

Manizales, 3 al 6 de septiembre, 2024
8:30 - 13:30 (Hora colombiana)



FITM
Edición
56



6^{to} MEMORIAS

CONGRESO IBEROAMERICANO DE TEATRO

Cuerpos y corporalidades: sociedad,
género, naturaleza, tecnología.

Encuentro Mixto. Virtual y presencial
Manizales, 3 al 6 de septiembre, 2024



Culturas



FESTIVAL
INTERNACIONAL DE TEATRO
DE MANIZALES



ESCUELA INTERNACIONAL
DE ESPECTADORES
DE IBEROAMÉRICA Y EL CARIBE

IAE

Instituto de Artes del Espectáculo



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras



centro cultural
MANIZALES



VICERRECTORÍA
DE PROYECCIÓN
UNIVERSITARIA



WWW.FESTIVALDEMANIZALES.COM

6^{to}

CONGRESO
IBEROAMERICANO
DE TEATRO

Cuerpos y corporalidades: sociedad,
género, naturaleza, tecnología.

MESA 6



FITM
Edición
56

Teatro e sociedade: A representação do corpo político no PERSAN

Howardinne Leão¹

Resumo

O trabalho fornecerá uma breve análise do Movimento Teatro ao Encontro do Povo, criado em 1967 e liderado pelo casal franco-austríaco Otto e Florence Buchsbaum, atuante no Brasil. O propósito do movimento foi estabelecer uma rede de teatro popular amador com o intuito de transformar o panorama artístico nacional. Este trabalho envolveu diversas ações como a criação de um grupo amador chamado PERSAN; um suplemento cultural denominado Abertura Cultural; e as conferências teatrais oferecidas em diversas cidades brasileiras. Nesta análise privilegiaremos a relação do PERSAN com a peça “Pedro Mico”, de Antonio Callado, encenada em 1967 na cidade de Santos, São Paulo, no calor da ditadura civil-militar. O enfoque está na compreensão do que significava a realização dessa peça em espaços não convencionais e a relação do corpo político do ator neste contexto. Encenações do período mostravam atores brancos fazendo os personagens de Callado, e o PERSAN colocou em cena jovens amadores, negros e periféricos. Qual o lugar deste corpo neste contexto? O que significou levar este teatro aos morros e periferias santistas? Este estudo integra a pesquisa de doutorado em curso pela Universidade de São Paulo com apoio da CAPES PROEX.

¹ Doutoranda em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo (USP) com estância de investigação no Instituto de Investigações Históricas da Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Orientadora: Elizabeth Azevedo. Contato: dinnequeiroz@usp.br.



Palavras-chave: teatro amador, teatro brasileiro, representação do corpo no teatro.

Teatro Perspectiva de Santos

No Brasil, na cidade de Santos, litoral de São Paulo, emergiu um esforço de criação de um movimento de teatro popular, impulsionado por um casal franco-austriaco: Otto e Florence Buchsbaum. Ambos chegaram ao Brasil como refugiados da ocupação nazista em seus países de origem, e aqui se conheceram, casaram-se, formaram sua família e estabeleceram suas vidas. Embora não possuíssem formação acadêmica formal nas artes cênicas, Florence, foi diretora teatral e artista plástica, Otto, exerceu a dramaturgia de suas peças e também traduziu muitos textos. Decidiram, em 1967, fundar o grupo amador Teatro Perspectiva de Santos, conhecido pela sigla PERSAN, com jovens entre 16 e 18 anos, residentes nas periferias de Santos e que estavam dando os primeiros passos no teatro.

Neste estudo, utilizamos a história oral como metodologia, destacando os depoimentos das atrizes Lizette Negreiros e Cleide Queiroz, que vivenciaram esse período e participaram da montagem da peça *Pedro Mico*. A pesquisa é inédita, fundamentando-se em fontes primárias e secundárias, incluindo a discussão sobre corpo e contexto social, sob a análise de Merleau-Ponty (2011). Este trabalho faz parte do doutorado em andamento em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo (USP).

Pedro Mico, o anti-heroi

Pedro Mico, escrita por Antonio Callado em 1957, é uma obra pioneira ao colocar um personagem negro no centro da narrativa em um contexto histórico onde tal protagonismo era raro. Embora inovadora, a peça adota uma abordagem menos militante em comparação com as produções de contemporâneos como *Abdias do*



Nascimento, fundador do Teatro Experimental do Negro; Augusto Boal, criador do Teatro do Oprimido; e Gianfrancesco Guarnieri, autor de peças de forte cunho social e político, como *Eles Não Usam Black-Tie*. Callado trata da exclusão social de maneira mais leve e cômica, sem sacrificar a profundidade do tema. Sua reputação literária foi solidificada em 1967 com a publicação de *Quarup*, uma obra fundamental na literatura brasileira.

Mico marca o início do que se pode chamar de “Teatro Negro” na obra de Callado, ao lado de peças como *O Tesouro de Chica da Silva*, *Uma Rede para Iemanjá* e *A Revolta da Cachaça*. Ela é frequentemente comparada a outras obras que exploram a realidade das favelas e dos morros, como *Gimba, o Presidente dos Valentos* (1959), de Gianfrancesco Guarnieri, e *Orfeu da Conceição* (1954), de Vinícius de Moraes, por seu retrato da sociedade brasileira através da “poesia do morro” (Neto, 1965).

As peças de Antonio Callado, incluindo *Pedro Mico*, tiveram uma boa recepção crítica e foram amplamente encenadas. No entanto, era incomum encontrar textos que oferecessem papéis de destaque para atores negros, assim como não era frequente ver atores negros no palco recebendo aceitação do público. Esse cenário reflete a escassez de oportunidades para artistas negros no teatro brasileiro. A importância de *Pedro Mico* é evidenciada pela inclusão da peça em uma antologia organizada por Abdias do Nascimento, o que ressalta não apenas o reconhecimento do talento de Callado, mas também a carência de obras que tratassem da temática racial de forma significativa.

Em resposta a essa lacuna, Callado escreveu *A Revolta da Cachaça*, uma peça que aborda explicitamente a falta de espaço para atores negros. Na trama, um ator negro confronta seu amigo e autor, exigindo seu lugar de protagonismo cênico. Essa obra, junto com outras três de Callado, trata de temas como discriminação, violência



e marginalização, sem deixar de lado o humor ácido e a dimensão simbólica da cultura afro-brasileira.

Pedro Mico também foi adaptado para o cinema em 1985, dirigido por Ipojuca Fontes e estrelado por Pelé, um dos maiores ícones do futebol brasileiro. Essa adaptação cinematográfica contribuiu para a visibilidade da obra e de suas temáticas sociais, reafirmando a relevância cultural e política da peça.

O cenário de *Pedro Mico* se passa no morro da Catacumba, uma favela que existiu de fato ao redor da Lagoa Rodrigo de Freitas e foi removida em 1970 pelo governador Negrão de Lima. Hoje, a favela deu lugar ao Parque Natural Municipal da Catacumba.

