

50 anos de *Vida, pasión y muerte del Atoj Antoño* (1976) do Teatro Runa: documento da memória do teatro de grupo e da criação coletiva no teatro boliviano

50 Years of *Vida, pasión y muerte del Atoj Antoño* (1976) by Teatro Runa: A Document of the Memory of Group Theatre and Collective Creation in Bolivian Theatre

Carla Dameane Pereira de Souza
Universidade Federal de Viçosa (UFV)
Viçosa | MG | BR
carladameane@gmail.com
<http://orcid.org/0000-0001-6283-4930>

Resumo: Neste artigo são apresentadas reflexões em torno da peça de teatro *Vida, pasión y muerte del Atoj Antoño* (1976) do Teatro Runa da Bolívia. Pretende-se demonstrar os aspectos de andinidades que constituem as bases da fábula que se desenvolve na obra e a importância dessa dramaturgia como experiência singular vivenciada na década de 1970, através da criação coletiva, no contexto da práxis artística dos teatros de grupos formados na América Latina, na segunda metade do século XX. A pesquisa se desenvolveu a partir do estudo do texto dramático *Vida, pasión y muerte del Atoj Antoño*, publicado em 2014, do diálogo com referências bibliográficas acerca do teatro latino-americano, da história do teatro boliviano e da trajetória do Teatro Runa. As reflexões se detêm no percurso do Teatro Runa, do espetáculo e do texto até sua publicação, com destaque para o diálogo que a obra estabelece com contos populares bolivianos, oriundos da tradição oral, e com as formas de produção e visibilidade do teatro no contexto da concepção do espetáculo que cumpre, em 2026, 50 anos de existência. Compreende-se que *Vida, pasión y muerte del Atoj Antoño* é um documento da memória cultural do teatro latino-americano, por estabelecer uma conexão profícua com a literatura popular boliviana ao tempo em que registra a práxis do teatro de grupo, da criação coletiva, do contexto e das transformações sociais que condicionaram a existência do Teatro Runa.

Palavras-chave: Andinidades em cena; Teatro Runa; Teatro boliviano; criação coletiva.



Abstract: This article presents reflections on the play *Vida, pasión y muerte del Atoj Antño* (1976) by Teatro Runa of Bolivia. It aims to demonstrate the Andean aspects that form the basis of the fable that unfolds in the work and the importance of this dramaturgy as a unique experience lived in the 1970s through collective creation, within the context of the artistic praxis of group theatres formed in Latin America from the second half of the 20th century. The research developed from the study of the dramatic text *Vida, pasión y muerte del Atoj Antño*, published in 2014, and from dialogue with bibliographic references about Latin American theatre, the history of Bolivian theatre, and the trajectory of Teatro Runa. The reflections focus on the trajectory of Teatro Runa, from the performance and the text to its publication, highlighting the dialogue that the work establishes with Bolivian folk tales, originating from oral tradition, and with the forms of production and visibility of theater in the context of the conception of the performance that, in 2026, will celebrate 50 years of existence. It is understood that *Vida, pasión y muerte del Atoj Antño* is a document of the cultural memory of Latin American theater, establishing a fruitful connection with Bolivian popular literature while recording the praxis of group theater, collective creation, the context, and the social transformations that conditioned the existence of Teatro Runa.

Keywords: Andean culture on stage; Teatro Runa; Bolivian theatre; collective creation.

1 O mundo: obra do mal feito das raposas

Gosto de refletir sobre o papel de porta-voz que desempenha o Atoj (raposa), em um conto folclórico boliviano que narra a criação do mundo. No conto compilado da tradição oral, por Antonio Paredes Candia (1984), o Atoj é o escolhido por Deus para transmitir suas mensagens orientadoras aos seres humanos, em torno das cores e das propriedades. Mau intérprete dessas orientações, o Atoj será o responsável pelas imperfeições no modo de se organizar a vida, após reproduzir as mensagens com transgressões aos direcionamentos divinos. O personagem executa a interpretação de forma espontânea, como se transmitisse com fidedignidade as palavras de Deus. Conforme nos indica o narrador, por um motivo que não se explica, as pessoas não escutavam a voz divina. O Atoj, por sua vez, não só a escutava como a entendia – a seu modo – e podia transmiti-la aos demais seres que nele confiavam. Finalmente, o narrador conclui o seu conto com o seguinte preceito: “Criado o mundo, obra do mal feito da raposa, os homens aceitaram com tristeza a vontade divina”¹ (Paredes Candia, 1984, p. 69).²

¹ “Creado el mundo, obra de la burla del zorro, los hombres acataron con tristeza la voluntad divina.”

² Todas as citações originalmente em castelhano foram traduzidas para o português pela autora do artigo.

A raposa é um dos animais mais presentes na tradição da literatura oral e dos contos folclóricos andinos devido ao seu vínculo mítico com a paisagem e o espaço. Conforme os estudos de Francisco Carranza Romero (2023, p. 230), a raposa é um animal que está presente nos cinco continentes do planeta e na região andina possui especificidades que dizem respeito à geografia. Segundo o pesquisador (2023, p. 230): “A raposa andina, *Pseudalopex culpaeus*, pode ter dois tamanhos. A da zona alta (quéchua, jalca e puna) é grande e é chamada atuq. A da região baixa (yunga e chala) é pequeno e é chamada de palyan atuq ou, simplesmente, palyan ou palian (segundo a ortografia castelhana)”.³

Já Paredes Candia, na apresentação de um conjunto de contos nos quais animais são protagonistas, “Contos dos Atoq”, explica as variações lexicais atribuídas ao nome do animal, a partir de vínculos com os idiomas e culturas quéchua e aimara: “Em aimara: *Khamakhe, Tiula*. Em quéchua: *Attoj, Tío Antoño, Atoj Antoño, El Antonio*”⁴ (1984, p. 72). Além disso, acrescenta, que “O indígena aimara ou quéchua, atribui a ele personalidade idêntica. É o indivíduo astuto, covarde, charlatão e petulante”⁵ (1984, p. 72).

Os traços comuns no caráter da raposa, sinalizados por Paredes Candia, somados às várias camadas linguísticas e culturais as quais está vinculada, tornou o animal exemplar no que tange à sua expressiva presença no imaginário popular boliviano através dos contos folclóricos da tradição oral, adquirindo o seu desdobramento no teatro através de uma experiência singular vivenciada na década de 1970 pelo Teatro Runa, com a sua criação coletiva *Vida, pasión y muerte del Atoj Antoño* (1976), espetáculo que cumpre, em 2026, 50 anos de existência.

Nas próximas partes do artigo serão apresentadas reflexões que resultam de um diálogo estabelecido com *Vida, pasión y muerte del Atoj Antoño*, a fim de demonstrar os aspectos de andinidades que constituem as bases da fábula, que se desenvolve no drama, para a criação de uma performance de teatro popular acessível, que entretém e ao mesmo tempo transmite uma reflexão sobre o contexto político da Bolívia, no período em que o Teatro Runa se constituiu como teatro de grupo.

