

Universidade de São Paulo  
Escola de Comunicações e Artes  
Centro de Estudos Latino-Americanos Sobre Cultura e Comunicação

**Mateus de Oliveira Santos**

**A representatividade dos países latino-americanos  
no Festival MIRADA**

São Paulo

2024

Universidade de São Paulo  
Escola de Comunicações e Artes  
Centro de Estudos Latino-Americanos Sobre Cultura e Comunicação

## **A representatividade dos países latino-americanos no Festival MIRADA**

**Mateus de Oliveira Santos**

**Orientadora: Profa. Dra. Tatiana Oliveira**

Trabalho de conclusão de curso apresentado  
como requisito parcial para obtenção do título  
de Gestor de Projetos Culturais.

São Paulo

2024

## **AGRADECIMENTOS**

Dedico este artigo aos meus pais, Márcia Helena e Claudemar, pelo apoio, amor e atenção ao longo de toda jornada. Às minhas avós, Elvira e Nair, pela força feminina necessária na criação de uma família. Ao meu companheiro, Emerson Pirola, pela companhia durante esta escrita.

Dedico também aos professores e professoras do Cellac, por esse período intenso de tantos aprendizados e compartilhamentos. À Tatiana Cavalcante, pelo carinho, dedicação e atenção nas orientações.

## A REPRESENTATIVIDADE DOS PAÍSES LATINO-AMERICANOS NO FESTIVAL MIRADA<sup>1</sup>

Mateus de Oliveira Santos<sup>2</sup>

**Resumo:** O Festival Ibero-Americano de Artes Cênicas – MIRADA, realizado pelo Sesc São Paulo, apresenta bienalmente trabalhos de Portugal, Espanha, Brasil e demais países da América Latina. Este artigo propõe um levantamento quantitativo de cias e países latino-americanos que se apresentaram no festival e uma análise da representatividade desses trabalhos, por meio do pensamento curatorial das duas últimas edições, com o objetivo de compreender se o festival atinge suas proposições. Para essa análise utilizaremos a perspectiva decolonial e procedimentos da Análise Crítica do Discurso.

**Palavras-chave:** Festival. MIRADA. Artes cênicas. América Latina. Curadoria.

**Abstract:** The Ibero-American Festival of Performing Arts – MIRADA, held by Sesc São Paulo, presents works from Portugal, Spain, Brazil and other Latin American countries every two years. This article proposes a quantitative survey of Latin American companies and countries that performed at the festival and an analysis of the representativeness of these works, through the curatorial thinking of the last two editions, with the aim of understanding whether the festival achieves its goals. For this analysis we will use the decolonial perspective and Critical Discourse Analysis procedures.

**Key words:** Festival. MIRADA. Performing Arts. Latin America. Curatorship.

**Resumen:** El Festival Iberoamericano de Artes Escénicas – MIRADA, realizado por el Sesc São Paulo, presenta cada dos años obras de Portugal, España, Brasil y otros países de América Latina. Este artículo propone un estudio cuantitativo de las compañías y países latinoamericanos que actuaron en el festival y un análisis de la representatividad de estas obras, a través del pensamiento curatorial de las dos últimas ediciones, con el objetivo de comprender si el festival logra sus propuestas. Para este análisis utilizaremos la perspectiva descolonial y los procedimientos de Análisis Crítico del Discurso.

**Palabras clave:** Festival. MIRADA. Artes Escénicas. América Latina. Curadoría.

---

<sup>1</sup> Trabalho de conclusão de curso apresentado como condição para obtenção do título de Gestão de Projetos Culturais.

<sup>2</sup> Graduado em Letras-Licenciatura pela Universidade Estadual Paulista – UNESP e em Pedagogia pela Universidade Metropolitana de Santos – Unimes.

## **1. Introdução**

Muitos são os olhares e análises para as questões que envolvem a América Latina, questões essas que se ampliam por conta das diversidades sociais, políticas, econômicas e culturais dos países que formam o bloco.

Este artigo analisa no recorte das artes cênicas a representação de países, de companhias e de trabalhos cênicos latino-americanos dentro da programação do MIRADA – Festival Ibero-Americano de Artes Cênicas – pelo viés da decolonialidade. Embasado pelas teorias de pensadores como Aníbal Quijano, Muñiz-Reed e Thompson, este artigo levanta dados quantitativos sobre os trabalhos apresentados no Festival MIRADA, assim como elementos qualitativos sobre as características dessas obras e as contribuições para e sobre a arte latino-americana e a própria América Latina. O trabalho também se fundamenta pela Análise Crítica do Discurso (ACD), pelas contribuições teóricas de Fairclough e Van Dijk, na análise das narrativas, em diferentes construções, de obras selecionadas para essa pesquisa.

Considerando um festival - com suas características de curadoria e de institucionalidade – como um espaço de poder, de construção e de promoção de narrativas, analisa-se também o olhar curatorial do MIRADA na construção dessa representatividade.

## **2. Colonialidade e Decolonialidade**

Proposta para análise deste trabalho, antes de adentrarmos na teoria decolonial é preciso uma breve introdução sobre a colonialidade. Em suas contribuições para o pensamento sobre a colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina, Aníbal Quijano argumenta que esta se perpetua, ainda hoje, através das estruturas de poder que moldam o pensamento, a subjetividade e o conhecimento.

En efecto, todas las experiencias, historias, recursos y productos culturales terminaron también articulados en un sólo orden cultural global en torno de la hegemonía europea u occidental. En otros términos, como parte del nuevo patrón de poder mundial, Europa también concentró bajo su hegemonía el control de todas las formas de control de la subjetividad, de la cultura, y en especial del conocimiento, de la producción del conocimiento. (Quijano, 2000, p. 209).