Pedro Mico, um homem negro, analfabeto, morador do morro, ladrão e pobre encontra-se excluído do padrão social imposto e o resultado é a marginalização. Aparecida, sua namorada, tenta despertar a consciência da marginalidade no personagem. Para tal, ensina-o sobre Zumbi, incentivando-o a invadir as casas da Lagoa, uma forma de ambicionar outra vida. Pedro Mico não tem consciência de sua condição social, da opressão que vive e das lutas sociais para melhores condições de vida.

Aparecida é uma mulher branca, prostituta, que, assim como o protagonista, tem entre vinte e trinta anos. Embora seja uma figura marcada por dificuldades e sofrimentos, ela possui uma habilidade que a diferencia: sabe ler. Mico, por outro lado, é um notório foragido da polícia, envolvido em vários crimes. Dependente da leitura de Aparecida, ele conta com ela para acompanhar as notícias sobre suas escapadas e as operações policiais nos morros, demonstrando uma dinâmica de dependência mútua que complexifica a relação entre os dois personagens.





Pedro Mico foi encenada por diversos grupos teatrais ao longo do período, destacando-se por abordar um tema inovador: a figura de um malandro carioca, Pedro, que, por sua habilidade em escapar da polícia, ganhou o apelido de Mico. A narrativa de Zumbi dos Palmares, contada por Aparecida, serve de catalisador para que Mico tome a decisão de realizar uma fuga ousada das autoridades. Na cena final, ambos personagens planejam fugir para a terra dos quilombos, em Alagoas, simbolizando uma mudança profunda na representação do personagem negro, que até então era retratado de maneira estereotipada. Essa fuga final não apenas sugere uma busca por liberdade e identidade, mas também evoca a histórica resistência dos quilombos, conectando o enredo à luta por emancipação e dignidade dos negros no Brasil.

Experiência cênica

A experiência de se apresentarem em uma sala convencional desagradou-lhes desde o início, pois o formato de palco italiano limitava os espectadores. Acreditamos que esse foi um primeiro impulso para romper com a estrutura do edifício teatral. Florence além de diretora, também era a responsável pela composição da trilha sonora, e Otto concebeu os elementos cenográficos e as letras das canções.

De acordo com a entrevista de Cleide Queiroz (2023), tanto Claudio Coutinho quanto Gilberto Molinari, intérpretes de Pedro Mico, não eram atores negros, eram pardos². Já Lizette e Cleide Queiroz eram atrizes negras e, no caso de Lizette, era

² O quesito cor/raça, segundo o Instituto Brasileiro de Geografia e estatística (IBGE), se dá a partir da autodeclaração, ou seja, a pessoa pode se declarar branca, amarela, negra e parda ou indígena. De acordo com Marta Antunes, uma das gerentes técnicas do Censo Demográfico, declara em entrevista para a Revista do IBGE: “O termo pardo remete a uma miscigenação de origem preta ou indígena com qualquer outra cor ou raça. Alguns movimentos negros utilizam preto e pardo para substituir o negro e alguns movimentos indígenas usam indígenas e pardos para pensar a descendência indígena. É uma categoria residual, mas que é a maioria” (Antunes, 2018). Isto é, o termo pardo parece abarcar a maioria da população brasileira sem necessariamente ter uma especificidade. Esse sistema de classificação utilizado pelo IBGE é utilizado desde

uma atriz negra fazendo uma personagem descrita como branca. Isso pode ser conferido na descrição das personagens feitas por Callado: Pedro Mico (malandro de morro, preto, vinte a trinta anos), Aparecida (mulher branca, mesma idade, maltratada), Melize (meninota vizinha, mulata), Zemélio (irmão de Melize, menino, mulato claro) e Três investigadores.

Cleide Queiroz (2023) compartilhou que sua participação na peça *Pedro Mico* ocorreu devido a um convite feito por Negreiros para substituir uma atriz que fazia parte do elenco. Quando foi convidada, a peça já estava em estágio avançado de produção. Embora ela acompanhasse a amiga em diversas atividades teatrais, inicialmente, sentiu-se hesitante em frequentar o *It Club*, local onde os ensaios estavam sendo realizados. Mesmo enfrentando um período de decadência, o clube ainda mantinha uma reputação de elitismo e era predominantemente frequentado por pessoas brancas. Como Queiroz relata: “Eu perguntei para ela ‘como é que vai no It Club? Lá não pode entrar negro’. Eu nunca pude entrar naquele clube porque era só branco para entrar” (comunicação pessoal³).

A experiência de Queiroz, como uma jovem aspirante ao teatro, revela uma consciência precoce das limitações impostas pelos espaços sociais da época, refletindo uma vivência corporal de inadequação e exclusão. Em diálogo com Merleau-Ponty (2011), que argumenta que o corpo, enquanto experiência do sensível, é capaz de sentir e internalizar os discursos sociais que o circundam, pode-se afirmar que a relação entre o corpo e o social é profunda e complexa, transcendendo qualquer percepção racional ou julgamento. Nesse contexto, o teatro do PERSAN surge para essas atrizes como uma oportunidade de ingressar em uma sociedade que

1892, mesmo que tenha havido pequenas mudanças, a classificação permanece enrijecida. Cf. <https://controversia.com.br/2018/08/09/ibge-mostra-as-cores-da-desigualdade/>. Acesso em: 14 de jul. 2024.

³ QUEIROZ, Cleide. Entrevista concedida a autora. São Paulo, 4 de outubro de 2023.

historicamente as marginalizou, representando, ao mesmo tempo, um espaço de resistência e afirmação para um público também marginalizado.

Observa-se aqui uma dupla camada de significância: o papel dos corpos das atrizes em cena, corpos negros que produziam um discurso e afirmavam um lugar de pertencimento, e o discurso da própria peça *Pedro Mico*, que, de maneira cômica, expunha as mazelas sociais vivenciadas no morro. Assim, ao mesmo tempo em que encenavam, as atrizes eram formadas conscientemente e ideologicamente, ainda que essas percepções só se concretizassem plenamente anos depois.

Lizette complementa:

Nós éramos da periferia, nós éramos de família pobre e então nós estávamos -ao fazer teatro em Santos - é que nós estávamos entrando dentro de uma sociedade que era totalmente desconhecida para nós, porque nós sempre fomos à margem, não à margem assim de ficar na rua não, mas à margem da filosofia, dos grandes escritores (informação verbal).⁴

Negreiros afirmou que as questões sociais e todas as problemáticas envolvidas já estavam com elas, portanto, embora não fosse o intuito da peça ser militante, suas condições e seu corpo já estavam quebrando os limites vigentes, principalmente quando atuava em um papel descrito para uma atriz branca.

A montagem foi apresentada em julho de 1967 no It Club, e assim foi descrita no programa:

Ouçã os batuques do morro da Catacumba e conheça Pedro Mico ladrão ventanista, que é ao mesmo tempo um novo Zumbi dos Palmares, Aparecida a

⁴ Lizette Negreiros em entrevista concedida à autora. São Paulo, 07 de outubro de 2022.



outra garota de Ipanema, Zemelio o último Fiel e Melize o Brôto dos Morros. Veja também as aparições de fantásticas do Zumbi, Pai Malaquias, Zé da ilha e Maneco Perna Fina, com samba, capoeira, macumba e batuques (Programa da peça Pedro Mico, 1967).



