedade, o teatro torna-se, então, um espaço privilegiado de inquietação, onde se estimula e se aprimora a consciência.

O verdadeiro teatro político propõe não apenas um simples ato esquemático de indignação e protesto, mas uma reflexão. Atores e espectadores, palco e plateia, trocam um diálogo que procura ser transformador. O teatro não transforma diretamente a sociedade, mas pode ajudar a transformar os homens, que são os que transformam as relações de produção. (PEIXOTO, 1986, p. 40)

Provocando reflexões sobre as relações sociais dramatizadas no palco, o homem é instigado a lançar um novo olhar sobre a sua própria existência, e dela passa a questionar pontos que antes não lhe preocupavam. E essa tomada de posição, provocada por uma relação íntima e única entre o ator e o público, é que torna o teatro um agente de transformação, pois interfere diretamente no aprimoramento da consciência de quem o assiste. Nesse sentido, é cobrada do teatro uma responsabilidade histórica da qual não se pode furtar, sob o risco de se consumir em si mesmo. Com os olhos voltados para os conflitos fundamentais do ser humano, o teatro os toma para si, e sobre eles registra o seu compromisso histórico.

[...] a consciência é gerada a partir e pelas relações concretas entre os seres humanos, e desses com a natureza, e o processo pelo qual, em nível individual, são capazes de interiorizar relações formando uma representação mental delas. [...] essa representação não é simples reflexo da materialidade externa que se busca representar na mente, mas, antes, a captação de um concreto aparente, limitado, uma parte do todo e do movimento de sua entificação. (IASI, 2011, p. 14)

O fazer teatral necessita, sob o risco de estagnar-se, da troca de experiências. O contato crítico e dialético com a obra do outro promove uma reflexão teórica, e permite compreender diversas outras possibilidades de construção cênica. Nessa perspectiva, os festivais de teatro se transformam em um fórum privilegiado, onde se misturam audácia (arriscar-se pelo novo) e humildade (saber que a verdade não é absoluta), o que é fundamental para uma nova oxigenação do ato criativo.

A prática cotidiana, orientada para o resultado imediato da bilheteria, limita significativamente o debate em torno da práxis teatral, e não permite o encontro entre os criadores. Fechados em seu universo de produção do espetáculo-mercadoria, e pouco afeitos à socialização do saber e do fazer,

não se preocupam com o intercâmbio de conhecimentos e reflexão estética.

O fazer teatral transformado em mero produto comercial pouco exige de seus criadores/fazedores, quanto a um aprofundamento de sua criação. Como exibicionismo e virtuosismo pessoal, não necessita o ator aprofundar-se nos estudos para melhor se conhecer e conhecer o outro, para criar as condições necessárias para ultrapassar as aparências sociais que representa como sendo a vida em sociedade. O que lhe é exigido não passa de uma 'representação' estereotipada daquilo que se vê e se assiste no dia-a-dia nas ruas. Não necessita voltar-se para o seu interior. (MAIA, 1998, p. 69)

De maneira geral, os festivais de teatro, sejam eles presenciais e ou virtuais, fazem constar em seus editais de convocação e regulamentos, a exigência de um debate estético-teórico sobre os processos de criação e construção dos espetáculos.

2 Encontros de teatro

O espaço privilegiado para o debate em torno das diversas tendências de fazeres cênicos e dramatúrgicos, se concretiza nos festivais de teatro, que nos coloca mais abertos e prontos à discussão. Os festivais de teatro compartilham nossas inquietações, nos apontam erros, nos acentuam os acertos e nos reconhecem a qualidade. Competitivos ou não, atuam como um termômetro que nos orienta no caminho que estamos seguindo. Os festivais nos conectam mais firmemente ao mundo, pois refletem de maneira objetiva as tendências do movimento teatral. E não é uma questão apenas de modismo. O festival é uma radiografia, uma amostragem do que se faz nos diversos cantos do seu próprio país, ou no mundo. Refletindo o seu tempo, incorpora em si as ansiedades e necessidades do homem moderno e o seu momento histórico.

Em 1986, o ator, diretor, crítico e ensaísta teatral, Fernando Peixoto, regressando de sua participação na II Mostra Internacional de Teatro, em Montevideu, Uruguai, concede uma entrevista em que analisa, com lucidez

histórica, a retomada e o crescimento dos festivais latino-americanos de teatro, no período pós-ditaduras militares no continente. Peixoto destaca a importância da liberdade de expressão como fator fundamental para o debate franco e democrático sobre as diversas formas de manifestação de evento cênico. Importante, também, perceber como esse momento histórico de superação dos regimes autoritários se refletiu significativamente no surgimento de novos festivais internacionais de teatro no âmbito da América Latina, bem como a afirmação da multiplicidade estético-ideológica que se verifica no continente.

Estão se multiplicando os festivais e encontros latino-americanos de teatro e também os festivais internacionais na América Latina. O teatro de Nossa América sem dúvida vive um instante privilegiado [*sic*] mas também de dúvidas e perplexidades. Nos países que mais recentemente se libertaram de ditaduras militares cresce um movimento de retomada da produção teatral como instrumento de expressão e conhecimento transformador e consequente. [...] oportunidade para repensar o fazer teatral, seu significado estético e político, despertando novas interrogações. É um espaço fascinante para todos que participam e também para o público [...]. (PEIXOTO, 1989, p. 209)

É no festival de teatro que os grupos se encontram e socializam experiências as mais diversas; e o debate se acalora e ganha proporções transformadoras, pois o questionamento se aprofunda e produz reflexões sobre cada próprio processo, e aponta observações críticas que só o distanciamento permite detectar; é no festival, que estando aberto ao confronto, cada trabalho será avaliado por artistas que refletem o fazer de igual pra igual, e poderá interferir positivamente no aprimoramento das investigações e pesquisas⁶. Inquieto por sua própria natureza, o teatro que se propõe a uma investigação estética e formal se renova e se retroalimenta no debate dialético, discutindo valores estéticos e humanistas: as diversas leituras de uma mesma proposição enriquecem o debate e apontam novos caminhos e perspectivas. É a experimentação que