Os elementos elencados pelo estudioso – subjetividade, cultura, conhecimento e produção de conhecimento – são bases elementares para a elaboração das artes, em específico para a análise das artes cênicas. O curador e pensador Muñiz-Reed (2019, p. 4), cita que a colonialidade sempre se colocou presente e, em continuação ao pensamento de Quijano, conclui que se temos esse conhecimento colonizado, é necessário, então, de-colonizá-lo.

À vista disso, tanto o olhar de curadoria, quanto a proposição artística, dentro e para além da cena, são importantes pontos a serem considerados por uma perspectiva decolonial. A partir das teses com vistas a uma analítica da colonialidade e da decolonialidade, Nelson Maldonado-Torres, apresenta o giro epistêmico colonial e o giro decolonial estético, em que o autor afirma:

Criações artísticas são modos de crítica, autorreflexão e proposição de diferentes maneiras de conceber e viver o tempo, o espaço, a subjetividade e a comunidade, entre outras áreas. A decolonialidade requer não somente a emergência de uma mente crítica, mas também de sentidos reavivados que objetivem armar conexão em um mundo definido por separação (Maldonado, 2016, p. 25).

Dessa maneira, a elaboração de uma curadoria, com a seleção, ou a não seleção, de determinadas obras, é o princípio de uma construção que pode buscar se ‘desprender’ da colonialidade partindo para uma posição de decolonialidade, desconstruindo pensamentos e visões já pré-estabelecidas sobre a cultura e o fazer artístico latino-americano.

Para melhor embasamento das análises propostas e da percepção de como essas teorias reverberam no campo das artes cênicas e do festival MIRADA, fazemos uma breve conceituação de elementos que abarcam o tema desse artigo.

### **3. Definição de Cultura**

O conceito de cultura passou por várias transformações ao longo dos séculos. A partir de sua raiz latina, que trazia o sentido de cultivar, ‘cultura’ também já se caracterizou como sinônimo de civilização e desenvolvimento. Outra conceituação, ainda muito presente atualmente, é a que entende cultura como sinônimo de elitismo, desconsiderando as tradições e os demais conhecimentos, considerados ‘populares’, e legitimando apenas as convenções e tendências europeias.

Neste trabalho, pelo conceito apresentado por Marilena Chaui (2008, p.57), a “cultura passa a ser compreendida como o campo no qual os sujeitos humanos elaboram símbolos e

signos”. Chauí estende esse conceito para a produção e criação de diversos elementos que compõem a estrutura cultural de um povo, pontuando desde linguagem, a religião, sexualidade, trabalho, relações sociais e, complementando esse pensamento no contexto das artes cênicas, as expressões das diversas linguagens culturais e do lazer. Em seu texto, a pensadora brasileira, faz uma observação importante sobre a relação dessa conceituação de cultura para com a sociedade em que vivemos:

[...] Entretanto, que essa abrangência da noção de cultura esbarra, nas sociedades modernas, num problema: o fato de serem, justamente, *sociedades* e não *comunidades*. A marca da *comunidade* é a indivisão interna e a idéia [sic] de bem comum; seus membros estão sempre numa relação face-a-face [...] (Chauí, 2000, p. 57).

Apesar de, como afirma o texto, não realizarmos essa noção de comunidade, mas sim de sociedade, na relação teatral, entre a cena, seus atores e o público, uma percepção de comunidade se estabelece. Percepção essa que se reflete também no trabalho e desenvolvimento de algumas companhias de teatro e na sua relação com seu entorno, praticando o que nos é apresentado nos conceitos de decolonialidade.

Ainda sobre o conceito de cultura, Thompson (2000, p. 181), em seu trabalho que visa repensá-la, o autor aborda cinco aspectos para elaboração de uma concepção estrutural da cultura, sendo eles os aspectos ‘intencionais’, ‘convencionais’, ‘estruturais’, ‘referenciais’ e ‘contextuais’. Destacam-se nesse artigo os aspectos ‘intencionais’ e ‘estruturais’.

No primeiro deles, Thompson (p.183) pontua que as formas simbólicas expressam o que um sujeito quer ou buscar dizer para outro(s) sujeito(s); ela tem objetivos e propósitos ao serem e nas formas em que são produzidas. Relação intencional essa que pode criar ainda outras camadas quando tratamos de um sujeito de uma outra cultura, no caso da cultura de outros países, apresentando seus trabalhos, suas simbologias, para um outro sujeito de diferente cultura, seja brasileiro ou sujeitos das demais nacionalidades que participam do Festival e assistem essas apresentações.

Ampliando essa conceituação com o aspecto ‘estrutural’, o autor coloca que as construções de estruturas articuladas na intenção de criar relações também entre elas, possibilitam análises formais de como “analisar a justaposição de palavras e de imagens em uma figura ou a estrutura narrativa de um mito” (p. 187). Thompson também afirma que as formas simbólicas, conforme ele apresenta, são mais do que inter-relações e concatenações, elas representam, apresentam e/ou retratam algo, dizem sobre algo. E por essa colocação, dentro da perspectiva decolonial, o que se busca é essa relação de construção de um novo “mito”, de

uma nova narrativa para a América Latina, e não as que foram criadas e disseminadas pela colonização.

#### **4. Contexto Social do Teatro**

As teatralidades não se limitem ao que é difundido como o teatro na concepção europeia, uma vez que outros povos e culturas já possuíam suas teatralidades e seus ritos muito antes do teatro de origem greco-romana, contudo a colonização disseminou os pensamentos e formas de fazer do teatro europeu de forma hegemônica, mas a arte, mesmo partindo dessa perspectiva, a questiona e constrói novas possibilidades.