A *mise en scène* partia de “ações paralelas que ilustravam fatos passados e trechos narrativos” (A Tribuna, 30 jan. 1968e). Isto é, a dramaturgia fazia uma explícita alusão a Zumbi dos Palmares pelo próprio Callado, portanto, imaginamos que as inserções brechtianas – numa época em que eram novidade – foram utilizadas para “representar” tais fatos acontecimentos. Por exemplo, os personagens⁵ Zumbi, Zé da Ilha, Maneco Perna Fina e Pai Malaquias são apenas mencionados na dramaturgia, figuras que fazem parte de uma narração do passado e não pertencem ao presente em que transcorre a ação. Há ainda Manga e Tonio, personagens acrescentados pela encenação. Mas a direção optou por fazer com que esses personagens aparecessem por meio da ação, utilizando o recurso de *flashback*, como denota este comentário: “apresenta paralelismo com a história de Zumbi dos Palmares. Essa similaridade é sublinhada com ‘canções, batuques e *flashbacks*’ onde surgem as personagens de Zumbi, Zé da Ilha, Pai Malaquias, Maneco Perna Fina e outros” (A Tribuna, 1967b).

A encenação realizou mudanças significativas na montagem, desde os figurinos às canções, retificada por muitos excertos que as “cenas de macumba, capoeira, lutas e batuques” foram incluídas para ilustrar os trechos narrativos (A Tribuna, 1968d; Notícias Populares, 1968). O objetivo era retratar fidedignamente os morros cariocas sem ter medo de cair no estereótipo.

A análise dos jornais termina com uma previsão: “Pedro Mico deve vencer as eliminatórias”, referente à competição que os levaria ao V Festival Nacional de Teatro

⁵ Na apresentação datada no dia 24 de agosto de 1969 eram dez atores em cena (Pedro Mico volta ao cartaz. A Tribuna. 24 ago. 1969f).

Amador, fato esse que não se concretizou⁶. Houve uma fase anterior realizada em Santo André, cuja comissão julgadora foi composta pelo teatrólogo Oscar Von Pfuhl, o advogado e radialista Fernando Fortes e pelo cronista Cid Marcus (A Tribuna, 1967c). Nessa fase se definiriam duas vagas para enfrentar a eliminatória regional e, por conseguinte, a fase nacional.

Ainda que não tenham avançado nas competições, resultado da circulação da peça garantiu uma ampla recepção do público:

A peça também foi encenada em praças e em lugares tão inusitados quanto quartéis da polícia e embarcações da Marinha, como o porta-aviões “Minas Gerais”, e o navio-oficina “Belmont”, inclusive com a participação de fuzileiros navais”. Além do sucesso das encenações, o projeto dos Buchsbaum ganhou ampla repercussão, sobretudo no interior dos estados de São Paulo, Minas Gerais, Paraná e Santa Catarina, ao incentivar a constituição de mais de 60 companhias de teatro amador entre estudantes, camponeses e operários (Beloch, 2021, p. 125).

Considerações finais

O PERSAN, ao levar o teatro para as camadas populares, rompeu barreiras culturais e geográficas, adaptando o palco a espaços não convencionais como praças, ruas e morros. A iniciativa foi amplamente reconhecida, com o jornalista Ivo Zanini destacando a persistência de Florence em continuar o projeto mesmo sem apoio oficial. Nas favelas, o teatro encontrou uma realidade que ia além da poesia e

⁶ Ainda assim, Santos foi referência do teatro. Dentre os cinco destaques paulistas do festival, quatro eram grupos santistas. Carlos Pinto ficou entre os vinte melhores atores. “Cristo vs. Bomba”, escrita e dirigida por Sylvia Orthof e por estudantes de Brasília, foi a vencedora do V Festival Nacional de Teatro de Estudantes (Atores santistas premiados no Festival Nacional. A Cidade de Santos, 11 fev. 1968b).



da música, retratando a vida como ela é, e atraindo um público simples, mas ávido por cultura.

Embora tenha encenado apenas uma peça, o PERSAN rapidamente se transformou em um movimento teatral popular, expandindo sua influência por meio de conferências, apresentações e uma rede de contatos que se consolidou na década de 1970 com o periódico *Abertura Cultural*, ajudando a fomentar diversos grupos de teatro amador pelo país.

Nesse estudo, buscamos analisar o impacto da peça *Pedro Mico* de Antonio Callado bem como sua recepção pelo público. Encenada em diversos morros santistas, representou um esforço significativo de popularização do teatro, com um elenco jovem e periférico que, ao mesmo tempo em que se formava artisticamente e tomava consciência de seus dilemas, confrontava-se com um público não familiarizado com a arte teatral.

A temporada itinerante de *Pedro Mico*, durou mais de um ano e é um testemunho da eficácia do PERSAN ao levar o teatro às comunidades, demonstrando que o teatro pode, de fato, ser acessível ao povo, cumprindo assim seu propósito de democratizar a arte e envolver diretamente as massas populares.

Referências

A Cidade de Santos. (1968a, 8 de janeiro). *Pedro Mico subiu o morro, foi sucesso*. A Cidade de Santos.

A Cidade de Santos. (1968b, 11 de fevereiro). *Atores santistas premiados no Festival Nacional*. A Cidade de Santos.



A Tribuna. (1967a, 15 de agosto). *Homenagem a Lorca, sábado*. A Tribuna, p. 6, 1º caderno.

A Tribuna. (1967b, 8 de julho). *Pedro Mico pelo PERSAN*. A Tribuna.

A Tribuna. (1967c, 1 de setembro). *Eliminatórias de teatro amador*. A Tribuna.

A Tribuna. (1968d, 4 de janeiro). *"Pedro Mico" mais uma vez em cena depois de amanhã*. A Tribuna.

A Tribuna. (1968e, 30 de janeiro). *PERSAN precisa de atores*. A Tribuna.

A Tribuna. (1969f, 24 de agosto). *Pedro Mico volta ao cartaz*. A Tribuna.

Antunes, M. (2018, maio). Entrevista concedida a Irene Gomes e Mônica Marli. *As cores da desigualdade*. Retratos: A Revista do IBGE, (11), 14-19.

<https://controversia.com.br/2018/08/09/ibge-mostra-as-cores-da-desigualdade/>

Beloch, I. (Coord.). (2021). *Dicionário dos refugiados do nazifascismo no Brasil*. Casa Stefan Zweig.

Merleau-Ponty, M. (2011). *Fenomenologia da percepção* (4ª ed.). WMF Martins Fontes.

Mico, P. (1967, julho). *Programa da peça Pedro Mico*. Acervo pessoal de Lizette Negreiros.

Negreiros, L. (2022, 9 de outubro). Entrevista concedida à autora. São Paulo.

Neto, A. (1965, 23 de outubro). *A saga do Chico do Pasmado*. O Cruzeiro.

Notícias Populares. (1968, 6 de janeiro). *Pedro Mico vai mostrar o carnaval aos santistas*. Notícias Populares.