A pesquisa se desenvolveu a partir do estudo do texto dramático *Vida, pasión y muerte del Atoj Antoño*, de 2014, do diálogo com referências bibliográficas acerca do teatro latino-americano, da história do teatro boliviano e da trajetória do Teatro Runa. As reflexões se detêm no percurso do Teatro Runa, do espetáculo e do texto até sua publicação, com destaque para o diálogo que a obra estabelece com contos populares bolivianos, oriundos da tradição oral, e com as formas de produção e visibilidade do teatro no contexto da concepção do espetáculo. Compreende-se que *Vida, pasión y muerte del Atoj Antoño* é um documento da memória cultural do teatro latino-americano, por estabelecer uma conexão profícua com a literatura popular boliviana ao tempo em que registra a práxis do teatro de grupo, da criação coletiva, do contexto e das transformações sociais que condicionaram a existência do Teatro Runa.

³ “El zorro andino, *Pseudalopex culpaeus*, es de dos tamaños. El de la zona alta (quechua, jalca y puna) es grande y es llamado atuq. El de la región baja (yunga y chala) es pequeño y es denominado palyan atuq o, simplemente, palyan o palian (según la ortografía castellana)”.

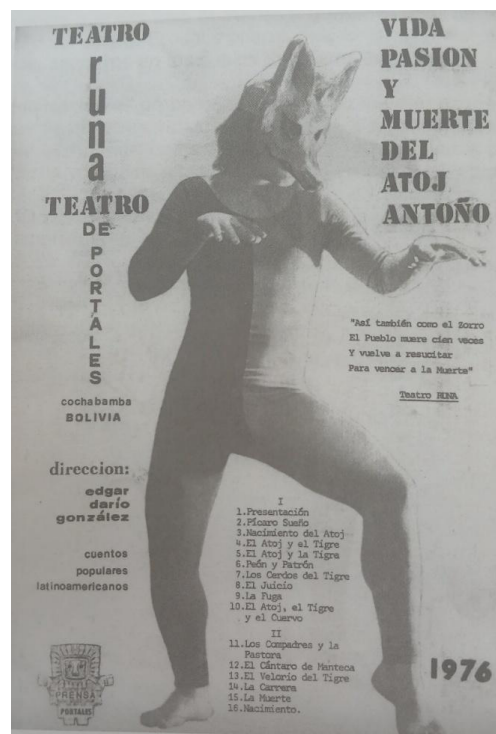
⁴ “En aimará: *Khamakhe, Tiula*. En quichua: *Attoj, Tío Antoño, Atoj Antoño, El Antonio*”.

⁵ “El indígena aimará o quichua, le atribuye idéntica personalidad. Es el individuo astuto, covarde, parlanchín y petulante”.

2 Milhares de espectadores em 272 apresentações na Bolívia, no Peru e na Argentina⁶

Arrisco-me a afirmar que nos últimos anos de minha vida profissional, dedicados a pesquisar dramaturgias produzidas na região andina da América Latina, *Vida, pasión y muerte del Atoj Antño* (1976), criação coletiva do Teatro Runa, tem sido uma das obras que mais desafios apresenta quanto às possibilidades de estudá-la, pelas múltiplas camadas de textualidades que reúne. Ao mesmo tempo, a distância que há entre mim e esse texto, os ensaios de minha imaginação ao projetar as cenas a partir de seus arquivos históricos e a dificuldade de encontrar referências e estudos em torno do teatro boliviano da década de 1970, impuseram-se nas várias vezes em que sobre ela me debrucei com perguntas. Mesmo assim, persegui a intenção de investigá-la⁷ por considerar o seu valor estético e sua contribuição para o teatro latino-americano em suas experiências fundadoras, no marco da criação coletiva e da formação dos teatros de grupo que surgiram na segunda metade do século XX e cuja vigência é atual e relevante à contemporaneidade.

Figura 1 – Cartaz de Divulgação de *Vida, Pasión y muerte del Atoj Antño*.



Fonte: Darío González, 2014, p. 5.

⁶ O título faz alusão ao relato de Edgar Darío González (2014, p. 5) sobre o processo criativo de *Vida, Pasión y muerte del Atoj Antño*. “Hicimos 272 representaciones para miles de espectadores, en Bolivia, Perú, Argentina”.

⁷ A pesquisa tem como ponto de partida a realização da tradução do texto dramático para o português, realizada em coautoria com uma estudante do curso de Letras/Espanhol, Ana Beatriz Andrade dos Santos Ceuta, através do projeto de pesquisa de iniciação científica “Traduzindo Vida, pasión y muerte del Atoj Antño (1976), criação coletiva do Teatro Runa da Bolívia”, desenvolvido entre os anos de 2020 e 2021 com bolsa do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq.

A primeira edição de *Vida, pasión y muerte del Atoj Antño* (1976), publicada em 2014 por Ediciones Runa, foi apresentada por Edgar Darío González durante uma sessão de lançamentos de livros no XIII Encuentro Internacional de Teatro de Grupo Ayacucho, que ocorreu entre os dias 21 de outubro a 4 de novembro de 2018, em Lima e em Ayacucho, no Peru. A apresentação do livro foi celebrada pelas pessoas presentes neste Encontro que é emblemático no contexto de emergência e formação dos teatros de grupo na América Latina, tendo a sua primeira edição realizada em 1978 com a participação de artistas e grupos que retornam ao evento quando oportuno. Dentre as pessoas que participaram da edição do Encontro realizado em 1978 e que marcaram a sua presença na edição de 2018, da qual pude participar, estavam: Isso Miura, do Japão, mestre de Butô; Raúl Osorio, do Centro de Investigación y Creación teatral /CICRET, do Chile, integrantes dos grupos de teatro peruanos Cuatrotablas, Yuyachkani, Maguey Teatro e Vichama Teatro, Eugenio Barba e Julia Varley, do Odin Teatret, da Dinamarca, e Edgar Darío González, do Teatro Runa da Bolívia, entre outros artistas criadores, e pesquisadores independentes e/ou vinculados a universidades peruanas e estrangeiras.

Edgar Darío González, diretor do projeto editorial que publicou pela primeira vez *Vida, pasión y muerte del Atoj Antño*, após 38 anos de sua criação, formou parte do grupo de artistas criadores que fundaram o Teatro Runa. O argentino, que já havia incursionado pela Bolívia em 1969, com o Teatro Estudio Phersu, de Salta, Argentina, apresentando seu teatro e shows de bonecos para mineiros, através de serviços prestados pela COMIBOL (Corporación Minera de Bolivia), retorna à Bolívia em 1976 para permanecer em Cochabamba e junto a Juan Espinoza del Villar, Juan Carlos Taborga Solís, Federico Rocha, Luis Morató Lara, Naira González, Frida Durán Rivera, Dany González, Mirta Simonetti, Patricia Durán Rivera e Nora Aguilar, investirem no processo criativo que resultou em *Vida, pasión y muerte del Atoj Antño*.