⁶ De maneira geral, poucos foram os festivais virtuais que contaram com a participação de governos e empresas patrocinando e apoiando suas realizações; são, portanto, resultado do esforço de grupos e companhias teatrais que se mobilizaram para manter viva a tradição de seus festivais. Deve-se ressaltar que os custos para a realização de festivais virtuais são praticamente zero, o que possibilitou o surgimento de novos festivais em alguns países. A maioria, portanto, resultante da abnegação e generosidade das companhias organizadoras. Ressalto e homenagem, aqui, o ator e diretor Jorge Johanson Flores que, à frente do grupo Esparta, de Lima, Peru, organizou sozinho o Encuentro Internacional de Artes Escénicas, em 2021, totalizando quarenta dias de transmissões de peças da América Latina, Dinamarca e Hong Kong.

alimenta e possibilita o aprofundamento estético: a garimpagem consciente da dialética forma e conteúdo garante o seu pleno desenvolvimento. Negar a pesquisa estética é negar a própria essência do teatro.

A palavra pesquisa não deveria lembrar sempre pesquisa científica. Nada pode estar mais longe do que fazemos do que a ciência *sensu stricto* [...] A palavra pesquisa significa que abordamos nossa profissão mais ou menos como o entalhador medieval, que procurava recriar no seu pedaço de madeira uma forma já existente [...] trabalhamos como o sapateiro, que procura o lugar exato no sapato para bater o prego". (GROTOWSKI, 1971, p. 12-13)

O intercâmbio entre grupos e pessoas é característica fundamental de qualquer festival de teatro. É esse intercâmbio que possibilita, não só a discussão estética mais aprofundada, como também abre espaço para o companheirismo e a solidariedade entre as pessoas. Cada grupo cria sua própria história se tornando reconhecido e respeitado por seus pares. Mesmo nos festivais competitivos, a despeito de toda disputa muitas vezes acirradas, o que fica são novas amizades e promessas de novos encontros, que mais cedo ou mais tarde se efetivam. Um festival de teatro é uma celebração e não pode, sob o risco de perder sua própria identidade, perder essa característica primordial. E quando celebração, retorna às suas origens ritualísticas, um festival nos vem lembrar a celebração a Dioniso⁷.

Em sua condição de arte viva, o teatro só existe na relação palco / plateia, que se torna determinante no estabelecimento da estética própria de cada espetáculo, em sua configuração arquitetônica, bem como em sua interação emocional e social. No confronto diário com a plateia, o seu pulsar realimenta e estimula sua necessidade de cada vez mais investigar e pesquisar formas e meios. A cada plateia uma nova comunhão se estabelece; a cada apresentação o frescor do novo. A troca de energia interfere no espetáculo, ainda que ele se mantenha o mesmo; o significado de um gesto não pode se alterar, pois estaria alterando o próprio

⁷ As origens do teatro ocidental estão ligadas ao culto sagrado / profano em louvor ao deus Dioniso (ou Baco, para os romanos), deus da uva e do vinho, da embriaguez e da fertilidade. O teatro surge, portanto, de uma grande festa em louvor aos frutos da terra.

significado do espetáculo, mas este flui renovado pelo que recebe de volta. A tensão entre o ator e o público se modifica: o público nunca é o mesmo!

Pode o teatro existir sem uma plateia? Pelo menos um espectador é necessário para que se faça uma representação. Assim, ficamos com o ator e o espectador. Podemos então definir o teatro como “o que ocorre entre o espectador e o ator”. Todas as outras coisas são suplementares – talvez necessárias, mas ainda assim suplementares. (GROTOWSKI, 1971, p. 18)

O fenômeno teatral, que se apresenta como um ritual de comunhão, seja ele épico ou dramático, não se realiza sem a presença do público, que interfere decisiva e significativamente na criação do espetáculo e na interpretação do ator. Todas as transformações que o teatro sofreu ao longo de sua história, estão diretamente vinculadas a essa relação – ator / público – seja no caráter emocional, intelectual ou ideológico. A arquitetura do teatro grego é completamente diferente da arquitetura religiosa medieval, que levou o teatro para a praça pública, que também será diferente do teatro elisabetano com seu palco envolvido por três blocos de plateia, ou do teatro burguês que encontra no palco italiano sua melhor forma de expressão. O grau do vínculo que se pretende, seja no âmbito emocional (teatro dramático) ou intelectual (teatro épico), é que estabelece os parâmetros para a encenação e cria as condições mais favoráveis a essa ou àquela estética, pois interfere diretamente na recepção da obra.

Em cada uma dessas formas encontramos, não só uma dramaturgia específica, mas também uma concepção cênica que irá produzir determinada relação com o espectador. O desenho do espetáculo está sujeito a essas dimensões, e esse desenho estabelece relações psicológicas e de poder entre as personagens, o que irá repercutir na recepção da plateia. Todas essas possibilidades são determinadas pela forma do palco e sua relação com a plateia, se mais próxima ou mais distante, se numa determinada inclinação ou noutra, se um palco mais largo ou mais profundo, enfim, tudo isso deverá interferir na estética do espetáculo e, conseqüentemente, na recepção por parte do público. Por óbvio, a postura do ator se modifica significativamente, influenciada que é pela arquitetura teatral, que exige uma adequação ao espaço. Cada pequeno movimento ou

gesto será desenhado de acordo com a forma do palco, pois o público o perceberá de acordo com sua posição em relação ao palco, as chamadas linhas de visão⁸. Todo desenho é elaborado com delicadeza e cautela, porém com precisão cirúrgica. O rigor estético orienta todos os atos criativos, no entanto, é preciso compreender que rigor não significa uma obra estática, mas, um respeito à correspondência entre suas forma e conteúdo organizados a partir de um padrão esteticamente definido.