Queiroz, C. (2023, 4 de outubro). Entrevista concedida à autora. São Paulo.

Zanini, I. (1968, 5 de fevereiro). *Pedro Mico sobe o morro*. Folha de São Paulo.



Cuerpo en resistencia: Reflexiones sobre el cuerpo en lo real, en la calle y en la escena

Mayra Eltit Fuentes

Resumen

Este escrito consiste en un análisis del cuerpo en 3 ejemplos del periodo de dictadura y postdictadura en Chile, el trabajo fotográfico "Mujeres" de Paz Errázuriz, la manifestación "Somos +" convocada por el grupo Mujeres por la Vida y la obra teatral "Cuerpo" de Rodrigo Pérez. El objetivo es indagar en sus filiaciones, proponiendo que los tres casos conducen a la noción de un cuerpo que resiste y es soporte para cuerpos ausentes. De esta manera, se problematiza cada objeto mediante una mirada performativa, rizomática y posdramática, respectivamente, considerando diversos autores. En el análisis de "Mujeres", se contempla el pensamiento semiótico de Héctor Ponce y María José Contreras para una lectura con perspectiva de género y se ahonda en el cuerpo como elemento político, sumando la visión de Elizabeth Grosz. Con respecto a "Somos +", se dialoga con Amílcar Borges sobre lo colectivo y lo sociopolítico con la observación de Andrés Grumann y Francisco González. Finalmente, para "Cuerpo" se atiende la función historiográfica y performativa del cuerpo a partir de las reflexiones de Milena Grass y Nancy Nicholls, comprendiendo así los cuerpos presentes y ausentes.

¿Cómo pensar el cuerpo?

Estudiar el cuerpo se torna una problemática profundamente versátil, en tanto su configuración sintáctica, debido a la inclusividad del lenguaje que en su práctica ha



adoptado nombres como *cuerpa* y *cuerpx*, así también en los modos de teorización a los que se ha enfrentado este elemento. Respecto a lo primero, en esta ocasión permito la oscilación en las maneras de nombrar el cuerpo. En cuanto a lo segundo, previamente se realizó un estudio sobre los lentes metodológicos de teóricos y teóricas que abordan el cuerpo en Chile. Estos fueron delimitados en lo artístico¹, lo histórico² y lo rizomático³. Sin embargo, los textos y sus autores fluctúan entre los distintos ámbitos, de manera que lo rizomático se conecta a lo histórico, lo histórico a lo artístico y así. Comprender quiénes han sido, la perspectiva con que realizan sus estudios, las teorías extranjeras y prácticas con las que dialogan para llegar a sus nociones particulares del cuerpo, permitió decidir bajo qué perspectivas guiar este escrito y pasar de la pregunta ¿Qué es lo que amarra el interés del estudioso(a) teatral chileno(a) en el cuerpo? a ¿qué es lo que amarra mi interés en el cuerpo?

Análisis “Mujeres”: Cuerpo que resiste en lo real⁴

“Mujeres” corresponde a una serie fotográfica de Paz Errázuriz en 1992 que captura a chilenas de diversos territorios, edades, clases sociales y profesiones. A partir de esta colección, plantea que le interesa “fijar una época, sobre todo una época recién salida de la dictadura militar” (Errázuriz, pág. web). Presenta cuerpos

¹ La Semiótica, lo Performativo y lo Posdramático (teorías enfocadas en productos artísticos).

² Lo Historiográfico, teoría que dialoga de forma continua con la historia, testimonios y memoria.

³ Teoría conectada de manera no jerárquica con múltiples elementos “Principios de conexión y de heterogeneidad: cualquier punto del rizoma puede ser conectado con cualquier otro, y debe serlo” (Deleuze, Guattari, 2004, p. 13)

⁴ Para este análisis se seleccionaron 5 fotos de la serie “Mujeres” que se encuentran enumeradas en el Anexo Imágenes. Para “Somos+” se analiza el documental de Leopoldo Correa Poblete, adjuntándose dos capturas de pantalla. Para “Cuerpo” se analiza un video de la obra proporcionado por Rodrigo Pérez, igualmente se adjuntan capturas de pantalla en el Anexo final.

inmersas en sus realidades, lo cual implica una complejidad de análisis por **la irrupción de lo real y cierta performatividad**. A esto se suma que se imprimen en el formato de la imagen, siendo un punto de reflexión, cómo se configura **lo vivo en lo estático**.

Para empezar, se considera la definición de Héctor Ponce para “persona semiótica”, pues vislumbra un lente semiótico claro para observar la Fotografía de Paz Errázuriz, definiendo este concepto como lo que “remite de manera indefectible a la individualidad del que ha vivido o transitado un determinado espacio de experiencia” (Ponce, 2019, p. 80). Es decir, al ver las fotos de una buceadora, pescadora, organillera, entre otras, ocurre un traslado a una época vivida o conocida por la historia heredada, un viaje a la memoria identitaria. Para ello, estas personalidades necesitan de un cuerpo soporte de significados y experiencias. Así, se conecta a la perspectiva de María José Contreras quien trabaja la Semiótica del Cuerpo enfocándose en este como “el lugar donde las percepciones se engarzan con el sentido” (Contreras, 2012, p. 14). De esta manera, las cuerpos significan en su relación con el mundo. Se atisba además una perspectiva de género en su performatividad, no solo por el sentido que producen los cuerpos, sino también por su accionar o modo de ser y habitar.

Lo primero que capta mi atención es que las une una organicidad respecto a su habitar. Sus corporalidades, vestimentas y el espacio demuestran sus respectivas realidades, mujeres mostrándose sin tapujos ni representaciones. Por ejemplo, en las imágenes 3 y 4, se ve que están accionando. Una de ellas, en una playa, carga un saco, esto en conjunto a su vestimenta, hace deducir que trabaja. Lo mismo ocurre con la que se ajusta el traje de buceo, da a entender que lo maneja. Ambas accionan en sus espacios de desenvolvimiento, no posan para un resultado ficcional. De esta forma, se **desestabiliza la noción patriarcal** de la mujer relegada al hogar, al rol de esposa y



madre, aparece una cuerpo que se despliega, que al ser fotografiada destaca y levanta también a otras mujeres que pueden reflejarse en ellas.