A trajetória do Teatro Runa tem início durante o período de instabilidade política na América Latina, decorrente da imposição de golpes militares. A instauração da Doutrina de Segurança Nacional (DSN), no contexto da Guerra Fria, tornou-se característica dos regimes ditatoriais impostos no Brasil em 1964, na Argentina em 1966 e 1976, na Bolívia em 1964 e 1971, no Chile e no Uruguai em 1973. Desse modo, a permanência de Darío González na Bolívia, em 1969, foi interrompida pela dinâmica que antecedeu o golpe de estado de 1971. Com a morte do então presidente René Barrientos, em 1969, e as disputas políticas pela sua sucessão, contornadas pelas ideologias que se encontravam em conflito, o coronel Hugo Banzer consolida o golpe contra o coronel Juan José Torres em 1971. Entre 1970 a 1971, Torres havia governado a Bolívia, posicionando-se junto aos interesses anti-imperialistas de um grupo minoritário de militares, no interior das forças armadas. Afins às reformas sociais que as classes populares e de trabalhadores aspiravam, ainda que alinhado à esquerda, Juan José Torres teria sido leal às forças armadas ao negar aos dirigentes da *Asamblea Popular*, defensores de seu governo, o pedido de armas no enfrentamento contra o exército de Banzer. Neste contexto, segundo as análises de Gonzalo Rodríguez e Tomás Catavi (1971), quando Torres decide entregar as armas ao povo, cerca de oito mil pessoas se reúnem para defender seu governo. Entretanto, só havia 600 armas “o governo já não tem como (onde) obtê-las, pois a maioria dos regimentos estão controlados pelos golpistas”⁸ (Rodríguez; Catavi, 1971, p. 10). Na sequência, Torres é deposto e se instala um governo de transição (*triunvirato provisional*), do qual Banzer emergirá como ditador.

⁸ “el gobierno ya no tiene de donde obtenerlas, pues la mayoría de los regimientos están controlados por los golpistas”.

Conforme María Gabriela Aimaretti (2013, p. 96), é durante o seu retorno à Argentina que Darío González estabelece contato com o Nuevo Teatro e com o Cumuna Baires, do qual o também artista criador César Brie, um dos fundadores do grupo Teatro de los Andes, da Bolívia, fazia parte. A estudiosa nos conta que apesar da afinidade entre os dois, em relação às propostas estéticas e ao compromisso ético em seus fazeres, Darío González deixa a Argentina e retorna novamente à Bolívia em virtude das perseguições da Triple A, a Alianza Anticomunista Argentina (Grupo Parapolicial Terrorista). É, portanto, em circunstâncias de perseguição política e exílios que Darío González passa a dirigir o Instituto de Teatro de Cochabamba e empreende sua jornada artística junto aos demais integrantes do Teatro Runa.

De acordo com o relato de Juan Espinoza, ator que interpretou o Atoj na peça:

Cheios de sonhos, mais que de talento, em meados de 1975 um grupo de jovens entusiastas das artes cênicas iniciamos nossa formação em um processo conduzido pelo Teatro Estudio de Buenos Aires e promovido pelo Centro Portales de Cochabamba. Esse início promissor, contudo, foi interrompido abruptamente pela expulsão de Victor Mayol e seu grupo teatral sob a ridícula acusação de “interferência política”. Vivíamos sob a ditadura de Banzer na época, e a expressão artística era considerada subversiva.

Nosso entusiasmo diminuiu, e continuamos nossa formação de forma independente por alguns meses. Foi então que Darío González entrou em nossas vidas, e iniciamos um processo intenso e árduo que nos levou a realizar inúmeras leituras e improvisações baseadas em histórias da tradição oral, compiladas por Antonio Paredes Candia e Bernardo Canal Feijoo (Espinoza, 2014, p. 11).⁹

O trecho retirado do relato “Los caminos de nuestra fábula” apresenta-nos os pontos fundamentais da prática laboral dos teatros de grupos que se formavam na América Latina, nas décadas de 1960 e 1970, orientados pela criação coletiva como metodologia para a concepção de peças teatrais. Juan Espinoza menciona o “processo” como ponto de partida para a criação artística, a importância da presença de um diretor, Victor Mayol e depois Darío González, na orientação deste processo e do *módus operandis*, treinamentos, leituras e improvisações, que sucederam a partir da interação dos artistas com um conjunto de contos e não a partir de um texto dramático prévio. A forma como expõe a sua experiência no grupo e os caminhos para chegarem à *Vida, pasión y muerte del Atoj Antoño* reflete a ideia de criação coletiva conforme Sara Rojo (2016) a define: “A criação coletiva é um sistema de trabalho que envolve um processo de construção do espetáculo em que o texto dramático é o resultado de processos cênicos criados pelo grupo no palco, sendo acompanhado ou não por um dramaturgo e/ou diretor” (Rojo, 2016, p. 57).

⁹ “Cargados de sueños más que de talento, a mediados de 1975 un grupo de jóvenes aficionados a las artes escénicas iniciamos nuestra formación en un proceso conducido por Teatro Estudio de Buenos Aires y promovido por el Centro Portales de Cochabamba. El alentador impulso, sin embargo, fue frustrado por la abrupta expulsión de Victor Mayol y su grupo escénico bajo la acusación irrisoria de “injerencia política”, vivíamos entonces la dictadura de Banzer y las expresiones artísticas eran consideradas subversivas.

El entusiasmo duró para continuar nuestra formación de forma autodidacta por varios meses. Es cuando Darío González irrumpió en nuestro sino e iniciamos un intenso y laborioso proceso que nos llevó a realizar múltiples lecturas e improvisaciones a partir de cuentos de la tradición oral, recopilados por Antonio Paredes Candia y Bernardo Canal Feijoo”.

Referente aos anos iniciais da prática da criação coletiva pelos teatros de grupo, na América Latina, Magaly Muguercia Arias (2018), entende que por um lado, se inspiravam em atitudes criativas que caracterizavam os fazeres teatrais de grupos estadunidenses, como o San Francisco Mime Troupe, o Living Theatre, o Open Theatre, o Teatro Pregones e vindas da Europa, sobretudo da Inglaterra, da França e da Espanha, como as práticas do teatro de colaboração grupal de Jerzy Grotowski, experimentações de Peter Brook, Ariane Mnouchkine, Armand Gatti, Los Cántaros e Els Joglars. Por outro lado, a autora considera a conjuntura política que vivia o continente após a revolução cubana, em 1959, com os movimentos populares de emancipação nacional, anti-imperialistas e anticapitalistas e os afãs de uma juventude confiante no poder transformador das ações coletivas. Este contexto oferecia aos artistas criadores as condições necessárias para transformar a criação e a organização da cena no teatro latino-americano. Por fim, segundo a pesquisadora (2018, p. 175), a criação coletiva é uma reação ao teatro tradicional “de autor”, e ela trabalha com a ideia de que há dois tipos de criação coletiva, a primeira delas claramente político-brechtiana e a segunda, ritual-antropológica, ainda que esta distinção não consiga ir além da dimensão teórica, já que:

[...] na prática, grupos e artistas combinam procedimentos de uma e outra procedência; ou com o tempo os artistas se movimentam entre um e outro registro. O comum, em qualquer variante, é o ethos político e uma mística grupal que faz apelação direta ao espectador. A este querem treinar para fazer a revolução (Muguercia Arias, 2018, p. 176).¹⁰

Se no início dos fazeres teatrais, os teatros de grupo da América Latina praticavam a criação coletiva movimentando-se entre estes dois modelos, que tinham no ethos político o seu impulso criativo, em um segundo momento os grupos procuraram neutralizar esse ethos político, rasurando os atravessamentos ideológicos ao situar o corpo, mais que o discurso político, como ferramenta de linguagem. Conforme Muguercia Arias (2018, p. 218), “outras tribos teatrais destes mesmos anos desconfiam da ideologização e do império do significado e de sua estrutura. Querem revolução, mas uma que transforme o político e as complexidades do corpo”.¹¹

Em seu longo estudo sobre o teatro latino-americano do século XX (1950-2000), é importante mencionar, Muguercia Arias apresenta grupos teatrais de quase todos os países em quase todas as classificações por períodos de inovações estéticas por ela estabelecidas: “I Tránsito de los 40 a los 50”, “II Años de Revolución” e “III El Fin del Siglo”. No que se refere à Bolívia, o país é mencionado na III parte de seu livro, em uma sessão dedicada à pergunta “¿Dónde termina el Siglo XX?”. De modo geral, a autora estabelecerá diálogos com pesquisadores e dramaturgos do teatro boliviano, como Willy Muñoz e Eduardo Callas. Segundo eles, é na década de 1990 em que há um “renascimento” do teatro boliviano devido à imigração de atores e diretores estrangeiros que se envolvem na produção local, a exemplo do Teatro de los Andes, que se dedicou a investir na formação e profissionalização de elencos e na promoção das peças produzidas em festivais locais. Chama a minha atenção a menção feita a uma tradição de projetos formativos realizados em La Paz, em Santa Cruz de la Sierra, em

¹⁰ “[...] en la práctica, grupos y artistas combinan procedimientos de una y otra procedencia; o con el tiempo los artistas se desplazan de uno a otro registro. Lo común, en cualquier variante, es el ethos político y una mística grupal que hace apelación directa al espectador. A este se lo quiere entrenar para que haga revolución”.

¹¹ “outras tribus teatrales de estos mismos años desconfían de la ideologización y del imperio del significado y su estructura. Quieren revolución; pero una que cifre lo político y movidas críticas del cuerpo”.

Cochabamba e em Sucre, cenários das mudanças que atravessam a história do teatro boliviano. Muguercia Arias apresenta o Teatro de los Andes, El Teatro Duende, Teatro del Ogro, Kikin Teatro e Pequeno Teatro, como grupos que participam do “renascimento” do teatro boliviano na década de 1990. Contudo, a pesquisadora não faz alusão aos grupos de teatro, de décadas anteriores, a exemplo do Teatro Runa, que antecederam a estes que foram citados, e que teriam contribuído com o “renascimento” do teatro no país.

Com a perspectiva de explorar as experiências do teatro sociocultural na Bolívia, ao longo da segunda metade do século XX, María Gabriela Aimaretti (2013) defende que este teatro tem desenvolvido suas atividades imersas em um horizonte de intervenção política e com metodologias de criação artísticas das quais o teatro produzido no século XXI é herdeiro. Aimaretti considera, em diálogo com Karmen Saavedra Garfias, que “a memória teatral tem sido carente de um resgate sistemático, sendo mais oral que escrita, relacionada a dados dispersos e sem conexão”¹² (2013, p. 88). Isso se dá, conforme a pesquisadora, devido à falta e não continuidade de projetos e políticas públicas culturais para este fim. Grupos com atuação no século XX, como Nuevos Horizontes, Taller de Cultura Popular, Teatro Experimental Universitario, Teatro Universitario San Andrés, Teatro Runa, Causa, La Puerta, Victoria, Terco, Gente+Gente=Gente são mencionados pela estudiosa, que os considera parte de uma tradição de teatro feito na Bolívia, na qual sempre houve um compromisso em alcançar “a síntese mais potente e adequada entre qualidade estética, formação profissional, auto gestão e compromisso sócio-político” (Aimaretti, 2013, p. 104).¹³

Qual o lugar do Teatro Runa nesta tradição? Ao retornar à Bolívia, Edgar Darío Gonzáles assume a formação dos atores do Teatro Runa, investe e impulsiona o projeto de criação coletiva iniciado levando-o à sua concretização e ao conhecimento público, através da apresentação de funções em teatros e festivais, da parceria com teatros de grupo internacionais, como ocorreu com o Odin Teatret, e de sua vinculação ao Instituto Boliviano de Cultura. O grupo, como já dissemos, participou da primeira edição do *Encuentro Internacional de Teatro de Grupo Ayacucho*, em 1978, cujo registro visual de sua presença encontra-se disponível no livro *Vida, Pasión y Muerte del Atoñ Antaño*.

¹² “la memoria teatral ha carecido de un rescate sistemático, siendo más oral que escrita, ligada a datos dispersos y sin conexión”.

¹³ “la síntesis más potente y adecuada entre calidad estética, formación profesional, autogestión y compromiso socio-político”.

Figura 2 – Arquivo Teatro Runa no Encontro Internacional de Teatro de Grupo Ayacucho de 1978.



Fonte: Darío González, 2014, p. 90.

Além dessa imagem visual, à introdução da dramaturgia, em forma de verso,¹⁴ González registra a memória desse processo da seguinte maneira:

Nos reunimos a primeira vez no final
de 1975 no Centro Portales
A partir de janeiro de 1976 trabalhamos diariamente,
sábados, domingos e feriados.
Na quinta-feira, 15 de julho do mesmo ano estreamos em
Portales a obra "Vida, Pasión y Muerte del Atoj Antño".
Foi a montagem mais divertida e amorosa da minha vida.
Era mágico comprovar que todos estávamos
Fazendo a mesma obra de teatro.
Isso não acontece sempre.
Fizemos 272 apresentações para milhares de
espectadores na Bolívia, Peru, Argentina
Tentamos fazer um teatro novo, festivo,
popular, no qual o público se divirta e pense.
Eu acredito que conseguimos. Chegamos a lugares
onde o teatro nunca havia chegado.
Hoje, prestes a cumprir 76 anos, o melhor presente
que posso receber é esta edição de nossa obra,
e comprovar que todos os Runas, com exceção daqueles
cujas vidas foram levadas, seguem trabalhando, cada um em seu
campo, com o tesão e a criatividade de sempre.
Esperamos que esta publicação seja útil
Aos grupos teatrais do mundo (Darío González, 2014, p. 5).¹⁵

¹⁴ Todas as traduções dos textos dramáticos são de autoria de Ana Beatriz Andrade dos Santos Ceuta e Carla Dameane Pereira de Souza.