O que dizer, então, dos espaços alternativos, seja no teatro de rua, ou mesmo em um ambiente fechado em que haja uma certa circularidade na distribuição do público, o que estabelece novas e imprevisíveis formas de relação, sobretudo nas experiências dos espetáculos itinerantes em que o público experimenta diversas relações espaciais. Junte-se a isso o fator distância / proximidade, quando novas implicações serão observadas: quanto mais próximo da personagem, mais cúmplice é a relação, e essa cumplicidade não está absolutamente sujeita ao fato de o público se identificar ou não com a personagem. A história da personagem é dramatizada e apreciada de maneira muito especial, tornando, assim, determinada parcela do público sua confidente. Essa parcela específica da plateia, devido à proximidade com o personagem, se diferencia do restante de espectadores justamente por merecer um acesso a informações muitas vezes exclusivas; pois somente aqueles espectadores viram aquele olhar, que foi dirigido a eles. Essa relação – distância / proximidade – implica dedicar uma atenção muito especial para conseguir explorar da melhor maneira esse detalhe, que parece ser insignificante, mas que é dotado de uma extraordinária força emocional. Apenas uma única pessoa, e só ela, vê uma lágrima brotar nos olhos da atriz. Esse momento único e exclusivo, muitas das vezes individualizado, provoca uma experiência emocional também única. A pessoa que está ali, ao lado, só vê a lágrima escorrendo, não vê o seu nascimento. O marejar dos olhos será guardado por um único

⁸As "linhas de visão" são as linhas imaginárias que definem a perspectiva do público em relação ao espetáculo, ou seja, em cada posição que as pessoas ocupam seu lugar na plateia elas terão uma visão ligeiramente alterada da posição do ator em cena, seja em relação ao cenário ou mesmo a outro ator. No caso do espaço não convencional, essa perspectiva deve ser tratada com extremo cuidado, pois pode interferir de maneira significativa na compreensão do espetáculo, dada a multiplicidade de linhas de visão que serão observadas.

espectador, já que a ele foi dado um momento impar em que a sua emoção e a emoção da atriz se encontraram e se perpetuaram.

3 O teatro do desencontro

O surgimento da Pandemia da Covid-19⁹ interferiu de maneira profundamente significativa na relação entre o artista de teatro e o público, impedindo a realização presencial de espetáculos teatrais. Após o choque inicial, e a expectativa de superação das consequências produzidas pelo Coronavírus a certeza de que a batalha contra a doença seria bastante longa tornou imperativa a busca de alternativas para que o teatro continuasse a se manifestar, ainda que prescindindo da presença do público. A ausência do público nas casas de espetáculo exigiu aos criadores cênicos pesquisar a linguagem do vídeoteatro¹⁰ como possibilidade concreta, e bastante viável para a realização do seu trabalho. Novas experiências, impulsionadas pela criatividade, foram realizadas de forma bastante significativa.

Por outro lado, e ainda como alternativa de superação, o registro videográfico¹¹ dos espetáculos já estreados e apresentados presencialmente

⁹ “Em 31 de dezembro de 2019, a Organização Mundial da Saúde (OMS) foi alertada sobre vários casos de pneumonia na cidade de Wuhan, província de Hubei, na República Popular da China. Tratava-se de uma nova cepa (tipo) de coronavírus que não havia sido identificada antes em seres humanos. [...] Uma semana depois, em 7 de janeiro de 2020, as autoridades chinesas confirmaram que haviam identificado um novo tipo de coronavírus. Os coronavírus estão por toda parte. Eles são a segunda principal causa de resfriado comum (após rinovírus) e, até as últimas décadas, raramente causavam doenças mais graves em humanos do que o resfriado comum. [...] Em 30 de janeiro de 2020, a OMS declarou que o surto do novo coronavírus constitui uma Emergência de Saúde Pública de Importância Internacional (ESPII) – o mais alto nível de alerta da Organização, conforme previsto no Regulamento Sanitário Internacional. Essa decisão buscou aprimorar a coordenação, a cooperação e a solidariedade global para interromper a propagação do vírus”. Página informativa da OPAS - Organização Pan-Americana da Saúde. Disponível em: <https://www.paho.org/pt/covid19/historico-da-pandemia-covid-19> - Acesso em 04.10.2022.

¹⁰ O vídeoteatro é uma forma híbrida que envolve duas linguagens, que se determinam mutuamente: o vídeo, como registro artístico de manipulação de imagens; e o teatro, como realização dramática aplicada ao formato vídeo. Como exemplo, sugiro assistir o vídeoteatro *Poesia que espanca*, produzido pelo Coletivo Uma de Nós, da cidade de Sorocaba – SP de Anália Marques. Disponível em: <https://youtu.be/Vwsw6GfGKjI>. Acesso em 17.11.2022.

¹¹ Registro videográfico é a captação das imagens de uma peça teatral em toda sua inteireza. Esse recurso sempre foi utilizado para submeter um espetáculo às curadorias de festivais de teatro presenciais. Durante o período pandêmico, esses registros foram utilizados para transmissão online dos espetáculos em festivais que se realizavam na modalidade virtual. Há dois aspectos que devem ser analisados: o primeiro, que justificou (e ainda justifica) os festivais virtuais ou híbridos (modalidades presencial e virtual), pois permitia o contato com obras que não podiam ser apresentadas presencialmente; o segundo está relacionado com o fato de vários aspectos do teatro não serem captados pelo vídeo, pois o espetáculo não foi produzido para aquela linguagem específica, o que prejudica sua percepção, uma vez que o teatro possui recursos estéticos e formais próprios, que por meio do registro videográfico se perdem, provocando, assim, ato contínuo, uma perda em sua produção de sentido.