Por otra parte, las cuerpos de la fotografía 1, 2 y 5, están quietas, en espera, sin embargo, detalles revelan información sobre su accionar. La primera, tiene una bolsa en una mano, con pan o algo parecido, y en la otra tiene un bastón. Ese cuerpo con los hombros caídos, los pies posados en el suelo con zapatos similares a los escolares, el pelo gris y las arrugas, muestran el paso del tiempo, llevan a un tipo de respiración, se deduce que recorrió un camino y seguirá recorriendo luego de la pausa. Esta aparición de lo vivo, no necesariamente accionando, sucede también en las fotos 2 y 5. Están quietas, pero podría pensarse que no por mucho, que en cualquier momento sus manos se moverán, que el paisaje cambiará, que sus ropas se arrugarán, al igual que sus rostros. Se sabe que sus respiraciones continúan, que sus realidades suceden frente a la cámara, que el paso del tiempo en sus corporalidades presenta una vida en la imagen. Es distinto observar una fotografía ficcional donde el ojo podría perderse en los arreglos del producto final, en este caso, el registro de lo real provoca otra percepción del cuerpo y la imagen. Nace así, desde mi visión, una performatividad, porque se concibe lo vivo como parte de lo estático y al **cuerpo como un elemento profundamente político**. Lo privado se vuelve público y las cuerpos se levantan a sí mismas y a otras. La decisión de fotografiar sus diversidades las subleva. Respecto a esto, Elizabeth Grosz realiza desde la danza un alcance sobre la fuerza que produce un cuerpo "el cuerpo es el espacio para la emanación de la voluntad de poder (o de voluntades varias), un lugar intensamente energético" (Grosz, 1994, p. 147). De manera que, incluso en quietud los cuerpos sorprenden e irradian la performatividad de sus vidas. Así, aparecen cuerpos que, mediante la fotografía, se reivindicán a sí mismas y a otras similares, levantan la noción de mujer multifacética, no relegada a un espacio, sino a diversos presentes particulares.



Análisis “Somos +”: Cuerpo que resiste en la calle

Durante la dictadura chilena se conformó Mujeres por la Vida, agrupación que realizó actividades políticas por la democracia, la paz, el bienestar, la solidaridad y la justicia ante los crímenes cometidos. Isabel Gross, quien realiza una recopilación de organizaciones de esta índole, explica que su orgánica era horizontal, sin jerarquías y que decidían mediante consensos. Así también, menciona que eran de distintas profesiones y partidos políticos, sin que eso generara conflicto. En su escrito se comenta “Y siempre se demostraban unidas en la calle: en las palabras de Chela, ‘o nos detenían a todas o a ninguna’ (‘Testimonios de mujeres líderes...’ 53)” (Gross, 2015, p. 13). Esto vislumbra cómo funciona este cuerpo colectivo, las individualidades dan paso a una célula mayor que necesita de esta unión para existir. Un ejemplo de esto es cuando se presentan en la calle, ampliando la participación y siendo una célula aún mayor. Por ello, se analizará el cuerpo colectivo en “Somos +”, una manifestación de 1985, donde convocaron a variadas mujeres.

A partir del Documental de Leopoldo Correa Poblete, se observan algunas con pancartas, varias con un papel en el pecho con el nombre de la convocatoria y otras ordenadas agarrado una cinta roja. Las distintas cuerpas caminan, pero no individualmente con direcciones propias, siguen un mismo camino que si bien varía, persiste. A momentos se quebranta cuando las fuerzas policiales atacan, ahí más de una debe alejarse, repercutiendo en el resto, separándose y juntándose. Para comprender esto, pienso en la fascia, un tejido conectivo que recorre nuestro cuerpo. Si un punto de este elemento membranoso se moviliza, arrastra consigo los demás. Por eso lo vinculo con el **rizoma** y con las marchas, porque, al ser una gran masa ocupando un espacio, cualquier cambio la modificará incluso a nivel individual. Amílcar Borges, al hablar de un ejercicio de su práctica corporal llamado Mandala, presenta una frase que resume este acontecimiento: “no hay espacio para la

individualización, pero sí para la suma de individualidades comprometidas en el flujo del colectivo” (Borges, 2011, p. 131).

Otro factor interesante, debido a la corporalidad y sonoridad, es el enfrentamiento a la policía. En una toma, un carabinero les pide que se retiren por causar disturbios, a lo que distintas mujeres responden, todas observándolo atentamente. Es una **multiplicidad de cuerpos y voces** formando una sola respuesta. Lo mismo sucede cuando carabineros quita las pancartas, todas se acercan y abuchean. En contraste, el cuerpo de carabineros actúa como bloque, moviéndose rígidamente, en vez de separarse en distintas direcciones, retrocede. En ese sentido, si bien ambos son cuerpos colectivos, las manifestantes tienen una libertad individual que permite incluso la unidad, pues se organizan orgánicamente en pos de eso, en cambio, los carabineros responden con un accionar acorde a una división jerárquica.

Además del cuerpo colectivo presente en esta manifestación, se genera un vínculo con los cuerpos inexistentes, por los que las mujeres salieron a manifestarse. Andrés Grumann y Francisco González expresan este vínculo:

“SOMOS+ instala el conflicto en la esfera pública a partir de la recuperación del espacio público exigiendo la aparición de los cuerpos de los detenidos desaparecidos por el régimen. De este modo, desafiaban los límites impuestos por la dictadura remarcando una colectividad” (Grumann, Gonzalez, p. 11)

De esta manera, no solo existe una performatividad en la manifestación, sino también una memoria constante de los ausentes. Las consignas, la fenomenología de los cuerpos, el espacio público habitado, entre otros elementos, conforman rizomáticamente los cuerpos ausentes. En este caso la realidad confrontacional de la calle suma **materialidades** para esta configuración, por ejemplo, los carabineros. En

mi opinión, estas corporalidades y sonoridades masivas logran despertar así a otras no existentes.

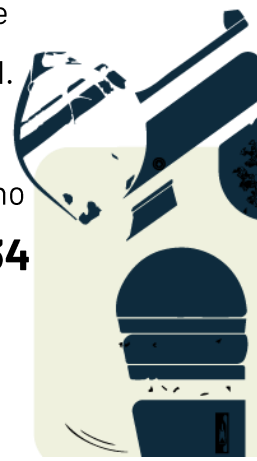
Análisis de “Cuerpo”: Cuerpo que resiste en la escena


“Cuerpo” es una obra dirigida por Rodrigo Pérez de la compañía La Provincia, estrenada en 2005. Se trata del Informe Valech, el cual reúne datos cuantitativos y cualitativos sobre las torturas cometidas durante la dictadura chilena. En un capítulo del compendio “Investigación interdisciplinaria, cultura política, memoria y derechos humanos” (Alina Donoso y Juan Sandoval), Milena Grass y Nancy Nicholls, analizan historiográficamente teatro y memoria en dictadura. En el caso de “Cuerpo” explican:

Rodrigo Pérez deja el Cuerpo en escena a merced de la violencia. El experimento aquí no consiste en que el espectador entienda el castigo físico, sino que lo experimente a través de la modulación que su propio cuerpo hace espejeando la corporalidad de actores y bailarines que se usan en escena. La mente en cortocircuito, el agotamiento, la energía desbordada. (Grass, Nicholls, 2018, p. 209)

A partir de esta perspectiva enfocada en la corporalidad y sus implicancias dentro del acontecer y la memoria, me interesa cómo se presentan cuerpos con una función histórica y performativa. En este sentido, pretendo analizar qué cuerpos existen en esta obra y mediante qué son encarnados, **cuerpos vivos** y **cuerpos ausentes**.