¹⁵ "Nos reunimos por primera vez a fines / de 1975 en el Centro Portales / A partir de enero de 1976 trabajamos diariamente, / sábados, domingos y feriados. / El jueves 15 de julio del mismo año estrenamos en / Portales la obra "Vida, Pasión y Muerte del Atoj Antño". / Fue el montaje más divertido y amoroso de mi vida. / Era mágico comprobar que todos estábamos / Haciendo la misma obra de teatro. / No pasa siempre. / Hicimos 272 representaciones para miles de / espectadores, en Bolivia, Perú, Argentina. / Intentamos hacer un teatro nuevo, festivo, / popular en donde el público se divierta y piense. / Y creo que lo logramos. Llegamos a lugares / donde nunca había llegado el teatro. / Hoy a punto de cumplir 76 años, el mejor regalo / que puedo recibir es esta edición de nuestra obra, / y comprobar que todos los Runas, salvo los que se / llevó la vida, siguen trabajando, cada uno en su / campo, con el tesón y la creatividad de siempre. / Esperamos que esta publicación sea útil / a los grupos teatrales del mundo".

A popularidade de *Vida, Pasión y muerte del Atoq Antoño* desde sua estreia e suas 272 apresentações, contabilizadas por Darío González, reflete o amadurecimento do trabalho de um dos teatros de grupos que contribuem para a consolidação da criação coletiva como uma metodologia de criação teatral bem-sucedida na América Latina. Conforme Aimaretti (2013, p. 97) relata, em 1980 o Teatro Runa conquista um subsídio financeiro da Fundación Interamericana. Com o recurso, adquirem um veículo e iniciam os processos criativos de sua segunda obra, *Aquí están los cantores*. Conseguem, com isso, realizar apresentações públicas de forma gratuita. Cristina Machicado Murillo (2015), destaca a presença do Teatro Runa na memória do teatro boliviano e afirma que:

Enquanto esteve em atividade, o Teatro Runa realizou todas as suas atividades com muito entusiasmo, porém com poucos recursos. Naquele tempo a Universidade se encontrava ameaçada, e os projetos de Tupiza e Cochabamba permaneceram como atividades experimentais que não conseguiram se expandir muito. Mesmo assim, a sua contribuição para a história do teatro é crucial para compreender às novas gerações de atores (Machicado Murillo, 2015, p. 313).¹⁶

A trajetória do Teatro Runa poderia ter sido muito longa, não fossem as circunstâncias políticas que atravessavam a Bolívia e a Argentina. Com o endurecimento da ditadura de Hugo Banzer e depois, com García Meza e o Plano Condor em vigência, integrantes do grupo sofreram perseguição, foram sequestrados, foram para o exílio. Quando finalmente conseguem comprar uma casa que se tornou a sede do Teatro Runa, e na qual puderam empreender intercâmbios formativos, em 1982, ocorre o desaparecimento da esposa de Darío González e um de seus filhos morre em um acidente de trânsito. O retorno do diretor do grupo para a Argentina, em 1983, e sua definitiva mudança para a Europa culmina com o encerramento das atividades do Teatro Runa, de acordo com Aimaretti (2013, p. 98).

A memória de sua passagem e a influência de Darío González, entretanto, ficam registradas em uma geração de artistas criadores, com impacto nas próximas gerações, em especial, no contexto da fundação do Teatro de los Andes, em 1991, por Cesar Brie, Giampaolo Nalli e Naira González, filha de Darío González, que havia atuado em *Vida, Pasión y Muerte del Atoq Antoño*, ainda criança, como a personagem Chanchito. Para Aimaretti:

A menção a Edgar González como formador de atores e impulsor de um projeto de trabalho autossustentável, profissional e de autogestão tem sido feita por Brie em várias oportunidades. Ele chega à Bolívia no início dos anos 90 e se instala em Yotala com a filha de González, Naira, com quem funda o grupo. Tal como tinha feito o seu sogro, Brie investiu seu capital para a compra de uma casa e de um carro a fim de fundar as bases materiais do Teatro de los Andes (Aimaretti, 2013, p. 103).¹⁷

¹⁶ “Mientras estuvo en funcionamiento, el Teatro Runa realizó todas sus actividades con mucho entusiasmo, pero con pocos recursos. En aquel entonces la Universidad se encontraba amenazada, y los proyectos de Tupiza y Cochabamba quedaron como actividades experimentales que no lograron crecer demasiado. Sin embargo, su aporte en la historia del teatro es crucial para comprender a las nuevas generaciones de actores”.

¹⁷ “La mención a Edgar González como formador de actores e impulsor de un proyecto de trabajo autosustentable, profesional y autogestivo ha sido señalada en varias oportunidades por Brie. Este llega a Bolivia a principios de los 90 y se instala en Yotala con la hija de González, Naira, con quien funda la agrupación. Tal como lo hizo su suegro, Brie invirtió su capital para la compra de una casa y un móvil a fin de sentar las bases materiales de TA”.

A experiência vivenciada pelo Teatro Runa, portanto, marca um momento importante para a definição do teatro boliviano em seu contexto de “renascimento”, no final do século XX e continuidade no século XXI. A seguir, vamos explorar de forma mais enfática a proposta de dramaturgia construída pelo Teatro Runa em *Vida, Pasión y Muerte del Atoq Antoño*, sinalizando os aspectos de andinidades que o constituem.

3 Nosso ofício é o de conta contos¹⁸

Em *Vida, pasión y muerte del Atoq Antoño* uma raposa (*atoj*) é a protagonista que usufrui e padece das intempestividades que caracterizam a sua vida e a sua condição de sobrevivente que se vale da ousadia, da malandragem e da resiliência para enfrentar adversidades junto à dinâmica social entre outros animais, alguns deles seus antagonistas. A peça constitui-se de 14 cenas, sendo a primeira delas uma espécie de prólogo, no qual três atores contracenam com um boneco, personagem chamado de Pícaro Sueño. Ele estabelece uma primeira relação de interação com o público, chamando a atenção de todos para, antes do início da fábula, apresentar seu grupo teatral “o único no mundo dirigido por um boneco”¹⁹ (Darío González, 2014, p. 18) e anunciar a história que irão contar em *Vida, pasión y muerte del Atoq Antoño*.

A peça apresenta as diversas aventuras e desventuras vividas por Atoq Antoño, bem como as interações com os outros personagens da história, também animais, cujos atributos morais são arquétipos das características que compõem a sua animalidade. Estes outros personagens não estão diretamente associados ao contexto andino, a partir de uma dimensão mítico espacial (o antagonista do Raposo é um Tigre e não um Puma, por exemplo). Entretanto, há personagens cujo comportamento está alicerçado pelas andinidades, como é o caso do Condor. É importante considerar também a presença de variantes dos idiomas quéchua e aimara que atravessam a linguagem, e sua ambientação rural e camponesa.