ganharam relevância em suas transmissões virtuais, o que se tornou prática comum e bastante utilizada para divulgação desses espetáculos. A partir da imposição do isolamento social e das graves consequências do contágio pelo Coronavírus, novas produções se desenvolveram respeitando os mais rígidos protocolos de isolamento, como se pode comprovar em diversos trabalhos veiculados nas redes sociais e canais de vídeo de diversas companhias teatrais brasileiras¹². Em muitas delas, buscando refletir sobre o momento vivido, o tema do isolamento social ganhou força poética e dramática:

O que reclamo, apenas e não mais, no momento em que o encontro não se permite e que mais precisamos desse encontro, é não poder te encontrar nas plateias do meu palco, sem poder cantar pra você as mais belas histórias jamais escritas, nem representar cenas em que o amor e o ódio, a paixão e o desespero, o abandono e o encontro se transformem no mais sublime afeto. Mas, eu sei que hoje, em cada plateia de cada teatro vazio, você ouve a minha voz que não se cala como não se cala o canto que em minha voz se espalha, se contaminando na voz de tantos, na voz de outros que fazem da minha voz sempre, sempre se espalhar, pois no palco brilha a minha voz e a voz de todos que em minha voz se fazem ouvir.¹³

O excerto acima é parte de uma série de intervenções em vídeo, produzidas pela Companhia de Teatro, da cidade de Belo Horizonte, no Brasil, em que, por duas oportunidades, se discutiu objetivamente o isolamento social e suas implicações sobre o fazer teatral. Acreditando no valor inestimável da arte nesses instantes de solidão e dor, acreditou também que o teatro poderia ser importante como divertimento e como conhecimento, mas, sobretudo, como motivo de aproximação de pessoas que não podem estar próximas daqueles que são importantes em suas vidas.

Nos palcos, não nos encontramos, mas as cadeiras vazias não me impedem estar com você agora: se não estamos lá, eu e você, aqui repartimos emoções, aqui o seu silencioso aplauso invade os meus

¹² Aqui, me restrinjo às produções realizadas no Brasil, pois não possuo maiores informações do que ocorreu nos diversos países da América Latina. Mesmo no Brasil, é bastante difícil, devido ao enorme número de companhias, diagnosticar quando se iniciaram as primeiras produções virtuais, e quais companhias participaram desse processo. Posso destacar que a Companhia de Teatro, com sede na cidade de Belo Horizonte e por mim dirigida, teve sua primeira participação virtual no México, com o espetáculo *Capitão Fracasso*, num festival organizado pelo Centro Superior de las Bellas Artes Toltecalli e pela Compañía Méxican-Teatro, como se verá adiante.

¹³ Texto extraído do vídeo *Capitão Fracasso em tempo de isolamento social*, produzido pela Companhia de Teatro, da cidade de Belo Horizonte – MG. Escrito e dirigido por Luiz Paixão, para o projeto Cena Plural, da Fundação Municipal de Cultura da Prefeitura Municipal de Belo Horizonte. Transmissão: 04 dez. 2020. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=MxKk7XKWAQ> – Acesso em 05 nov. 2021.

ouvidos e escorre minha lágrima de alegria. Aqui, mais uma vez, nessa tela fria, nossos olhares sabem se olhar cúmplices e dizer no silêncio de cada teatro, que cada ator sabe que fazendo rir ou chorar, sua função é maior que apenas o riso ou a lágrima. [...] Pelas janelas de minha voz e o espelho de minhas emoções, peço licença para ocupar cada cômodo do seu coração, pois só assim, nessa tela fria, nossos vilões e nossos grandes heróis se enfrentarão como nos palcos que hoje estão vazios. Rompendo os limites do palco e da plateia vazios, a emoção mambembe não se aquieta, itinerante que é, chega aí com você para cantar nosso amor, nossa luta, e nossa certeza de que a vida deve estar sempre acima de tudo, que nosso canto não silenciou nos tempos do isolamento, que aqui estamos, mais uma vez, mesmo tão distantes, certos de que tudo valeu a pena, e ainda vale a pena a distância, pois ela não isola o nosso afeto e o nosso carinho, ela apenas nos protege para que continuemos a cantar nosso canto em cada canto em que o coração esteja aberto a nos ouvir. Evoé!¹⁴

Manifestando seu claro objetivo político e ideológico em favor do isolamento social, contrariando assim a postura negacionista do governo federal, por meio de frequentes pronunciamentos do Presidente da República do Brasil¹⁵, a Companhia de Teatro de Belo Horizonte, assim como inúmeras companhias brasileiras, num compromisso assumido com a vida, abraçou parte da responsabilidade no esclarecimento da população em favor de uma conscientização em relação aos protocolos mundiais de isolamento e cuidados preventivos.

4 O teatro do reencontro

No âmbito dos festivais de teatro, a modalidade virtual¹⁶ permitiu de forma bastante concreta um reencontro de atores, diretores, dramaturgos e

¹⁴ Texto extraído do vídeo *Capitão Fracasso* (Cena Plural), produzido pela Companhia de Teatro, escrito e dirigido por Luiz Paixão, para o projeto Cena Plural, da Fundação Municipal de Cultura da Prefeitura Municipal de Belo Horizonte. Transmissão: 04 dez. 2020. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=MxKk7XKWAvQ> – Acesso em 05 nov. 2021.

¹⁵ O Presidente da República, Jair Messias Bolsonaro (2019-2022), durante todo o período pandêmico, utilizou-se obsessivamente do seu poder com o objetivo de negar a pandemia, a vacinação, o isolamento social e defendeu a utilização de medicamentos comprovadamente ineficazes contra a Covid19, particularmente, a Cloroquina. Nesse período, foram inúmeras as vezes que o Presidente debochou da dor e do sofrimento dos brasileiros, vítimas da Covid19. O resultado de sua reiterada postura anticientífica tornou o Brasil o segundo país com maior número proporcional de mortos. Seus negacionismo e charlatanismo provocaram a instalação de uma Comissão Parlamentar de Inquérito - CPI, no Senado da República, que teve sua instalação autorizada em 14 de abril de 2021.