En cuanto a las presencias, las concibo como el elenco y el perro participante de la obra. Estos cuerpos encarnados, están en continua escucha y diálogo corporal. Al principio, se presentan de a uno, de modo que se van reconociendo distintas corporalidades. Por ejemplo, el hombre al principio, de los más adultos, viste un terno





y su postura es rígida e inmóvil, contrastando con una joven que entra después, en ropa interior, encorvada sosteniendo su vestimenta y tambaleando al posicionarse. Cuando comienzan las partituras físicas, surgen nuevas características. En una de las escenas, un joven lanza manotazos bruscamente y mueve sus pies estrepitosamente. Se percibe un cuerpo mecánico, diferenciándose de un grupo que ejecuta una partitura suave y calma. Incluso, en otra ocasión, él pelea con un performer y lo inmoviliza, siendo así, el de accionar más violento. Por otro lado, una joven, (imagen 8), se mueve suave y ágilmente de un lado a otro, dejando caer su cuerpo para luego levantarse o ser tomada y es quien separa las peleas, con gestos claros y enérgicos. De esta forma, las corporalidades se sublevan en su contraposición con las otras y a la vez, conforman una colectividad que reacciona. Cuando realizan las partituras, aparece la resistencia, cuerpos que, desde sus distintos alcances, siguen los movimientos. En el momento en que la mayoría está bailando, uno de los performer queda sentado, con la cabeza hacia delante y los hombros caídos, una fatiga que contrasta ante el desborde energético frente a él. Da así la impresión de lo que ya fue, de un cuerpo que se cansó de resistir y ahora espera.

Respecto a la presencia del perro, este deambula constantemente y reacciona a lo que va sucediendo. Uno de los momentos más impactantes es cuando una performer termina de hablar, justo cuando otro performer dice “extracción partes del cuerpo”. Entonces, el perro comienza a ladrar fuertemente, al mismo tiempo que el joven que describí anteriormente, la toma. El perro continúa mientras ellos caen (imagen 9) y vuelven a subir, en tanto ella sigue hablando a pesar de los ladridos. Asimismo, el perro interfiere en los bailes y reacciona a las peleas. Es impactante la fuerza energética de la escena elevada debido a su participación. No está en un nivel representacional, percibe estímulos y responde naturalmente. Sin embargo, no solo impresiona por su performatividad. Volviendo a María José Contreras, planteando el cuerpo como “sede y resorte de la experiencia sensible y la articulación semiótica”

(Contreras, 2012, p. 14), el cuerpo del animal señala el afuera, es signo del involucramiento de otros perros en otras instancias, pone al animal como un elemento de la dictadura o la rebeldía e instaura que la jerarquía humana/animal desaparece ante la violencia.

Por otro lado, las ausencias corresponden a los detenidos desaparecidos y torturados, encarnados por los bio cuerpos y por otros elementos escénicos. Para ello, es necesario comprender cómo esta obra se inscribe en lo posdramático. Las palabras de Andrés Grumann para referirse al giro performativo lo aclaran “estos fenómenos, sobre todo los que involucran una fragmentarización del texto dramático (...) deberían permitirnos poder interpretar el teatro como performance (...)” (Grumann, 2008, p. 132) De esta manera, la utilización de un texto no dramático, el Informe Valech, fragmentado en diversas voces, más elementos escénicos y performativos variados, permiten una lectura posdramática, escapando de lo realista. Por ende, los cuerpos ausentes se conforman mediante las imágenes proyectadas en algunas escenas, los textos dichos, la relación de estos con los cuerpos presentes, la danza y la gestualidad. Por ejemplo, cuando uno de los performer explica que las “corporizaciones forzadas” (imagen 10) son posiciones en quietud que debe mantener una persona desde horas hasta días, causando un agotamiento físico. Al decirlo, varios de los performer se quedan paralizados en una posición, generando así la aparición de ese cuerpo que no está, pero estuvo en algún momento viviendo ese desgaste. Lo mismo sucede en la escena que describí del perro (imagen 9). El cuerpo de la mujer manipulada, su voz apenas audible por los ladridos, el joven que la modifica, los demás *performers* observando, la ropa tirada y la voz de otro performer nombrando otros daños producidos en el cuerpo, van conformando la noción de un cuerpo ausente, quizás dotado de las características de esta escena: desganado, inaudible, manipulado, avistado, desvestido, desmembrado.



Asimismo, ocurre con la joven analizada anteriormente, soporte para el ausente, cuando está acostada de guata (imagen 11) a los pies de las sillas, mientras los demás nombran traumas sensitivos o entonan una melodía. Se presentan elementos inconexos, pues solo exponen hechos con un cuerpo en el suelo, no lo tocan, lo dejan estar. Al mismo tiempo, una performer sentada come un pan. La cotidianeidad de esa acción, junto al imperturbable suspenso de algunos y la inactividad de otros, reflejan un desasir frente al cuerpo a sus pies y por ende también frente al cuerpo ausente. Estos cuerpos vivos performativos, se vuelven una materialidad que conforma cuerpos ausentes, cumpliendo una función de memoria histórica. En conclusión, aparece un cuerpo oculto en el visible, un cuerpo múltiple en el individual, un cuerpo que experimenta cansancio físico y a la vez rememora el cansancio de los cuerpos torturados.

Conclusiones

A partir del análisis del cuerpo en diferentes formatos, comprendí cada ejemplo como un mundo de posibilidades. Al comprobar que los cuerpos, en los tres casos, están en resistencia, noté los distintos planos y lecturas que generan, gracias a la descripción exhaustiva y la relación con los lentes metodológicos: un cuerpo real cuyo efecto se logra en el registro, uno colectivo que necesita de la masa, un cuerpo fragmentado y encarnado en materialidad. Al desarrollarse en un contexto de dictadura y postdictadura, de fractura histórica persistente, pienso en mis experiencias actuales, donde las cuerpos resisten e irrumpen levantando a otras, en las conmemoraciones del año pasado a 50 años del golpe de estado, por ejemplo. Finalmente, he comprendido que, para preguntarme por mi atracción hacia el estudio y la práctica del cuerpo, debo constantemente cuestionarlo en cuanto se ejecuta a sí mismo y en cuanto perdura después de ser concebido. Me quedo con una frase de Amílcar Borges que pienso debe aplicarse no sólo para el ámbito artístico, sino

también para la vida “es necesario establecer y entender el cuerpo como un lugar practicado y no resuelto donde convergen y divergen fuerzas y afecciones continuas.” (Borges, 2013, p. 5).

Referencias

Borges, Amílcar. (2011): *Dramaturgia Corporal*. Chile: editorial Cuarto Propio.