O teatro, nessa construção, é carregado por uma função social e política desde sua fundamentação. Seja para ensinar e/ou questionar, o teatro possibilita o encontro para a reflexão e a crítica social, para o debater de questões que são relevantes, urgentes, contestadoras e que afetam a vida em sociedade, ou de determinados grupos sociais.

O teatro também se caracterizou como uma das formas de linguagem que possibilita a participação e a construção artística por pessoas e grupos que não têm o acesso aos meios de comunicação e difusão em massa. Dessa forma, e nesse ambiente, as narrativas colocadas à margem podem ser protagonistas, colocando em cena suas questões, seu olhar, seu pensamento, suas potências, seja de forma individual ou coletiva, criando um espaço de luta e resistência.

#### **5. Teatro na América Latina**

Em seu discurso de agradecimento ao Título de Doutor Honoris Causa em Arte pela Universidade de Artes de Havana (Cuba, 2010), Miguel Rubio Zapata, membro fundador e diretor do Grupo Cultural Yuyachkani, do Peru, levanta alguns pontos sobre os olhares para o fazer teatral latino-americano. Sem a pretensão de realizar um levantamento histórico, esses olhares apreendem um bom resumo sobre os efeitos do colonialismo sob essa construção.

O diretor aponta para os olhares ‘colonizadores’ sobre o teatro latino-americano, como o de festivais europeus que ainda procuravam nos trabalhos dessa região um imagético onírico<sup>3</sup>,

---

<sup>3</sup> Relativo a, próprio de ou da mesma natureza dos sonhos; sonial. Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/onirico>>. Acesso em: 11/10/2024.

uma Macondo<sup>4</sup>, ou ainda o exótico ou a sensualidade amazônica. E mesmo sobre alguns olhares de fazedores teatrais latino-americanos, Zapata também observava um viés colonizado, configurado como “o teatro que se faz na América Latina”, como não sendo este um teatro com reconhecimento, em vista das definições e dos cânones europeus. E mesmo quando se busca fugir dessa relação de colonização, alguns fazedores tentam resgatar um teatro originário, pré-hispânico, como se a cultura não tivesse mudado ao longo do tempo.

Muitas dessas observações vão ao encontro do que Quijano teorizou como a colonialidade do ser e do fazer que, como já mencionado, se faz presente ainda nos dias atuais. Contudo, Zapata também pontua em seu discurso que:

Para encontrar os vínculos que nos permitem falar de um teatro latino-americano, é necessário olhar criticamente, e com a menor quantidade de preconceitos possível, nossa quase esquecida história recente. [...] nos organizamos para gerar essa nova teatralidade que reclamávamos aos gritos e que devia marchar em consonância com os tempos em que se vivia, onde predominava um sentimento coletivo. [...] Isso, por certo, foi um feito estético e fundamentalmente político que estava no marco de um intenso contexto político e social. Os artistas, de forma explícita ou não, estavam refletindo a esperança mobilizadora de nossos povos empenhados em tomar as rédeas de sua história. E ali, ao lado deles, e não casualmente, estávamos, teatros, “inventando auroras”, como dizia uma canção popular nicaraguense da época (Zapata, 2010, p. 263).

Os históricos de colonização, escravização, violências e ditaduras são pontos em comum que perpassam os países latino-americanos em sua maioria. Pontos esses que, conseqüentemente, são refletidos no pensamento e no fazer artístico.

Dado o excerto acima e em observação à cena contemporânea, o teatro latino-americano é muito ligado a essas questões relacionadas e traça um paralelo entre o passado, antes mais diretamente voltado à problemática do combate à ditadura militar, e o presente, com um teatro contemporâneo que apresenta essas e outras questões de forma menos direta e agora de formas mais reflexivas e processuais. Nesse contexto a liberdade, a afirmação de identidade e o protagonismo de povos antes silenciados, se destacam na construção dessa teatralidade.

O teatro, como um espaço de dissidência em que artistas e públicos podem questionar as estruturas de poder e criar novos significados, esse espaço se mantém necessário e relevante nessa perspectiva, uma vez que o continente, e por que não considerarmos o mundo, vive um novo levante de violência, intolerância e autoritarismo. Como refletiu Zapata em seu discurso:

---

<sup>4</sup> Cidade fictícia onde se passa a história de Cem Anos de Solidão, do escritor colombiano Gabriel García Márquez.

Vimos de tempos revoltos, mas creio que agora eles o são mais. Tentar uma olhada até à frente implica, sob meu ponto de vista, reconhecer em nós a possibilidade de imaginar o futuro, de inventá-lo, e não somente aceitar o que recebemos como se fosse dado, parte de uma ordem natural incontestável (Zapata, 2010, p. 263).

## 6. Análise Crítica do Discurso

A observação da representação de alguns dos trabalhos apresentados no festival MIRADA será guiado pela Análise Crítica do Discurso (ACD), entendendo o discurso como uma prática, essa ação sobre o mundo, que constrói ou desconstrói ideias, convenções, entre outros. Como coloca Fairclough (2001, p. 91), “discurso é uma prática, não apenas de representação do mundo, mas de significação do mundo, constituindo e construindo o mundo em significado”.

Van Dijk (2017), em sua introdução à ACD, aponta como essa perspectiva estuda os modos de atuação do poder, de dominância e desigualdade, e, também, o que se enquadra para a análise deste trabalho, o modo de resistência dos discursos na conjuntura social e política. O autor coloca a importância da consciência social por parte de quem realiza a análise do discurso, considerando a valorização das experiências e convicções dos grupos minorizados, uma vez que a ACD observa os modos como estas estruturas são postas em prática, confirmando, legitimando, reproduzindo ou, como do nosso interesse de análise, desafiando as relações de poder e dominação na sociedade. Fairclough e Wodak (1997, apud Van Dijk, 2017, p. 20) apresentam 8 aspectos principais da ACD, sendo basicamente: dedicar-se às questões sociais; o poder se manifesta através dos discursos; o discurso molda a sociedade e a cultura; o discurso atua de forma ideológica; a conexão entre o texto e a sociedade ocorre por mediações; a análise do discurso envolve interpretação e explicação; o discurso é uma maneira social ação.