¹⁶ A modalidade virtual deve ser entendida não apenas como transmissão online do registro videográfico de uma peça teatral encenada anteriormente, mas, também, abarca, num momento posterior, quando a pandemia já estava controlada, e permitia a transmissão de apresentações presenciais de espetáculos ao vivo. Como exemplo, cito a apresentação e transmissão do espetáculo *Capitão Fracasso*, produzido pela Companhia de Teatro, da cidade de Belo Horizonte – MG, e apresentado no Teatro Feluma. A transmissão foi seguida de um debate que teve a participação de diversos diretores teatrais latino-americanos, também transmitido ao vivo.

técnicos que puderam socializar seus trabalhos e suas inquietações estéticas e formais, promovendo uma democratização no acesso aos festivais nacionais e internacionais, sejam eles para adultos, crianças, teatro de bonecos e de rua. Neste sentido, os festivais virtuais significaram uma sensível ampliação nas possibilidades de intercâmbio entre companhias teatrais de vários países latino-americanos, que, já que a modalidade presencial impõe restrições financeiras para o deslocamento de diversos grupos que desenvolvem importantes pesquisas estéticas.

Ainda que marcados pelo incontestável prejuízo provocado pela ausência do público, os festivais virtuais se tornaram um espaço privilegiado para o debate democrático e construtivo em torno do fazer teatral: por meio de palestras, oficinas teóricas e práticas, minicursos e encontros virtuais para discussões mais amplas, criou-se uma rede internacional de análise estética e aprimoramento teórico e prático. Além da apresentação da versão videográfica de espetáculos já realizados (representando a quase totalidade dos espetáculos participantes), o que se observou com bastante frequência foram as importantes experiências em que o vídeo e o teatro se uniram para investir na pesquisa de novas linguagens, muitas delas realizadas especificamente para festivais, democratizando novos experimentos e novas técnicas que estavam sendo pesquisadas e aprimoradas¹⁷.

No período de 25 a 30 de junho de 2020, se realizou, no México, organizado pelo Centro Superior de las Bellas Artes Toltecalli e pela Compañía Méxican-Teatro, um dos primeiros festivais internacionais latino-americanos na modalidade virtual. Em seu convite oficial às companhias teatrais¹⁸, apresenta suas motivações para a realização do festival:

Estamos movidos pelo impulso e pela necessidade de nos colocarmos frente à situação que vivemos por causa do COVID-19. Necessidade de fraternizar uma irmandade com todos vocês, para

¹⁷ Na maioria dos casos, tais experimentos foram realizados em condições precárias, cujo único equipamento disponível era o aparelho celular, o que demonstrou sempre a inquietação dos artistas, que não se conformavam com a situação vigente. Conf. Nota 9.

¹⁸ Todos os documentos (Convocatórias, Cartas convite e outros) foram enviadas aos diversos grupos teatrais por meio de Whatsapp, E-mail, Facebook e Instagram, tornando, portanto, bastante difícil localizar as datas das referidas publicações, bem como identificar os links, uma vez que a maioria já terá sido deletada.

criar juntos sem protagonismos, e sem nenhum interesse econômico, nem político ou lucrativo [...] ¹⁹

Na mesma carta-convite, avalia os reflexos sociais da pandemia e sua influência nociva nos ânimos e comportamento das pessoas, afirmando o caráter cultural e, sobretudo, humanista do festival:

O ser humano vive uma época lamentável em todos os aspectos; políticos, culturais, religiosos entre outros. Neste momento, enfrentamos confinamento, desespero, falta de perspectivas, escassez econômica e falta de motivação. É por esta razão que convidamos grupos ou companhias de teatro, dança ou música de qualquer parte do mundo a participarem do I Festival Internacional de Teatro En Linea "UNIDOS POR EL ARTE", com o qual pretendemos dar aos nossos povos um incentivo à diversão, refletir ou desligar-se por um momento desta realidade que parece ser eterna. Compartilhar nosso trabalho neste momento é um ato de esperança e fortalecimento de nossa vocação para servir a humanidade através da arte. ²⁰

Podemos observar aí, a disposição que seria predominante nos mais diversos festivais, durante todo o período abordado por este trabalho. Nesse sentido, a convocatória publicada pelo XXII Festival de Teatro Bertolt Brecht, realizado entre 16 de novembro e 18 de dezembro de 2020, em Cochabamba, na Bolívia, nos apresenta uma análise bastante profunda sobre a modalidade virtual do teatro, ampliando a discussão a partir do conceito de ocupação do espaço doméstico, determinada pela pandemia:

Em tempos de confinamento e distanciamento físico, é imprescindível repensar as formas como configuramos os espaços que habitamos e nos quais realizamos atividades de todos os tipos. [...] Na situação atual, os espaços que habitávamos foram drasticamente reduzidos, ou talvez anulados, ao mesmo tempo que o espaço doméstico foi invadido e estendido à força para o exterior, tornando-se um espaço difuso no qual coincidem emprego e desemprego, família e afazeres domésticos, estudo, negócios e encontros de negócios, mercado, lazer, estresse, criatividade e falta dela, solidão, fome, doença, dívida, a nova burocracia em linha; e também, é claro, a arte em suas várias expressões. [...] Nesse sentido, são justamente as artes cênicas que, talvez agora como nunca, devem repensar um de seus componentes essenciais: o espaço. Esse espaço presente onde a obra é gerada, surge, se revela como tal e se torna perceptível; e onde quer que o recebam, eles o percebem, onde ele acaricia, onde ele bate. Sem discutir se há separação desses momentos ou não, acreditamos que o espaço das artes performativas está em um processo de reconfiguração que

¹⁹ TOLTECALLI. **Carta de invitación** al Festival Internacional de Teatro. En Linea "Unidos Por el Arte". Centro Superior de las Bellas Artes "Toltecalli". Producciones Méxican-Teatro. Nicolás Romero Estado de México a 03 jun. 2020. Carta enviada por e-mail pela Coordenação do festival.

