

Paisajes y recorridos en el teatro brasileño contemporáneo: entre el cielo y el asfalto

Landscapes and Paths in Contemporary Brazilian Theatre: Between the Sky and the Asphalt

Francis Wilker

Universidade Federal do Ceará, Brasil.
franciswilker@ufc.br

Verônica Veloso

Universidade de São Paulo, Brasil.
veronicaveloso@usp.br

Resumen

Este artículo presenta una reflexión en torno a las relaciones entre teatro y espacio urbano a partir de un recorte de la escena brasileña contemporánea. Para ello, propone un paisaje con creaciones de diferentes regiones de Brasil y presenta algunas nociones conceptuales desarrolladas en investigaciones dedicadas al tema. La emergencia del espacio en la escena es trazada tomando la transición entre los siglos XX y XXI (1992-2020) como marco temporal, y abarca los impactos de la pandemia de Covid-19 en esta producción interesada en la composición con el espacio urbano. En diálogo con la práctica escénica y conceptos como teatro de invasión, puesta en escena en deriva y puesta en escena-paisaje, configura una cartografía que pone de relieve las operaciones compositivas presentes en estas creaciones y señala los rasgos recurrentes en el horizonte actual del teatro brasileño, donde se identifica el debilitamiento de la investigación del espacio y un énfasis en la presencia de cuerpos históricamente relegados.

Palabras clave:

Teatro contemporáneo – teatro brasileño – espacio urbano – Covid-19 – reparación histórica.

Abstract

This article presents a reflection on the relationships between theatre and urban space based on a section of the contemporary Brazilian scene. To do so, it proposes a landscape with creations from different regions of Brazil and presents some conceptual notions developed in research dedicated to the topic. The emergence of space on the scene is traced taking the transition between the 20th and 21st centuries (1992-2020) as a temporal framework and encompasses the impacts of the Covid-19 pandemic on this production interested in composition with urban space. In dialogue with the stage practice and concepts such as invasion theatre, drifting staging and landscape-staging, it configures a cartography that highlights the compositional operations present in these creations and points out the recurring features in the current horizon of Brazilian theatre, where the weakening of the investigation of space and an emphasis on the presence of historically relegated bodies are identified.

Keywords:

Contemporary theatre – Brazilian theatre – urban space – Covid-19 – historical reparation.

Quiero poseer los átomos del tiempo. Y quiero capturar el presente, que por su propia naturaleza me está vedado: el presente me huye, la actualidad se me escapa, la actualidad siempre soy yo en el ya . . . El instante es una semilla viva

(Clarice Lispector 4-5)

Recortar de las escenas brasileñas un paisaje y un recorrido

Por considerar el instante como una semilla viva, un movimiento permanente, al redactar este texto nos confrontamos con una sensación de parálisis. Pensar y analizar la escena brasileña de las últimas dos décadas es un desafío que nos da la percepción exacta de la dificultad de abarcar el instante, algo tan próximo al presente que se nos escapa, pues se mueve, desplaza y transforma. Nuestros cuerpos se paralizan ante la amplitud y multiplicidad de referencias y experimentos escénicos en curso en los últimos años, tan turbulentos como profundamente marcados por la crisis sanitaria provocada por la pandemia del Covid-19 y por el avance de las fuerzas políticas de extrema derecha en Brasil y en todo el mundo. A esto se añade el reto de escudriñar los efectos de esta diversidad de prácticas, sus mareas o sus temblores sísmicos. Brasil no es solo un país continental, sino también un suelo fértil sobre el cual emergen diferentes manifestaciones y composiciones artísticas en veintisiete unidades federativas, lo que hace prácticamente imposible que una sola mirada abarque el conjunto, y mucho menos las sutilezas y especificidades de esta rica proliferación cultural. El riesgo inminente, que ya ha sido criticado en numerosas ocasiones, es la tendencia de gran parte de los estudios realizados a priorizar la producción que tiene lugar en el sudeste de Brasil, especialmente en los estados de São Paulo y Río de Janeiro. Como si la producción de estos importantes centros económicos pudiera abarcar, al menos de modo representativo, lo que hoy se entiende por artes escénicas brasileñas.