Neste artigo as questões sociais de violência, identidade, gênero e sexualidade serão abordadas sob o olhar da ACD para as construções cênicas dos trabalhos selecionados. Dada a dificuldade de registros e publicações de dramaturgias das obras que serão analisadas a seguir, dificuldade essa que se estende às publicações de dramaturgia, principalmente contemporâneas, para essa análise entendemos suas sinopses, construções e elementos de proposição dramaturgica como os discursos que são colocados em ação, na cena e, também, para além dela, construindo relações diretas com público e as suas comunidades, em um discurso aplicado às suas práticas sociais.

## 7. Festival Ibero-Americano de Artes Cênicas – MIRADA

Realizado pelo Sesc São Paulo, instituição nacional privada e sem fins lucrativos, o Festival Ibero-Americano de Artes Cênicas – MIRADA, acontece bienalmente na cidade de Santos (SP). Com início no ano de 2010, o MIRADA apresenta em sua programação artistas e companhias de artes cênicas dos países Ibéricos, Portugal e Espanha, e países da América Latina. Em seu texto institucional da primeira edição, o Festival se apresenta com o intuito de ser um espaço que “propõe o encontro da cultura dos povos deste continente imaginário, diverso, profundamente unido pelas raízes históricas e por suas diferentes etnias” (MIRADA, 2010). Desde então o Festival realizou seis edições (2010, 2012, 2014, 2016, 2018 e 2022) e a Ocupação MIRADA, em 2021, composta por uma programação predominantemente virtual por conta da pandemia de Covid-19.

Ananda Carvalho e Larissa Megre Wanderley Cordeiro, em seu trabalho sobre práticas curatoriais para exposições de arte apontam uma questão central, que também pode ser aplicada na curadoria de festivais, do poder curatorial em um trecho de Simões<sup>5</sup> que pontua que “[...] a curadoria nunca é isenta e está em sua natureza o ato da escolha, do que se elucida ou se omite” (Carvalho; Cordeiro, 2022, p. 119). A partir dessa conceituação e desse espaço de escolha e de decisão, podemos observar como o MIRADA, a partir de sua curadoria realizada pelo Sesc São Paulo, apresenta, ao longo desses anos, e no recorte das duas últimas edições, seu olhar sobre as artes cênicas latino-americana.

Além das apresentações, o MIRADA também é composto por uma programação de ações formativas, exposições, lançamentos etc. Uma das características desse Festival é a homenagem a um país em cada edição, sendo eles: Argentina (2010), México (2012), Chile (2014), Espanha (2016), Colômbia (2018) e Portugal (2022). Em 2024 aconteceu a sua sétima edição, tendo o Peru como país homenageado.

Ao longo das edições, 16 países foram representados na programação de espetáculos do festival, conforme levantamento quantitativo:

---

<sup>5</sup> Igor Simões, Doutor em Artes Visuais- História, Teoria e crítica da Arte- (PPGAV-UFRGS).

Tabela de distribuição espetáculos por país<sup>6</sup>

	2010	2012	2014	2016	2018	2021	2022	Total
Argentina	7*	1	3	2	2	-	3	18
Bolívia	1	1	1	1	1	-	1	6
Brasil	13	15	15	15	16	7	11	92
Chile	1	2	7*	2	2	2	2	18
Colômbia	1	3	2	2	9*	-	1	18
Costa Rica	-	1	1	-	-	-	-	2
Cuba	-	1	1	1	-	-	1	4
El Salvador	-	-	-	-	-	-	-	0
Equador	1	-	-	1	1	-	1	4
Espanha	2	2	4	8*	1	-	2	19
Guatemala	-	-	-	-	-	-	-	0
Haiti	-	-	-	-	-	-	-	0
Honduras	-	-	-	-	-	-	-	0
México	1	8*	2	2	1	1	1	16
Nicarágua	-	-	-	-	1	-	-	1
Panamá	-	-	-	-	-	-	-	0
Paraguai	-	1	1	-	1	-	-	3
Peru	1	1	1	2	2	2	2	11
Portugal	1	1	2	3	2	1	9*	19
Rep. Dominicana	-	-	-	-	-	-	-	0
Uruguai	1	1	-	2	2	-	1	7
Venezuela	1	1	-	-	-	-	1	3
<b>Total</b>	<b>31</b>	<b>39</b>	<b>40</b>	<b>41</b>	<b>41</b>	<b>13</b>	<b>36</b>	<b>241</b>
Internacionais	18	22	25	26	25	-	25	116
Nacionais	13	15	15	15	16	3	11	74
Países	12	14	12	12	13	5	13	17

Legenda: \* países homenageados das edições

<sup>6</sup> Tabela elaborada a partir de levantamentos do portal Edições Mirada. Disponível em: <https://edicoesMIRADA.sescsp.org.br/>.

A partir desse levantamento pode-se observar a presença de grande parte dos países que compõem a América Latina. Desse montante, três países se destacam pelo número de espetáculos presentes na programação: Argentina, Chile e Colômbia, que aparecem com 18 trabalhos. Este maior número de trabalhos, em comparação com os demais países, deve-se pelo fato de ambos terem sido países homenageados em determinadas edições do festival, tendo assim um número maior de espetáculos nessas ocasiões. Além desses casos, os demais países ficam entre um e quatro trabalhos, com exceção do Uruguai, com sete.

Observou-se também seis países que ainda não estiveram presentes na programação do festival, sendo eles: El Salvador, Guatemala, Haiti, Honduras, Panamá, República Dominicana. De forma geral, temos como características comuns entre eles o fato de serem pequenos países da América Central.