Borges, Amílcar. (2013): “Reflexiones en torno a la Teoría, las técnicas y las prácticas corporales”. *Revista do LUME*. n.3, set, p.1-23 [PDF]

Contreras, María José. (2012): “Introducción a la semiótica del cuerpo: Presencia, enunciación encarnada y memoria”. *Cátedra de Artes* n°12, p. 13-29 [PDF]

Correa, Leopoldo (director). (1985): Documental “Somos+”. Chile. Recurso electrónico: <https://ww3.museodelamemoria.cl/Informate/manifestacion-mujeres-por-la-vida-somos-mas-1985/>

Deleuze, Gilles y Guattari, Félix (2004): *Mil Mesetas Capitalismo y Esquizofrenia*. Trad.: José Vázquez Pérez y Umbelina Larraceleta. España: PRE-TEXTOS

Errázuriz, Paz. (1992): “Mujeres” [Fotografías].
<https://www.pazerrazuriz.com/mujeres.html>

Grass, Milena y Nicholls, Nancy. (2018): “Memoria, teatro e historiografía: aprendizajes y prácticas interdisciplinarias”. *Investigación interdisciplinaria, cultura política, memoria y derechos humanos*. Ed. Alina Donoso y Juan Sandoval. Santiago: p. 187-216 [PDF]



Gross, Isabel. (2015): "Por la vida: Las agrupaciones de mujeres durante la dictadura militar chilena". Trabajo realizado como pasante en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos. Santiago de Chile, Recurso electrónico:

https://www.cedocmuseodelamemoria.cl/wp-content/uploads/2015/12/Isabel-Gross_20151.pdf

Grosz, Elizabeth (1994): *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*, Bloomington, Ind: Indiana University Press.

Grumann, Andrés. (2008): "Performance: ¿disciplina o concepto umbral? La puesta en escena de una categoría para los estudios teatrales", *Apuntes* n° 130, p. 126-139 [PDF]

Grumann, Andrés y González Francisco (s.f.) "Conflicto latente o latencia en conflicto Campo liminal entre acciones de arte y dictadura cívico-militar chilena." [PDF]

Ponce, Héctor. (2019): "Aproximaciones a una teoría de la representación II. De la materialidad y la producción de sentido". *Revista Chilena de Semiótica*, 10, p. 74-88 [PDF]



El teatro de las periferias de Rio de Janeiro y de São Paulo

Rosyane Trotta

Hasta hace muy poco, la dramaturgia brasileña reproducía, en la distribución de papeles que ofrecía a los actores, la pirámide social del país. Gerd Bornheim, que dedicó parte de su producción a observar la escena brasileña, afirmó, a finales de los años 1970, que el teatro se compone de una parafernalia, desde la arquitectura hasta la dramaturgia, "que es pertinente a una clase y no puede generalizarse: la burguesía, dice la evidencia, está lejos de cumplir las condiciones fundamentales para desempeñar el papel de una clase universal" (Bornheim, 1979, p. 137). El filósofo intentó explicar por qué la popularización del teatro no se podía lograr con el aumento de las salas, ya que el elitismo de la actividad no estaba en su distribución, como se creía, sino en su producción.

Entre los diversos factores que contribuyeron a la transformación de la situación a un nuevo panorama, en el siglo XXI, destacamos tres agentes principales:

1. el movimiento social antirracista en todas sus representaciones (que incluye cuotas en las universidades, en concursos docentes e inclusión en los programas escolares de historia y cultura afro indígena);




2. el ascenso de los Partidos de los Trabajadores al poder en 2001 y las sucesivas leyes de inclusión social aprobadas desde los primeros años del gobierno de Lula, con extensión a la política cultural pública;
3. la difusión del colectivo como modalidad organizativa, de la gestión compartida como modalidad de producción y la creación colectiva como camino hacia una escrita de los cuerpos.

Entre 2003 y 2015, entraron en vigor en Brasil más de una docena de leyes de protección a las minorías, con el objetivo final de cambiar el perfil de una sociedad cuyo Congreso Nacional necesitó debatir la ley de cuotas durante diez años antes de aprobarla y donde el candidato que gobernó el país de 2019 a 2023 incluyó en sus promesas de campaña ponerle fin a la ley. La fragilidad de las acciones gubernamentales para el desarrollo social y humano en nuestro país permite constatar la existencia de un grupo minoritario, pero económicamente poderoso, políticamente influyente y socialmente manipulador, que no está interesado en cambios.

En Brasil, se suman políticas públicas elitistas que, a lo largo de los siglos, practicaron un urbanismo segregador. La periferia es una construcción económica, donde se tira todo lo que el centro no quiere. En el ámbito de la cultura y las artes, se ha cuestionado el uso del término “periférico”, que inicialmente se refiere al margen geográfico de las ciudades, los suburbios, como contradiciendo a Milton Santos (en su noción de que el centro del mundo es en todas partes), cuando, por el contrario, el término busca la realización política y cultural de la propuesta del geógrafo brasileño.

Una manifestación cultural sólo puede ser contrahegemónica si, además de no pretender ser central, rechaza la hegemonía. En esos términos, proponemos la





noción de periferia como un ámbito geográfico y cultural. En el teatro que nos ocupa en este artículo se encuentran las nociones de periferia y contrahegemonía: por un lado, está en los márgenes de la centralidad cultural y, por el otro, no refleja el centro y se posiciona como otro camino.

Desde que el poder público empezó a lanzar convocatorias para estimular la producción cultural, la programación de teatro ya no ofrece sólo espectáculos que interesan a la publicidad de las grandes compañías. Desde que esas convocatorias incluyeron líneas específicas, separadas por regiones, por ejemplo, ya no solo hay espectáculos con artistas de las zonas más privilegiadas, ya no solo hay artistas blancos en la escena.

Grupos en los suburbios y alrededores de las ciudades se han ido desarrollando a partir de conexiones y alianzas con universidades, organizaciones no gubernamentales y apoyo financiero de organismos culturales, poniendo de relieve la tensión entre la centralidad y su entorno. Podemos denominar a este teatro periférico, teniendo presente esta tensión, es decir, entendiendo que el término mismo pone en duda la centralización geográfica, cultural, social y política. Desde la primera década de este siglo, emergen en estos territorios dramaturgias colectivas asociadas al enfrentamiento de la marginación. En las afueras de las ciudades, grupos luchan por espacios de presentación, condiciones de circulación y realización de eventos, estructura técnica, acceso a la formación artística y apoyo público. Jóvenes de la periferia ingresan en la universidad, investigadores salen de la universidad a trabajar junto a entidades públicas y organizaciones no gubernamentales.

Este panorama general se aplica al país en su conjunto, pero con diferencias muy profundas de una ciudad a otra, consecuencia tanto de las especificidades locales como de las políticas culturales practicadas por estados y municipios:



mientras algunos gobiernos crean avisos en la misma línea que los trazados por el gobierno federal, otros simplemente no practican ninguna política en el área de la cultura. Dentro de ese contexto, la ciudad de São Paulo se destaca por ser la única del país a crear una ley muy específica para el teatro y que fue acompañada de líneas complementares para el apoyo al teatro de las periferias, al teatro de las comunidades, al teatro joven, al teatro negro.

El teatro de grupo en São Paulo cobró gran impulso con la implementación de la Ley de Promoción del Teatro Municipal, en 2002, que estableció, entre los criterios para evaluar los proyectos en competencia, la continuidad del núcleo artístico y la democratización del acceso. Los estudios que analizaron los resultados de los primeros diez años muestran una profunda transformación en el panorama teatral de la ciudad. Durante este período, las periferias reciben prioridad en las políticas públicas, lo que contribuye a la formación y consolidación de decenas de nuevos colectivos. La investigadora Simone Romeo (2022), que examinó todos los proyectos incluidos en los primeros diez años de vigencia de la ley (372 proyectos promovidos por 135 grupos artísticos), concluye en su tesis doctoral que “la formación de un público era el objetivo más buscado por estos artistas, presente en más de la mitad de los proyectos que analizamos” (Romeo, 2022, p.112).