²⁰ TOLTECALLI. **Carta de invitación** al Festival Internacional de Teatro. En Linea "Unidos Por el Arte". Centro Superior de las Bellas Artes "Toltecalli". Producciones Méxican-Teatro. Nicolás Romero Estado de México a 03 jun. 2020. Carta enviada por e-mail pela Coordenação do festival.

suscita inúmeras questões. A vivência do fenômeno artístico pode acontecer de forma autêntica por meio do virtual? As telas podem substituir a quarta parede do palco e a peça poderia passar por ela para conseguir a interpelação, se essa fosse sua investida?²¹

“Invadir” a casa das pessoas significou, também, estabelecer determinados critérios e prévia seleção temática, determinada pelas curadorias de alguns festivais, que visavam a necessidade de ampliar o alcance das transmissões a toda a família com espetáculos adultos e para crianças. Tal disposição não impediu a realização de festivais internacionais, que investiram na temática gay, realizados em 2021, como os casos, por exemplo, do “VII Festival de Teatro Rosa”, nas modalidades presencial, streaming e digital, na cidade de Caracas, Venezuela e o “1er Festival de Teatro Rosa Cdmx”, presencial e virtual, na Cidade do México, México, que registra seus objetivos para

[...] realizar, difundir e promover as artes cênicas contribuindo para criar arte e meios de expressão com identidade que satisfaça as necessidades do ser humano pela cultura, e nos permita visualizar a diversidade dos grupos e seu trabalho pelos direitos fundamentais. [...] seu principal objetivo é alcançar os espectadores no mundo, com propostas de palco novas, profissionais, emergentes e, acima de tudo com temas que valorizam os valores de uma forma inclusiva, equitativa e respeitosa do multiculturalismo e da diferença.²²

Em sua terceira edição, realizada em Lima, Peru, no mês de março de 2021, o “Festival Internacional de Arte Escénico Eco Teatro”, redigiu um Manifesto, produzido e assinado por todas as companhias dos diversos países latino-americanos ali representados, em que registra sua opinião sobre o momento de enfrentamento à pandemia e de como o teatro deveria enfrentar, e estava enfrentando, esse terrível flagelo da humanidade.

[...] a pandemia nos obrigou a modificar as formas e os meios, mas não a natureza artística da verdade artística. Assim, o teatro se afirmou em sua capacidade de mudança, e resiste; porque o teatro de hoje é o teatro de sempre, e persiste em cada calamidade que a humanidade tem gerado ou padecido, esta manifestação artística mantém sua postura ativa e sempre próxima ao povo. [...] Frente a todas as vicissitudes, persiste em meio às tempestades mais

²¹ FESTIVAL DE TEATRO BERTOLT BRECHT. **Convocatoria a la versión XXII del Festival Bertolt Brecht/2020**. Divulgada em redes sociais.

²² TEATRO ROSA CDMX. **Convocatoria 2021**. Realização Pandilla Teatro. Realizado na Cidade do México, México. Divulgada em redes sociais.

extremas. É por isso que a arte e a realidade se confrontam e se complementam em um processo dialético de mútua determinação, uma vez que o teatro tem sido, e continuará sendo sempre uma trincheira de resistência e contestação.²³

Observa-se, no excerto do documento, um profundo comprometimento do teatro e do festival com a realidade objetiva, o que implica sua responsabilidade histórica e social. Aliás, essa postura será percebida em todos os festivais latino-americanos de que participamos: um resgate consciente e ativo do teatro empenhado. Mesmo as companhias que se orientam esteticamente por um teatro que tende a se afastar dos “problemas” políticos e sociais, alinhadas aos princípios norteadores do fim da história e das ideologias, se colocam, nesse momento crítico, na mesma luta que uniu a todos. A pandemia, de certa forma, horizontalizou um comportamento político, unindo a todos em torno de uma causa única: a resistência do teatro e da arte como produtores de conhecimento e diversão num momento de crise promovido pela pandemia. Nos diversos debates promovidos pelos festivais, houve sempre um enorme interesse em discutir a situação política e social dos países participantes²⁴, numa clara expressão de solidariedade e união de todos os povos. O edital do Encuentro Comunitario Internacional De Artes Escénicas - CREAM 2020, destaca os objetivos do festival:

[...] consolidar os laços existentes entre os grupos participantes e outros países latino-americanos, formados por uma história comum. Esses laços nos permitem ser reconhecidos como uma grande nação com a diversidade de identidades de cada um de seus povos. Encontrar nas artes performativas latino-americanas e nos artistas que as tornam possíveis uma forma de comunicar os problemas sociais e as reflexões produzidas pelas diversas comunidades. Portanto, essa troca pode se tornar um processo de retroalimentação entre os setores populares de diferentes países e os artistas que os representam.²⁵

²³ FIAEET. **Manifiesto todos por el teatro**. Festival Internacional de Arte Escénico Eco Teatro, 21 de marzo de 2021. Divulgado por Whatsapp e redes sociais.

²⁴ Como se pode verificar nas citações referentes aos festivais cujos documentos foram analisados, a posição de todos apontou sempre para a consciência da luta e da resistência dos fazedores de teatro no enfrentamento aos prejuízos promovidos pela pandemia.

²⁵ ENCUENTRO COMUNITARIO INTERNACIONAL DE ARTES ESCÉNICAS 2020 - CREAM: cuando redescubrimos el arte Riobamba (11 a 19 nov. 2020). **Convocatoria**. Ciudad Riobamba, Ecuador.