### **7.1. Edições MIRADA – 2018 e 2022**

Neste momento partimos para um olhar sobre alguns trabalhos e companhias que compuseram a programação do Festival nas últimas duas edições, como fundamento para a representatividade dentro de uma perspectiva decolonial sobre a programação do MIRADA.

Nas edições de 2018 e 2022, o Festival contou com 13 e 11 países latino-americanos, respectivamente. Contudo, no recorte dessa pesquisa, voltaremos as análises para trabalhos e companhias latino-americanas não brasileiras. Posto essa consideração, nas duas últimas edições destacamos quatro trabalhos em especial: ‘La Despedida’ e ‘La Luna en El Amazonas’, do Mapa Teatro, da Colômbia; ‘La Mujer que Soy’, do Teatro Bombón, da Argentina; e ‘Discurso de Promoción’, do Grupo Cultural Yuyachkani, do Peru, obras que tive a oportunidade de assistir nas referidas edições do Festival.

### **7.2. Mapa Teatro**

O grupo colombiano Mapa Teatro surgiu em 1984 de um encontro entre artistas colombianos na cidade de Paris que, a partir de 1986, se estabelecem na cidade de Bogotá, Colômbia.

Com métodos de investigação criados por Heidi, Elizabeth e Rolf Abderhaldene e sob uma construção cênica própria, o Mapa Teatro, para além da cena, transborda sua ação também no campo semântico se classificando como um ‘laboratório de artistas’, criando uma

‘cartografia’ original em seus trabalhos, a partir de “pensamento-montagem” e, em seus últimos trabalhos, da ‘etnoficções’, elementos que em análise desconfiguram uma semântica tradicional do teatro e possibilitam novas leituras de mundo.



*Figura 1 - La Despedida (Foto). Autor: Rolf Abderhalden, sem data.*

Com o trabalho ‘La Despedida’, apresentado na edição de 2018, o Mapa Teatro traz à cena a conclusão do projeto da pesquisa ‘Anatomía de la violencia en Colombia’. A partir de registros documentários realizados em um local de floresta na cidade de La Macarena, o grupo parte para o ficcional e apresenta um museu vivo organizado pelo exército colombiano em um antigo acampamento de guerrilha após o acordo de paz entre o governo colombiano e a FARC – Fuerzas Armadas Revolucionárias da Colômbia, como segue na sinopse disponibilizada pelo grupo:

A partir de la conversión de un antiguo campamento guerrillero por parte del ejército colombiano, en un museo vivo abierto al público, Mapa Teatro pone en escena su mirada sobre este experimento. En una parcela de selva ecuatorial, se despliegan los restos de una fiesta de despedida: entre los vestigios de la tecnología utilizada para la guerra, fusiles y uniformes

incautados<sup>7</sup>; músicas revolucionarias y huellas<sup>8</sup> de un gran baile, los héroes de la revolución aparecen como estatuas de una “cápsula del tiempo comunista”. Finalizada la guerra, un chamán amazónico reclama el territorio sagrado sobre el cual se había instalado el antiguo campamento guerrillero y donde ahora las Fuerzas Armadas escriben, en una obra de teatro, su propio relato de la historia. (Mapa Teatro, s.d).

Este trabalho traz à cena as tensões entre a violência do conflito entre guerrilheiros e do exército ao mesmo tempo utiliza das festividades, forte característica dessa região, em um registro em que a floresta amazônica tem grande importância como esse território ainda de disputa, mas agora pelos narcotraficantes.

Como item intitulado na pesquisa do grupo, a ‘violência’ é uma das questões abordadas no trabalho, levantando os problemas sociais do país a partir dos conflitos armados e a disputa de territórios envolvendo esses grupos tão presentes na história colombiana: exército, a guerrilha e narcotraficantes.



Figura 2 - *La Luna En El Amazonas* (Foto). Divulgação, sem data.

<sup>7</sup> Tradução de incautados: “apreendidos” (Cambridge, 2024).

<sup>8</sup> Tradução de huellas: “vestígios” (Michaelis, 2024).

Em 2022 o grupo se apresenta com a obra ‘La Luna en el Amazonas’, também partindo do documental para o ficcional. A floresta amazônica é o ponto central desse trabalho, que parte da premissa dos povos originários, sua resistência e seu isolamento, como apresentado na sinopse:

Tras la publicación, en 2019, de una noticia sobre la existencia de comunidades indígenas en aislamiento por autodeterminación, en el Amazonas colombiano, y atraído por este acto de resistencia que data de trescientos años, Mapa Teatro rastrea y ficciona los indicios señalados por esta noticia. Los relatos de chamanes, antropólogos y las narraciones de testigos<sup>9</sup>, nos ofrecen tan solo algunas pruebas indirectas. Mapa Teatro lleva a cabo esta búsqueda sobre la existencia de comunidades indígenas en aislamiento por autodeterminación de la misma manera en que los físicos cuánticos rastrean las diminutas partículas que componen el universo o en que los astrónomos intentan determinar la existencia de planetas en otras galaxias: ante la imposibilidad de percibirlos directamente, dirigen la mirada a las fuerzas y vibraciones que éstos imprimen al espacio que los rodea. (Mapa Teatro, s.d).

Neste trabalho, a floresta não é colocada como um lugar fantástico, misterioso ou onírico, como já criticou Zapata, em seu texto, sobre a busca dos olhares colonialistas; aqui a floresta é o local como dos sonhos dos xamãs - que entendem o sonho como ferramenta espiritual, de cura e de conexão social, um espaço de experiências dos conhecedores da floresta e de seus elementos, como os jaguares (onças) e de suas plantas; tudo isso mesclado com as violências reais, históricas e atuais da colonização.