Amir Haddad, artista y pensador teatral, destaca las prerrogativas del arte público y su diferencia con respecto a las mercancías: defiende que los poderes públicos apoyen al artista en su independencia respecto al mercado, para que pueda ejercer su función social y su característica de no tener ningún uso como bien de consumo. Por eso, la Ley Municipal de Promoción del Teatro de la Ciudad de São Paulo no sólo fue pionera, sino única en toda la historia del país. El proceso de reflexión, de acercamiento, de debate y lucha que llevó a su creación influyó en toda la política cultural brasileña en avisos que buscan descentralizar el acceso a la financiación. Pero sólo la Ley 13.279/2002 definió su campo de acción por el modo de

producción – continuidad, vinculación – y se articuló con programas de formación artística y construcción de públicos, transformando la geografía del teatro en el municipio, tanto como el propio teatro y su público.

Nas duas últimas décadas surgiu na cidade um dos movimentos mais ativos de renovação do teatro brasileiro. Diversos grupos de artistas de teatro produziram encenações de qualidade, ocuparam lugares novos no centro e na periferia do espaço urbano, procuraram representar temas que andavam fora de moda, como o dos estragos sociais do país. E como resultado, readquiriram um olhar histórico sobre os acontecimentos do tempo e sua possível representação. Como motor desse movimento, esses grupos praticaram relações de trabalho mais livres, modificaram as hierarquias convencionais da criação artística, coletivizaram a dramaturgia de modo experimental, questionaram a desigualdade entre o trabalho manual e o intelectual. Combateram, assim, o próprio caráter mercantil do teatro. (Carvalho, 2013)

La diferencia entre las políticas culturales de São Paulo y Río de Janeiro en el ámbito del teatro se evidencia en el teatro de grupos negros de la periferia, sin duda el fenómeno histórico más relevante, integral y duradero de este siglo en el área de las artes escénicas. No se caracteriza por un giro social, una reanudación de lo político. Es un teatro inaugural, realizado por grupos formados por la búsqueda de transformación de la existencia social de sus creadores. El teatro de los cuerpos periféricos aparece, en el panorama actual, como una fuerza de ruptura histórica.

En São Paulo, grupos y agentes culturales crean articulaciones, estableciendo un movimiento entre producciones, en encuentros y eventos –festivales, veladas, exposiciones– que conectan centros y periferias. En Río de Janeiro, donde los grupos nunca han sido subsidiados, el foco sigue estando en los productos, lo que sitúa al teatro negro carioca más cerca de la agitación del mercado de consumo cultural que



de cualquier posibilidad de interferencia en el determinismo político y social de la ciudad.

Una encuesta coordinada por Alexandre Mate y publicada en 2020 encontró 175 conjuntos teatrales en 74 sedes en la ciudad de São Paulo. La investigadora Sara Fagundes (2024) encontró, en la ciudad de Rio de Janeiro, 91 conjuntos y 21 sedes, no todas en pleno uso: algunas funcionando como espacios cedidos o alquilado a otros artistas y profesores, otras como sala de oficinas y almacenamiento de materiales. En São Paulo, con el apoyo de la ley, los grupos crean una relación con su barrio, no solo en términos de oferta de servicios, sino como foco temático de sus proyectos. Hay grupos en proceso de campaña de recaudación de fondos para la compra de su sede, la cual cumple múltiples funciones en su vida artística de las cuales la más general es que no es solo un espacio privado, es también un espacio abierto públicamente para los ciudadanos.

El Coletivo Estopô Balaio, por ejemplo, ofrece actividades semanales gratuitas en su sede: cursos sobre diferentes técnicas, espectáculos, residencia artística, proyección y debate de películas, presentaciones de escenas, procesos creativos compartidos. A la casa asisten niños del barrio. Los vecinos actúan en su espectáculo itinerante que recorre las calles del barrio São Miguel Paulista, a 40 kilómetros del centro de la ciudad.

Los planes para la democratización de la cultura, casi invariablemente a lo largo de nuestra historia, son intentos de transformar a la clase popular en consumidores de la cultura dominante. Lo que ha cambiado, en los años más recientes de la historia del teatro, es que se ha producido lo contrario: grupos periféricos, después de formar un público nuevo y propio, llevaron a la clase élite del teatro a consumir su producción. Gerd Bornheim señalaría entonces que hoy en día existen en la periferia teatros populares, tanto en sus modos y medios de producción



como en su disfrute, cuyo lenguaje y temas añaden nuevos contornos al concepto. Pero, por supuesto, siempre son susceptibles a cambios políticos que, de un momento a otro, pueden no sólo retirarles su apoyo sino también promover una persecución en su contra. La fuerza de los grupos periféricos aparece hoy ligada al propósito de no reflejarse en el centro culturalmente hegemónico, sino, por el contrario, de invertir en la unicidad de sus componentes, en la memoria de su territorio, en la reflexión sobre los elementos históricos de la división entre centro y periferia.



Referencias

BORNHEIM, G. Sobre o teatro popular. In: Encontros com a civilização brasileira, n.10. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1979.

CARVALHO, S. O teatro de grupo em São Paulo e a mercantilização da cultura, 2013. Disponible en: <https://sergiodecarvalho.com/2020/04/03/o-teatro-de-grupo-em-sao-paulo-e-a-mercantilizacao-da-cultura-palestra-2013/>. Aceso en: 03/02/2024.

FAGUNDES, S. Uma cartografia de sedes de grupos e companhias teatrais: multiplicidade e diferença na cidade do Rio de Janeiro. Tese de Doutorado. Orientação de Evelyn Furquim. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2024.

MATE, A [et. Al](org). Teatro de grupo na cidade de São Paulo e na grande São Paulo: criações coletivas, sentidos e manifestações em processo de lutas e de travessias. São Paulo, Lucias, 2020. Disponible en: <https://www.spescoladeteatro.org.br/wp-content/uploads/2022/02/Teatro-de-Grupo.pdf>. Aceso en: 17/08/2024.

ROMEO, S.P. Teatro e políticas públicas: cartografia da cena paulistana através da Lei do Fomento, 2002-2012. Tese de doutorado. Orientação de Elizabeth Ferreira Cardoso Ribeiro Azevedo. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade de São Paulo (USP), 2022, 290 p.



NUNCA SALES

WWW.FESTIVALDEMANIZALES.COM


FITM
Edición
56



PROMOTORA
EVENTOS &
TURISMO



Secretaría de
CULTURA



la vida
nos mueve



RON
VIEJO DE
CALDAS
EL RON DE
LOS QUE SABEN

EL EXCESO DE ALCOHOL ES PERJUDICIAL PARA LA SALUD
PROHÍBESE EL EXPENDIO DE BEBIDAS EMBRAGANTES A MENORES DE EDAD.



centro cultural
MANIZALES



SIENDO el MISMO