Figura 3 – Elenco de *Vida, pasión y muerte del Atoq Antoño*.
Fotografia de Julia Vargas W.



Fonte: Darío González, 2014, p. 85.

¹⁸ “Nuestro oficio es el de cuenta cuentos”.

¹⁹ “el único en el mundo dirigido por un títere”.

O diálogo com os *Contos Populares Bolivianos* de Antonio Paredes Candia permanece de tal modo que podemos relacioná-lo à presença dos personagens que compõem e participam da dramaturgia, em especial o Tigre, os Porcos, o Sapo e o Condor. Outro material artístico, a canção popular boliviana, subsidiará um elemento importante para a construção da dramaturgia. As canções assumem um papel fundamental na peça ao introduzir, comentar e estabelecer relações de aproximação e distanciamento com o público.

Os artistas criadores do Teatro Runa realizaram escolhas determinantes para que o espetáculo se caracterizasse por uma economia cenográfica. As máscaras associadas a cada personagem, as malhas (tipo macacões) como figurino, os instrumentos musicais e os corpos dos atores constituem os elementos de composição da cena, associados a dois outros elementos considerados pelo grupo fundamentais para o teatro boliviano: a música e as cores.

A musicalidade das cenas, registrada na dramaturgia, indica uma relação estreita com a música popular boliviana da época, sobretudo, com o conhecido álbum musical *Vida, Pasión y Muerte de Juan Cutipa* de Alfredo Domínguez, multiartista boliviano, em cujas obras musicais dialogava com a pintura e a poesia que produzia. Destacado por seu talento com a música folclórica, o disco *Vida, Pasión y Muerte de Juan Cutipa*, lançado em 1970, é presente em *Vida, pasión y muerte del Atoj Antoño*, de seu título às paráfrases de versos de canções presentes no repertório de Domínguez.

No projeto musical de Domínguez, a história de Juan Cutipa é narrada como um tipo de épico camponês, com alusão e aproximação de sua trajetória a de Jesus Cristo. Assim, como uma espécie de Cristo andino, que nasce em condições precárias, Juan Cutipa padece o seu calvário social, como trabalhador que passa pelo exército, torna-se mineiro e morre. Em *Vida, pasión y muerte del Atoj Antoño*, é a raposa quem protagoniza a performance de um martírio social, entretanto, sob as camadas simbólicas da fábula. O seu nascimento, por exemplo, conforme as didascálicas e a canção entoada pelos personagens, reproduz o nascimento cristão. Mas, é importante destacar que a canção do nascimento insinua o prognóstico de seu destino:

Começa a canção do nascimento e vão entrando a vaca, o burro, o carneiro, o sapo, o condor, o raposo e a raposa, formando todos um estabulo similar ao de Belém.

TODOS (Cantando)

Vai nascer uma vida nova e meu

canto se alegrou

por um raposo pequenino que Toninho se chamou

Contam que o encontraram, com cheiro de terra pura

Uma raposa e um raposo, o estão esperando

Vai nascer uma vida nova, e vem nos alegrar

Chegou um raposinho à grutinha rural.

Chegou um raposinho à grutinha rural

É uma coisinha pequena, o que falta para viver,

Virá a vida com amor, e com a vida vai sofrer.

E se algum dia morrer, essa voz cantará

E repetirá sua história, como todas as outras

Vai nascer uma vida nova, e vem nos alegrar

Chegou um raposinho à grutinha rural.

Chegou um raposinho à grutinha rural (Darío González, 2014, p. 20).²⁰

²⁰ “Comienza la canción del Nacimiento y van entrando la Vaca, el Burro, el Carnero, el Sapo, el Cóndor, el Zorro y la Zorra, formando todos un retablo similar al de Belén: / Todos (cantando) / Va a nacer la vida nueva y mi canto se alegró / por un Zorro chiquitito que Antoñito se llamó. / Con olor a tierra pura cuentan que encontrábanse / una zorra y su marido que están esperándolo. / Va a nacer la vida nueva nos viene a alegrar. / Ha llegado un zorrillo a la cuevita rural / Ha llegado un zorrillo a la cuevita rural. / Es una cosa pequeña que le falta por vivir, / vendrá el amor con la vida y con la vida el sufrir. / Y si un día te mueres, esta voz te cantará / y te repetirá la historia como todas las demás / Va a nacer la vida nueva nos viene a alegrar. / Ha llegado un zorrillo a la cuevita rural / Ha llegado un zorrillo a la cuevita rural”.

A vida que se inicia na “grutinha rural” traz alegria, mas prenuncia o sofrimento e a morte, ao fazer completo o círculo de existência do personagem que repete a mesma história: nasce, ama, padece, morre. Para o Atoj Antño, que durante a peça empreende várias ações enganosas, nas quais os outros animais são por ele ludibriados, a Morte será, por fim, o seu algoz. Mas, não sem antes ser enganada por Antño. A situação começa na cena XII, após Atoj Antño organizar uma corrida olímpica na qual o Avestruz compete com o Sapo. O Condor, juiz da competição, também é aquele que anuncia a corrida e organiza as apostas. Os camponeses, (que considero ser os espectadores da peça, em momentos de interação dos personagens com o público) e demais animais, como a Vaca, o Pássaro e o Burro, apostam na vitória do Avestruz. Para a surpresa e prejuízo dos apostadores, o Sapo sai como vitorioso da prova. Embora os apostadores protestem contra o resultado, a vitória do sapo é inquestionável. Atoj Antño explica aos colegas, de forma coerente, a razão pela qual o Sapo venceu, e é neste momento em que a sua astúcia é colocada em ultimato:

RAPOSO: [...] A corrida começou aqui... eles saíram e o Avestruz estava ganhando... Claro, o primeiro sapo ficou para trás. Daqui no meio de um buraquinho saiu um segundo sapinho que também ficou para trás... o Avestruz estava chegando e de um buraquinho antes da linha de chegada, perto do terceiro sapo saltou... e... zaz zaz... venceu.

CONDOR: Bravo, companheiro, ninguém bate em você.

SAPO: Nem a morte.

RAPOSO: A Morte!... Não falta nada para que ela venha.

CONDOR: A gente tem que fazer alguma coisa... Como assim você vai morrer, compadre?

SAPO: Te tosaremos.

RAPOSO: Isso vai me deixar com frio.

CONDOR: Tenho uma ideia... vamos pintar você de branco.