No que pese todas as dificuldades geradas pela pandemia, Cuba enfrentando suas próprias dificuldades internas e externas, ainda padecendo do desumano embargo comercial e econômico, imposto pelos Estados Unidos, realizou a XX edição das Primavera Teatral 2021, no período de 20 a 24 de maio. A Comissão Organizadora do Festival destaca:

[...] devido à complexa situação epidemiológica que o país e o mundo enfrentam [...] Propomos um espaço para continuar a fazer, criando, encontrando, aprendendo e, sobretudo, onde possamos continuar a erguer as asas da arte como oferta de prevenção e liberdade para dar alegrias e sabedoria aos diversos públicos que se sentam na primeira fila de suas casas para nos acompanhar. [...] Receberemos produções com a confluência de linguagens artísticas e várias tendências estéticas que compõem o atual estado da arte teatral, materiais para o aprimoramento e promoção dos processos de trabalho, tutoriais aos quais se somam palestras e workshops sobre especialidades teatrais díspares, oferecendo espaços para homenagens, entrevistas e lembranças aos criadores, com mostras de edifícios teatrais e áreas patrimoniais da cidade de Bayamo, berço da nacionalidade cubana, para que possamos estar próximos neste abraço cênico ONLINE.²⁶

Importante salientar, também, os propósitos estéticos e políticos que orientaram o IV Festival Internacional Ayacuchano, no Peru, que deveria ser realizado presencialmente em outubro de 2020, e teve que ser adiado para os meses junho e julho de 2021, na modalidade virtual: comprometido com a luta pela paz e combate à violência, a Corporación Cultural Qatariy, organizadora do festival, reuniu grupos da Bolívia, Brasil, Chile, Colômbia, El Salvador, Uruguai e do próprio Peru.

[O] IV Festival Internacional Ayacuchano “Yuraq Cuculí” “Paloma Blanca” Encuentro Iberoamericano, 2020, com o objetivo de fazer uma Homenagem à Paz e Combate à Violência. [...] adota um nome em quíchua chamado "Yuraq Cuculí" que significa em castelhano "Paloma Blanca" [...] festival que tem como objetivo simbolizar a esperança, a paz [...] Local, nacional e Encontro de Teatro Ibero-americano internacional contará com artistas de teatro convidados de países ibero-americanos e latino-americanos, mas sempre acompanhados por nossos artistas vernaculares como músicos, cantores e bailarinos de nossa região. Também tem o objetivo de trocar conhecimentos, pesquisas e práticas de encenação e interaprendizagem teatrais entre artistas cênicos para fortalecer o trabalho das Artes Cênicas, além de gerar um intercâmbio cultural entre os países latino-americanos e ibero-americanos.²⁷

²⁶ PRIMAVERA TEATRAL. **Primer llamado** (convocatoria): XX edición de la Primavera Teatral, 2021. Ciudad de Bayamo, Monumento Nacional, Cuna de la Nacionalidad Cubana. Granma, Cuba.

²⁷ ORGANIZACIÓN CENTRO CULTURAL QATARIY. **Carta de invitación** al IV Festival Internacional Ayacuchano “Yuraq Cuculí” – “Paloma Blanca” Encuentro Iberoamericano de Teatro, en Homenaje a la Paz y Lucha Contra la Violencia del 29 de mayo al 31 de julio de 2021, Ayacucho – Perú.

A participação de espetáculos em que a pesquisa estética, em suas mais variadas manifestações, aliada a uma reflexão histórica, política e social, produziu debates conteudístico-formais que permitiram a percepção de uma unidade dos grupos participantes no que diz respeito aos temas mais pulsantes e urgentes da atualidade latino-americana. Ricos debates, palestras e oficinas teatrais (teóricas e práticas) também foram marcantes nas edições 2020 e 2021 do Festival Itinerante de Artes Escénicas, Percusión y Armonia, realizadas na cidade de La Paz, Bolívia, organizados por Corporación Quijotada; destacam-se, também, com o mesmo espírito, o Encuentro Internacional de Artes Escénicas Lima 2020, organizado por Esparta Teatro, bem como o III Festival Internacional de Arte Escénico Eco Teatro 2021, organizado por Cantares Perú Teatro.

Em todos eles, além dos debates e oficinas, espetáculos de importantes pesquisas estéticas, sem desviar o olhar crítico à realidade da pandemia e do teatro que se pretende múltiplo, diverso e, sobretudo, reflexivo. Um teatro que compreenda sua função histórica frente ao momento crítico porque passa a humanidade no seu enfrentamento à pandemia, e que assuma responsabilidades objetivas para uma atuação consciente e humana junto às pessoas que preventivamente tiveram que se recolher às suas casas. Em sua Abertura Oficial à XVI edição do Festival Nacional de Teatro Cidade de Vitória, Espírito Santo, que adotou o lema “A arte cura”, declarou:

A Cultura foi protagonista nessa pandemia, acalmando, trazendo alegria e felicidade. Sim, está sendo o bálsamo para milhões de pessoas. Sua importância é inquestionável. Já o teatro nunca deixou de intervir no mundo. Gravado, ao vivo ou online ele está aqui e agora anunciando o Novo Normal e as inquietações em relação ao mundo em que vivemos. O Festival Nacional de Teatro, exercitando a sua Resistência e a arte do encantamento, continua primando pela diversidade de estética e regional.²⁸

A resistência foi a nota dominante e o espírito dos festivais realizados até a presente data, momento em que, felizmente, já se observa uma sensível redução no número de casos e vítimas da pandemia em todo o

²⁸ FENATEVI. **Abertura oficial do Festival Nacional de Teatro Cidade de Vitória 2020**, por Beth Caser. Organização Ratimum Produções, 2020.

mundo²⁹, e os festivais latino-americanos já iniciam sua adaptação ao modelo híbrido³⁰, que parece ser um modelo a ser abraçado de maneira definitiva.