Assim como observado sobre concepções sobre o teatro latino-americano, as construções das narrativas desses dois trabalhos não abordam a violência e demais questões de forma direta, elas aparecem de forma reflexiva, metafórica, característica também apontadas sobre o teatro latino-americano contemporâneo. Como característica da construção cênica do Mapa Teatro, a ficção vai se construindo nas brechas da realidade, levantando novos olhares, possibilidades e imaginários.

### **7.3. Teatro Bombón**

Com idealização e curadoria de Monina Bonelli e Cristian Scotton, o trabalho “La Mujer que Soy”, da Argentina, nasce a partir de um festival de Site Specific<sup>10</sup>, que se desenvolveu entre artistas e a vizinhança do bairro de Abasto, em Buenos Aires, em um processo de seis

---

<sup>9</sup> Tradução de testigos: “testemunhas” (Michaelis, 2024).

<sup>10</sup> O termo que se refere as diversas formas de intervenções artísticas (teatro, performance etc.) concebidas para um local específico, estando assim intimamente ligadas a ele.

meses de trabalho comunitário e artístico, transformando e ressignificando casas, ruas e bairro em espaços de compartilhamento e apresentações. A obra é uma coprodução entre Teatro Bombón e o Festival Internacional de Buenos Aires – FIBA.



Figura 3 - *La Mujer que Soy* (Foto). Autor: Lau Castro, sem data.

No site oficial do Teatro Bombón temos a seguinte sinopse da peça:

Mercedes y Martha fueron (*sic*) fueron pareja, ahora viven separadas pero en departamentos contiguos, y están intentando definir el futuro de su relación. Su hija Cecilia irrumpe con una nueva novia. Una historia sobre la incondicionalidad del amor y sus diversas facetas. (Teatro Bombón, s.d).

‘La Mujer que Soy’ aborda questões de gênero e sexualidade; nesta curta sinopse o trabalho já apresenta muitas quebras de paradigmas sociais como a relação de homossexualidade entre os dois casais de mulheres e o fato de uma delas ser filha de outras duas. Já a questão de transgeneridade não é evidenciada nesse primeiro momento, mas é compreendida já no início da obra. Trazer essas duas discussões para a cena é uma proposta disruptiva do conceito tradicional de família e das relações amorosas.

A peça se passa em dois apartamentos, no MIRADA cenografados em um hotel histórico na principal avenida da cidade de Santos. Em um dos apartamentos vive Mercedes, vivida pela atriz transexual Maiamar Abrodos e no outro, Marta (Silvia Villazur), que recebe a filha Cecilia (Mayra Homar), que chega com sua namorada (Daniela Pal). Enquanto o público

busca entender se a namorada da filha está tentando dar um golpe, Marta tenta reconquistar seu marido, mas que agora, transicionada, é Mercedes.

Mesmo que com tons carregados de dramaticidades, o trabalho aborda essas relações de forma humana e amorosa, proposta política de conexão entre esses universos, entre esses apartamentos, na busca de um diálogo e de entendimentos em um mundo tão dividido, binário e conflituoso.

#### 7.4. Grupo Cultural Yuyachkani

O peruano Grupo Cultural Yuyachkani, fundado em 1971, segue em ação ininterrupta por mais de 50 anos, tempo longo para uma formação de teatro de grupo, dado as dificuldades de manutenção e continuidade das artes e companhias em toda Latinoamérica. O grupo possui um Centro Cultural e se define como uma ‘instituição independente’, desenvolvendo obras cênicas e uma pedagogia própria, relacionadas e voltadas à sociedade e à diversidade cultural peruana. A palavra ‘Yuyachkani’ tem origem quéchua<sup>11</sup> e significa ‘estoy pensando, estoy recordando’.



Figura 4 - *Discurso de Promoción* (Foto). Autor: Musuk Nolte, 2017.

---

<sup>11</sup> Variação de ‘Quíchua’: Língua que era falada pelos antigos quíchuas, sendo inclusive o idioma geral do Império Inca, e ainda hoje é falada por grupos indígenas dos países andinos, especialmente do Equador e do Peru. (Dicionário Michaelis, 2024).

O trabalho apresentado no Mirada, em 2022, também tem uma origem coletiva, originando-se de laboratórios envolvendo diversas áreas artísticas – plásticas, cênicas e performáticas – e artistas peruanos e latino-americanos. Com concepção e direção de Miguel Rubio Zapata, “Discurso de Promoción” apresenta em sua sinopse:

[...] una visión de país que pone en evidencia el largo listado de deudas que tienen pendiente la independencia y la libertad conseguidas en 1821. [...] una propuesta política que mira el país desde su posición en el mundo, a partir de una convivencia efímera e intensa para reflexionar sobre la misma memoria compartida. Representaciones y alegorías históricas van dando forma al “Discurso de Promoción” que revisa mitos y personajes de la historia republicana, así como episodios conocidos y recientes de nuestra historia. (Yuyachkani, 2017).

Como um dos pontos principais dessa história, os artistas apresentam, questionam e reconstróem a cena do quadro “Proclamación de la Independencia de Perú”, de 1904, realizado pelo do pintor Juan Lepiani (1864-1932). Formada centralmente por homens brancos e pessoas de influência política e religiosa, a imagem constrói a narrativa da independência do país pelo olhar do colonizador, sem a presença de indígenas e de mulheres, lideranças que são parte fundamental da conquista anticolonial e que foram historicamente apagadas e, na tela, aparecem de forma aglomerada para parte inferior como parte do povo que apenas assiste à cena que acontece. Dessa forma, o teatro do grupo Yuyachkani reescreve essa narrativa, reconstruindo a mesma obra, mas com a presença dessas figuras, antes apagadas no quadro, agora em cena, em posição de protagonismo.