RAPOSO: Vamos de uma vez (Darío González, 2014, p. 72).²¹

Na cena destacada acima, o prognóstico de que morrerá ameaça os planos da raposa e de seus amigos. Essa intuição e prenúncio do fim da vida é retomada na cena seguinte, quando o Condor engana o Sapo ao mentir sobre a morte de Atoj Antño. Como se ensaiasse como seria a morte do amigo, o Condor toca quena em sua homenagem. Uma quena, segundo ele, produzida com um pedaço do osso da pata do amigo. O sarcasmo da brincadeira possui maticizes de presságio, em um humor seco, que prepara o público para o desfecho da fábula. Os três personagens reagem, cada qual a seu modo, à aproximação da morte. O Condor, sugere que rezem, o Sapo e Antño choram. O Sapo procura, entre o desespero e o ridículo, encontrar camuflagens que possam enganar a morte e evitar a partida de Antño, como tosá-lo ou pintá-lo de branco. Nesta mesma cena, a Morte aparece para buscá-lo. Sem qualquer tipo de descrição quanto à caracterização dessa personagem, ao surgir na cena ela estabelece um diálogo com os demais:

²¹ “ZORRO: [...] La carrera empezó aquí... partieron y el avestruz estaba ganando... Claro, el primer sapito se quedó atrás. De aquí del medio de un huequito salió un segundo sapito que también se quedó atrás... el avestruz estaba llegando y de un huequito antes de la meta del tercer sapito saltó y... zaz zaz ... ganó. / CONDOR: Bravo, compita, a usted no le gana nadie. / SAPO: Ni la muerte. / ZORRO: La muerte! ... Ya no falta nada para que venga. / CONDOR: Tenemos que hacer algo... ¿cómo se va a morir, compita? / SAPO: La rasuraremos. / ZORRO: Me va a hacer frío. / CONDOR: Yo tengo una idea... lo pintaremos de blanco. / ZORRO: Vamos de una vez”.

MORTE: UUUUUUUuuuuuuu. Você viu o Raposo Antoninho por aqui?
 RAPOSO: Sou eu.
 CONDOR: A morte não é a sócia do Banzer?
 MORTE: Você tem que vir comigo.
 RAPOSO: Vou morrer? Certeza que não errou o morto? Olha, tem tantos aí fora, por que você não pega um desses? Quer saber? Faz muito tempo que não encontro meus amigos e vamos beber uma chichita, tá bom? São 10 horas, e volte aqui às 3.
 MORTE: Está bem, vou voltar (Darío González, 2014, p. 74-75).²²

Observemos que o aparecimento da Morte está associado à situação política, ela é “sócia” do ditador Hugo Banzer, e sua atuação e forma de enunciar é objetiva, mas não é completamente direta. “Você tem que vir comigo”, afinal, não seria uma ordem que restringe o livre arbítrio da pessoa que será levada por quem está declarando a sentença? Há outra opção para Antoño se não, ir com a Morte? É uma convocação para a qual não se diz não. Porém, embora segura de sua função, a Morte se deixa enganar frente ao argumento de Antoño, de que há muito tempo estava para encontrar seus amigos e que naquele momento não era hora para morrer, pois estava se divertindo, e tomariam uma chicha. Tranquilamente, sua algoz demonstra conformidade com a situação e aceita voltar às 3 horas para cumprir com o seu papel. A reação da personagem é inesperada e por isso mesmo mantém a comicidade da história, afinal, todos queremos saber se Atoq Antoño vencerá a Morte.

Conforme o combinado e para surpresa do leitor, a Morte retorna, pontualmente, para buscar Atoq Antoño:

MORTE: Uuuuuuhh, Vocês viram o Raposo Antoñito por aqui?
 CONDOR / SAPO / RAPOSO: Não!
 CONDOR: Dizem que ele foi para Rurremabaque, esse é o sobrinho dele.
 MORTE: Se não chegar antes das três horas, qualquer um de vocês três terá que vir comigo.
 CONDOR: Não, não, tenho uma reunião com o sindicato amanhã.
 SAPO: Eu ainda não me casei. E sou deputado.
 RAPOSO: Tenho que voltar para La Paz, tenho que fazer meu alistamento militar.
 MORTE: São três em ponto e quem vem comigo é o... Branco.
 Hhuuuuuuhhhh.
 RAPOSO: Aíííí (ele cai)
 Canção
 Esse raposinho morreu
 Vão enterrá-lo no campo
 para que sua santa mãe
 O cubra com seu manto (Darío González, 2014, p. 76-77).²³

²² “MUERTE: UUUUUUUuuuuuuuu. ¿Han visto por aquí al Atoq Antoñito? / ZORRO: Yo soy. / CONDOR: ¿No es la muerte la socia del Banzer? / MUERTE: Tienes que venir conmigo. / ZORRO: ¿Me voy a morir? ¿No se ha equivocado de muerto? Mira, hartos hay por aquí, ¿por qué no te llevas uno de esos? ¿Sabes qué? De hartos tiempo me estoy encontrando con mis amigos y una chichita vamos a tomar, ¿ya? Son las 10, a las 3 vuelva por aquí. / MUERTE: Está bien, voy a volver”.

²³ “MUERTE: UUUUUUHH ¿Han visto por aquí al Atoj Antoñito? / CONDOR/SAPO/ZORRO: No. / CONDOR: Dicen que se ha ido a Rurremabaque, este es su sobrinito chiquito. / MUERTE: Si no llega hasta las tres en punto, cualquiera de ustedes tres se vienen conmigo. / CONDOR: No, no, no, yo mañana tengo una reunión con el sindicato. / SAPO: Yo todavía no me he casado. Yo soy diputado. / ZORRO: Yo tengo que volver a La Paz, tengo que irme hacer mi pre-militar. / MUERTE: Son las tres en punto y el que se viene conmigo es... El Blanco. / Hhuuuuhhhhhh. / ZORRO: Ayyyyy (cae) Canción / Este zorrito se ha muerto / lo han de enterrar en el campo / para que su santa madre / lo cobije con su manto”.

O tempo de vida extra, conseguido pela raposa frente à morte, foi suficiente para se camuflar. Pintado de branco, ele e seus amigos tentam outra vez enganá-la. É interessante como a mudança de sua cor, de sua identidade, remeta a uma estratégia de sobrevivência comum entre perseguidos políticos nos contextos das Ditaduras Militares, vivenciadas na América Latina, ao recorrerem à clandestinidade e à alteração de seus dados pessoais (nome, endereço, etc.). É importante também destacar que apesar de procurar por Antoño, não o encontrando, a Morte estaria satisfeita em levar qualquer um dos três consigo. Contudo, enganada ou não, pela raposa camuflada, é ela quem a Morte decide levar consigo.