Nessa época de incertezas, o teatro tem mostrado suas garras e suas asas, cruzando montanhas, vales, rios e mares para chegar ao mundo e gritar que seguimos em cena. Vamos abrir nossas bocas com nossa presença, a expressar que somos vida, criação, memória, voz e identidade dos povos. Somos feitos do sangue da terra, do fogo, de abraços, da água, do silêncio e do vento sem destino. Por isso, somos teatro.³¹

5 Em busca de novos encontros

Os festivais de teatro na modalidade virtual se caracterizaram como um ato de resistência contra uma situação que atingiu a todos, mas não o pôde impedir de se manifestar; os festivais virtuais foram uma declaração de que é preciso se adaptar à realidade para enfrentá-la, e, assim, superá-la no que é possível e necessário; nunca fugir dela. A modalidade virtual se apresentou como uma alternativa para o teatro continuar se comunicando com o seu público, mesmo quando é impossibilitado de o fazer presencialmente, negando a si mesmo enquanto arte viva e pulsante em contato direto com o público. Por mais que o teatro tenha sido negado em seu fundamento – relação palco/plateia –, através dos festivais virtuais se produziu encontros e reflexões, divertimento e conhecimento, emoções e consciência; promoveu integração entre artistas e culturas, entre pessoas que, num momento de tanta dor, encontraram nas telas frias do computador ou do celular, um amparo ao isolamento imposto pela

²⁹ Os casos globais do novo coronavírus caíram 11% na semana anterior a 21 de fevereiro, marcando a 6ª semana consecutiva de queda, disse a Organização Mundial da Saúde (OMS) nesta terça-feira (24). A OMS relatou 2,4 milhões de novos casos e 66.000 novas mortes naquela semana, uma queda de 20% nas mortes em comparação com a semana anterior. Isso totaliza 110,7 milhões de casos e mais de 2,4 milhões de mortes desde o início da pandemia de Covid-19, segundo dados da OMS. Atualmente, os Estados Unidos relatam o maior número de novos casos diários, seguidos por Brasil, França, Rússia e Índia. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/saude/oms-registra-6-semana-seguida-de-reducao-dos-casos-globais-do-novo-coronavirus/> - Acesso: 27.10.2022.

³⁰ O modelo híbrido se caracteriza pela conjugação do modelo presencial – normalmente reservado para os grupos locais –, enquanto que para os grupos internacionais prevalece o modelo virtual.

³¹ FIAEET. **Manifesto todos por el teatro**. Festival Internacional de Arte Escénico Eco Teatro, 21 de marzo de 2021. Divulgado por Whatsapp e redes sociais.

pandemia e a busca de compreensão sobre existência humana. Pois isso é o teatro; isso é a arte.

A mesma arte que muitos consideravam inútil e desnecessária os amparou no momento de maior necessidade; essas mesmas pessoas buscaram na arte a possibilidade de compreender porque o homem necessita tanto do outro, e porque não conseguem viver sem se relacionar, por mínimo que seja, com a arte. Como já disse Ferreira Gullar, “a arte existe porque a vida não basta”, e a vida não basta porque não consegue explicar ao homem suas maiores inquietações. A pandemia comprovou as palavras do poeta, e mostrou para as pessoas o que Brecht um dia afirmou: “a ciência é parte da condição humana na mesma medida em que a arte [...] Não há ninguém que possa viver sem a ciência, como não existe ninguém que possa viver sem arte” (BRECHT, 1970, p. 168, tradução minha). Para a pandemia, a ciência encontrou, num tempo absolutamente exíguo, a solução nas diversas vacinas que hoje estão à nossa disposição; para as angústias e inquietações provocadas pela pandemia, o homem encontrou na arte o seu instante de compreensão e conforto. Brecht afirma também:

Necessitamos de um teatro que não nos proporcione somente as sensações, as ideias e os impulsos que são permitidos pelo respectivo contexto histórico das relações humanas (em que as ações se realizam), mas também que empregue e suscite pensamentos e sentimentos que ajudem a transformação desse mesmo contexto. (BRECHT, 1967, p. 197)

Durante a pandemia, nos festivais espalhados por diversos países da América Latina, compreendemos um pouco mais que o teatro une as pessoas, e são as pessoas que criam o teatro, e que o teatro só existe em sua plenitude artística e social, se está estreitamente unido aos anseios e necessidades fundamentais de cada povo, de cada comunidade, respondendo enquanto arte comprometida com o seu tempo e sua história, a cada momento que se lhe apresenta, doando um pouco de si para tornar a vida um pouco menos dura.

6 Referências

BRECHT, Bertolt. **Teatro dialético**. Trad. Luiz Carlos Maciel. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

BRECHT, Bertolt. **Escritos sobre teatro v. 2**. Selección: Jorge Hacker. Trad. Nélide Mendilaharsu de Machain. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1970.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**: estudos de teoria e história literária. 11. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

COSTA LIMA, Luiz. Representação social e mimesis. In: COSTA LIMA, Luiz. **Escritos de véspera**. Organização e apresentação Aline Magalhães e Thiago Castañon Loureiro. Florianópolis: Editora UFSC, 2011, p. 285-312.

COSTA LIMA, Luiz. **Sociedade e discurso ficcional**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. Trad. Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

IASI, Mauro Luis. **Ensaio sobre consciência e emancipação**. 2. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2011

KONDER, Leandro. **Marxismo e alienação**: contribuição para um estudo do conceito marxista de alienação. 2. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2009.

KONDER, Leandro. **Os marxistas e a arte**: breve estudo histórico-crítico de algumas tendências da estética marxista. 2. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2013.

MAIA, Reinaldo. **O ator criador** (um caminho). São Paulo: R. Maia, 1998.

PEIXOTO, Fernando. **Teatro em movimento**. São Paulo: Hucitec, 1986.

PEIXOTO, Fernando. **Teatro em questão**. São Paulo: Hucitec, 1989.

SANCHEZ VÁZQUEZ. **As ideias estéticas de Marx**. Trad. Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Expressão Popular, 2010.