Realizada em um espaço alternativo, a obra possibilita a construção de outras narrativas a partir o seu formato; sem a divisão clara entre palco e plateia do teatro tradicional, mas com a criação de diversos palcos, o que acaba por gerar um único grande palco em que público e atores estão juntos em cena.

## **8. Construindo novas narrativas e novos imaginários**

No levantamento das obras selecionadas, podemos observar questões sociais muito latentes na América Latina e, no desdobramento desses trabalhos, observa-se também um teatro que por suas narrativas apresenta e discute sobre as relações ideológicas, de disputa, e de poder e violência; retoma a partir de novos imaginários as concepções ancestrais da floresta e do que a compõe; resiste ao conservadorismo patriarcal das relações, do gênero e da sexualidade; e que

luta contra as narrativas disseminadas por um passado colonial que, ainda hoje, perpetua a história do colonizador e apaga a vivência e a presença das demais populações, reconstruindo essa narrativa a partir da desconstrução desses elementos da colonização.

Assim como Thompson (2011, p. 187) caracterizou no aspecto estrutural das formas simbólicas como a construção da imagem de uma figura ou na estruturação narrativa de um mito, a justaposição de figuras como a de um xamã, uma mulher trans, casais homossexuais, mulheres, estudantes ou grupos populares com os discursos das obras apresentadas, que compõem essa força de resistência e enfrentamento aos discursos hegemônicos, elaboram uma nova estruturação narrativa e de imaginário para o público a partir das vozes e da presença das chamadas minorias.

O grupo Mapa Teatro, na sinopse de *La Despedida*, joga com essa força da construção narrativa ao apresentar as Forças Armadas construindo sua própria versão da história em uma peça de teatro. Ação que está sendo realizada também pelo grupo, que sabe e acredita na força potencializadora do teatro ao apresentar seu trabalho com seus pensamentos e ideologias. Nesse teatro dentro do teatro, o público precisa interpretar esses discursos para compreender o seu conteúdo, que não é realizado pelo grupo de maneira explicativa, mas sim de forma reflexiva.

Ainda sobre o grupo, ao trazer à cena projeções, estruturas e um desenho de iluminação mais grandioso, ao mesmo tempo retoma a forte presença do xamã, esse ser real e mítico, e as forças da floresta, o Mapa Teatro suscita perspectiva que Maldonado denominou de uma “decolonialidade da espiritualidade” (Maldonado, 2008, p. 49). Assim com o grupo utiliza-se da semântica na descrição de seus projetos e processos, é interessante observar como o Festival, utiliza a palavra ‘etnias’ para designar os diversos povos presentes em seu texto da primeira edição, assim como o grupo utiliza-se dessa raiz para construir suas ‘etnoficções’, e interligando com a ideia do xamã, a escritora Anzaldúa utiliza-se da mesma raiz para construir a proposta de que “na *etnopoética* [grifo nosso] e na performance do xamã, os indígenas não separavam o artístico do funcional” (Anzaldúa, apud Maldonado p.26). O termo se faz presente em formato mais usual ou elaborado, contudo demonstra a presença dessa relação de ‘povo’, de ‘comunidade’, mas suas intenções artísticas, espirituais e, também, executivas.

Forma e discurso são elementos que caracterizam e concretizam os aspectos da decolonialidade dentro das obras. No trabalho do grupo Yuyachkani o formato de elaboração do espetáculo na relação público e cena se constrói já em uma quebra do formato convencional e europeu de teatro. Aqui o público, em muitos momentos em pé, percorre o espaço com os atores, formando essa composição de pessoas que rompem com o discurso e a representação colonial, para criar uma nova imagem, um novo discurso de independência para si e para a

história do país. O discurso transborda a dramaturgia, o texto, e ganha o social, a plateia, torna-se ação. Pode-se também considerar essa ação tanto na apresentação quanto nas ações do grupo com a comunidade do seu local, uma busca pela construção de uma real comunidade, como aponta Chauí na sua elaboração de definição de cultura. Em seu projeto ‘Teatro e Comunidade’, o Yuyachkani desenvolve um trabalho pedagógico e social diretamente voltado para os direitos humanos de crianças, jovens e mulheres, com pensamento principais em cidadania, gênero e identidade/memória. Seu centro cultural idealizado com foco na comunidade é aberto à experimentação, difusão e promoção de expressões culturais e artísticas de caráter multidisciplinar.

No espetáculo argentino ‘La Mujer que Soy’ a estrutura cênica também é diferenciada, nesses cenários espacializados dentro da sala de dois apartamentos, apenas um número pequeno de espectadores consegue ser atendidos por sessão. Mas seria esse um motivo para a não realização de uma obra e seu impacto? Ao romper com a ideia de grandes públicos, para uma relação de investimento versus atendimentos, a curadoria arrisca e cria um discurso mais próximo e íntimo, dentro do apartamento dessas personagens, concretizando nessa relação discurso-espço a aproximação com essas realidades, essas vivências que muitas vezes são retratadas de forma pejorativa e discriminada. As discussões e os preconceitos sobre a sexualidade e gênero são pontos latentes em todo o mundo, contudo apresentar um trabalho com essas características no Brasil, para o público de um país que é o país que mais mata pessoas trans no mundo, segundo relatório da Antra - Associação Nacional de Travestis e Transexuais<sup>12</sup>, é uma proposição de vai ao encontro do que se espera de um festival que se mostre atual e atuante para as questões que percorrem a atualidade.