Arrebatado pela Morte, a história de Atoq Antoño não chega ao fim. A cena seguinte cumpre a dinâmica circular da paixão de Cristo, não com a ressurreição do Atoq, mas com o seu renascimento. A peça tem seu início e fim com o nascimento de uma raposinha, que é introduzido da mesma forma:

(Se arruma o nascimento do início do espetáculo e entram cantando)
Vai nascer uma vida nova e meu canto se alegrou
Por um Raposo pequenino, Toninho se chamou etc.
Virá a vida com amor e com a vida vai sofrer.
Assim também como o raposo, o povo morre cem vezes
E volta a ressuscitar, para vencer a morte
nova vida vai nascer, vem para nos alegrar
chegou um raposinho à grutinha rural.
(Saem cantando)
Pa, pá, pá pá, ara, para, pá, pá.
(se fecham as cortinas) (Darío González, 2014, p. 78).²⁴

A fábula da raposa, contada de forma circular pelo Teatro Runa, levou ao público entretenimento e reflexão. Em suas inúmeras apresentações, realizadas em centros de mineração, em comunidades localizadas no altiplano boliviano, em escolas, prisões, orfanatos e locais recreativos, o Teatro Runa apresentou a vida de um personagem que simbolizava o povo, as pessoas simples, os camponeses e trabalhadores que sobreviviam às crises políticas, econômicas, aos abusos do poder. No contexto em que levaram à cena *Vida, pasión y muerte del Atoj Antoño* a comicidade e a linguagem simbólica do espetáculo garantiram a sua existência e itinerância pela Bolívia.

O espetáculo, dentro das limitações que esse contexto político ofereceu aos artísticas criadores, constituiu-se como um exemplo de teatro de grupo que empreendeu uma forma de produção e visibilidade do teatro boliviano na década de 1970, e que segue vigente. Além disso, é importante destacar que a circularidade da história contada remete à dinâmica social do país que fez emergir, ainda quando era território colonizado pela Coroa Espanhola, movimentos de insurreição indígena, como o liderado por Tupac Katari, no século XVIII. No século XX, em sua segunda metade, os movimentos indígenas na Bolívia, inspirados por Tupac Katari, aliados a setores sociais populares e trabalhistas, alcançam expressão genuína em sua luta pelo reconhecimento da diversidade étnica característica do país, pela reorganização do poder público e autonomia territorial, cultural e linguística.

²⁴ "(Se arma el nacimiento del inicio del espectáculo y entran cantando.) / Va a nacer la vida nueva y mi canto se alegrará / Por un Zorro chiquitito que Antoñito se llamó, etc. / vendrá el amor con la vida y con la vida el sufrir. Así también como el Zorro, el pueblo / muere cien veces y vuelve a resucitar, para vencer a la muerte. / va a nacer la vida nueva, nos viene a alegrar, / ha llegado un zorrito a la cuevita rural. / (Salen cantando) / Pa, pa ra pa, para, ara, para, para, pa. / (Telón)."

Figura 4 – Elenco de *Vida, pasión y muerte del Atoq Antoño*.
Foto de Julia Vargaa W.



Fonte: Darío González, 2014, p. 85.

4 Considerações finais

Em *Vida, pasión y muerte del Atoq Antoño*, encontram-se índices potentes de andinidades em cena, como tentei demonstrar, pelo diálogo com os contos populares oriundos da literatura oral boliviana que tem a raposa como personagem que une a força simbólica de seu pertencimento ao espaço onde vive com o arquétipo de um herói complexo, ora predador ora presa, em busca de sua sobrevivência. A fábula trata de situações vividas no universo dos animais, mas que refletem a dinâmica social. Fazem parte da dramaturgia episódios em que a mentira, a corrupção, o abuso de poder e a violência subsidiam denúncias atravessadas pela ironia e pelo sarcasmo. Mas também a comicidade, as piadas e as canções conotam às cenas em que a amizade, a camaradagem e a comunidade são celebradas frente às adversidades vividas pelas personagens. O riso, desse modo, se dá como relação e interação dos leitores e leitoras frente à *Vida, pasión y muerte del Atoq Antoño*. Ouso imaginar como sorriram aqueles que puderam assistir a encenação e, de modo mais profundo, compartilhar do acontecimento teatral com o Teatro Runa. Para Darío Gonzáles (2014), a história simples, universal e eterna contada na fábula é a história do opressor e do oprimido. Porém, ao desviarem do panfletarismo militante, optaram por contá-la através da metáfora e, através desse constructo, lograram castigar o espectador com o sorriso (“*castigar con la sonrisa*”).

A dramaturgia aqui estudada registra, como um documento da memória cultural, a práxis do teatro de grupo, da criação coletiva, o contexto e as transformações sociais que condicionaram a existência do Teatro Runa. Destinado a um público popular constituído por trabalhadores, mineiros e camponeses, em sua economia cenográfica residiu a potencialidade de uma dramaturgia que se constitui das fábulas e contos populares andinos, do uso de máscaras e de bonecos, do trabalho visual com as cores, da linguagem corporal, da música e da crítica social que se revela entre o sarcasmo da denúncia e o riso sincero da piada.

Referências

- AIMARETTI, M. G. Experiencias de teatro socio-cultural en Bolivia: una tendencia con cincuenta años de camino. *Latin American Theatre Review*, Kansas, v. 47, n. 1, p. 87-107, 2013. Disponível em: <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/3227?show=full>. Acesso em: 5 fev. 2026.
- CARRANZA ROMERO, F. El zorro en la cultura andina. *Llalliq*, Huaraz, v. 3, n. 2, p. 229-241, 2023. DOI: <https://doi.org/10.32911/llalliq.2023.v3.n2.1059>.
- DARÍO GONZÁLEZ, E. *Vida, Pasión y muerte del Atoq Antoño*. Bolivia: Ediciones Runa, 2014.
- ESPINOZA, J. Los caminos de nuestra fábula. In: DARÍO GONZÁLEZ, E. *Vida, Pasión y muerte del Atoq Antoño*. Bolivia: Ediciones Runa, 2014. p. 11-12.
- MACHICADO MURILLO, C. La revolución artística y los sonidos rebeldes de tres décadas del siglo XX. In: CAJÍAS, M. (org.). *Constitución, desarrollo y crisis del estado de 1952*. La Paz: Coordinadora de Historia. Artes Gráficas Sagitario S.R.L., 2015. p. 303-321. (Coleção Bolivia, su historia, t. 3). Disponível em: https://historiabolivia.org.bo/img_usr/Tomo-VI.pdf. Acesso em: 10 fev. 2026.
- MUGUERCIA ARIAS, M. *Teatro latinoamericano del siglo XX (1950-2000): modernidad consolidada, años de revolución y fin de siglo*. Lima: Escuela Nacional Superior de Arte Dramático, 2018.
- PAREDES CANDIA, A. *Cuentos populares bolivianos: De la tradición oral*. 3. ed. La Paz: Librería-Editorial opular, 1984.
- RODRÍGUEZ, G.; CATAVI, T. Bolivia: Una lección para la izquierda. *Punto Final*. Chile, n. 139, p. 1-15 1971. Disponível em: https://punto-final.org/PDFs/1971/PF_139_doc.pdf. Acesso em: 10 fev. 2026.
- ROJO, S. *Teatro latino-americano em diálogo*. Belo Horizonte: Javali, 2016.