Tanto nos espetáculos do Mapa Teatro, do Grupo Cultural Yuyachkani, quanto do Teatro Bombón, um aspecto importante que pode ser levado em consideração é o investimento financeiro para que eles pudessem ser trazidos e realizados no Festival. Segundo Maldonado, “o pensamento e a criatividade não podem por si só mudar o mundo” (TORRES p. 27), assim, esse proposto vai ao encontro do que apresenta o autor de que é necessário que um olhar de giro decolonial parta também para a proposta de uma mudança social, com práticas e ações, movimentos, que desloquem as estruturas de modernidade e colonialidade. Dessa forma, entendo que o olhar para a viabilização financeira também é um elemento que muitas vezes é voltado para os trabalhos vindos da Europa ou dos países chamados desenvolvidos, contudo o

---

<sup>12</sup> ANTRA. Observatório de Mortes e Violências LGBTI+ no Brasil. <<https://observatoriomorteseviolenciaslgbtibrasil.org/dossie/mortes-lgbt-2023/>>. Acesso em: 04 de nov. 2024.

MIRADA emprega investimentos importantes para os trabalhos vindos da América Latina. Mesmo sem dados específicos sobre esses valores, as características dessas obras – seja pela quantidade de pessoas envolvidas, dimensão de elementos e necessidades técnicas, ou proposição de cenário e local de apresentação, entre outros – são um grande desafio curatorial e executivo. Essa escolha pela realização é, também, uma movimentação que faz do discurso decolonial uma ação, uma prática, viabilizando a participação dessas vozes, desses corpos e desses formatos de apresentações internacionais para o público brasileiro.

## 9. Conclusão

Após esses levantamentos e análises, observa-se que há uma representação importante dos países latino-americanos no Festival MIRADA, tanto em quantidade, mesmo com alguns países que ainda estiveram presentes no conjunto de apresentações ao longo das edições, quanto em representatividade, ao abordar questões intrínsecas à América Latina e com a contribuição de pensadores e fazedores de arte locais elaborando essas novas e próprias narrativas. Nas edições em destaque, percebe-se o olhar curatorial do festival mantêm a continuidade na abordagem de trabalhos que, artística e socialmente, constroem novas perspectivas pelas vias de narrativas decoloniais.

Na composição de trabalhos que estabelecem relações importantes com os conceitos de cultura, diversidade e engajamentos sociais, os discursos e as escolhas de construções estéticas se unem intrinsecamente a sociedade ou a comunidade, trazendo-os para construção desse processo, como no caso de Teatro Bombón, ou seja, para incluí-los na cena, como acontece no trabalho do grupo Yuyachkani.

Ao apresentar trabalhos da América Latina, o Festival MIRADA nos aproxima artística, cultural e socialmente desses países, vizinhos ou mais distantes, e, certamente, da nossa latinidade. Com questões tão semelhantes sendo abordadas e discutidas, nossas relações em comum se estreitam e, a partir disso, novas pontes são criadas, sejam elas do imaginário ou da ação concreta dos discursos.

Dessa forma, o enfrentamento às relações de poder e discriminação se amplia, as aproximações se ampliam, a consciência histórica e ancestral se amplia, possibilitando que esses novos imaginários se perpetuem pelos palcos, pela plateia, pela cidade, pelo país, pela América latina, quiçá pelo mundo.

## REFERÊNCIAS

- CARVALHO, Ananda; CORDEIRO, Larissa Megre Wanderley. **Práticas curatoriais decoloniais em diálogo**. Florianópolis, Palíndromo, v. 14, n. 34, 2022. p. 115–138. DOI:10.5965/2175234614342022115. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/palindromo/article/view/21673>. Acesso em: 11 nov. 2023.
- EDIÇÕES MIRADA. Disponível em: <https://edicoesMIRADA.secsp.org.br/>. Acesso em: 27 abr. 2024.
- MALDONADO-TORRES, N. Analítica da colonialidade e da decolonialidade: algumas dimensões básicas. In: JOAZE BERNARDINO-COSTA, NELSONMALDONADO-TORRES, RAMÓN GROSGOUEL. **Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico (Coleção Cultura Negra e Identidades)**. Belo Horizonte, Autêntica Editora, 1. ed., p. 27–51, 2018.
- MALDONADO-TORRES, N. La descolonización y el giro des-colonial. **Comentario Internacional: Revista Del Centro Andino De Estudios Internacionales**. Quito, v.7, p. 65–78, 2016.
- MAPA TEATRO. **Cartografía - Mapa escénico La luna en el Amazonas**. Disponível em: <https://www.mapateatro.org/es/cartography/la-luna-en-el-amazonas-0>. Acesso em: 28 de set. 2024.
- MAPA TEATRO. **Cartografía - Mapa escénico La Despedida**. Disponível em: <https://www.mapateatro.org/es/cartography/la-despedida>. Acesso em: 28 de set. 2024.
- MUÑIZ-REED, Ivan. Pensamentos sobre práticas decoloniais no giro decolonial. In: **MASP Afterall. Arte e Descolonização** São Paulo, 2019. Disponível em: <https://masp.org.br/uploads/temp/temp-0aZHEcCANVB14Q4TP69c.pdf>. Acesso em 7 mar. 2023.
- QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. In: LANDER, Edgardo. (Org.). **La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas**. Buenos Aires: Clacso. p. 201-246, 2005.
- TEATRO BOMBÓN. **Bombón vecinal abasto**. Disponível em: <https://www.teatrobombon.org/copia-de-obras-completas-1>. Acesso em: 11 de out. 2024.
- VAN DIJK, Teun A. **Discurso, noticia e ideologia - Estudos na análise crítica do Discurso**. Porto: Campos das Letras, 2005.
- YUYACHKANI. **Discurso de promoción (2017)**. Disponível em: <https://yuyachkani.org/repertorio/discurso-de-promocion/>. Acesso em: 11 de out. 2024.
- ZAPATA, Miguel. O teatro e nossa América. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 1, n. 22, p. 259–266, 2014. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101222014259>. Acesso em: 28 set. 2024.