Frente a este desafío y temiendo un gesto de injusticia, una metonimia retorcida o un torpe intento de hablar de pocos como si se hablase de muchos, nos propusimos como operación metodológica el ejercicio de recortar un paisaje y un recorrido de esta gran geografía de espacios y tiempos. El paisaje a observar refleja la manera en que habitamos y percibimos esta escena contemporánea y el recorrido señala el camino transitado, el modo que hemos elegido para narrar esta historia. La experiencia del paisaje involucra, desde la singularidad de una mirada, la creación de un vínculo entre elementos diversos y aparentemente dispares, un recorte de las cosas del mundo y sus sentidos. Para el poeta e investigador francés Michel Collot, la noción de paisaje contribuye al entramado de otro modo de pensar, que considera la complejidad y la multiplicidad de los fenómenos, fundando o definiendo un pensamiento-paisaje.

El paisaje aparece así como una manifestación ejemplar de la multidimensionalidad de los fenómenos humanos y sociales, de la interdependencia del tiempo y del espacio y de la interacción de la naturaleza y de la cultura, de lo económico y de lo simbólico, del individuo y de la sociedad. El paisaje nos proporciona un modelo para pensar la complejidad de una realidad que nos invita a articular los aportes de las diferentes ciencias del hombre y de la sociedad (Collot 15; la traducción es nuestra).



Entrepartidas. Año: 2010. Fotografía de Diego Bresani.

En ese sentido, la presente reflexión se propone hacer emerger un paisaje de la escena contemporánea desarrollada en este tejido tan vasto y desigual como lo es nuestro país. Compartiendo ese mismo tiempo histórico, mirando la producción actual como personas egresadas de las universidades públicas brasileñas en el inicio de la década de 2000, hemos optado por un itinerario panorámico que observa un camino común que va desde una escena interesada en las calles de la ciudad hasta la vibración más reciente, a las venas de los *performers* en la emergencia ineludible de la escena como espacio de justicia y reparación de cuerpos históricamente relegados, pasando también por algunas huellas de la escena en el momento del aislamiento social en el contexto de la pandemia del Covid-19. Con respecto al itinerario presentado en el texto, recurrimos a las tres acepciones configuradas por el arquitecto y profesor Francesco Careri al afirmar que caminar crea arquitectura y paisaje: la acción, el objeto arquitectónico y el relato de la experiencia. En este sentido, traducimos la acción como el propio acto de escritura, las piezas destacadas o citadas a lo largo de esta reflexión como modelos arquitectónicos que organizan el hacer teatral de nuestro tiempo, y el relato de la experiencia precisamente como la manera en que nuestra percepción capta lo que se despliega en este horizonte brasileño.

Proponemos, así, la organización de este recorrido y el encuentro con estos paisajes configurados por nosotros, a partir de tres movimientos. El primero se dedica a examinar algunas contribuciones de la práctica y la investigación en artes escénicas para pensar sobre las relaciones con la ciudad. El segundo realiza una breve observación a algunos de los procedimientos creativos más recurrentes durante la pandemia de Covid-19. Enseguida, buscamos ofrecer algunos trazos de lo que ha emergido más recurrentemente como temática y ejercicio de lenguaje en los escenarios brasileños. Por fin, compartimos algunas reflexiones críticas que hemos identificado al recorrer este camino reflexivo.



Quem não sabe mais quem é. Año: 2009. Fotografía de Cacá Bernardes.

Cuando ir al teatro es encontrarse con la(s) ciudad(es) - recorrer las rutas del asfalto y del agua

“La ciudad que atravieso es la misma que me atraviesa!”

(Russo)

Entre las múltiples poéticas expresadas en la diversidad de la escena teatral brasileña, nos interesa un recorte de este primer movimiento relacionado al encuentro con la ciudad. Creaciones que se lanzan fuera del edificio teatral para estructurarse junto a la vida y sus espacios, flujos, arquitecturas y paisajes. Estamos hablando de proyectos de carácter *site-specific*, intervenciones y puestas en escena en espacios públicos. Para hacerse una idea de la fuerza vibratoria de esta explosión del espacio², evocamos algunas creaciones que movieron y generaron movimientos en la comprensión sobre las artes escénicas en la transición entre los siglos XX y XXI.

En la región del sudeste, una de las compañías más emblemáticas a la hora de pensar en el uso del espacio público y en la escena que se instala en diferentes arquitecturas, renunciando al edificio teatral e influyendo en la investigación y creación de diferentes generaciones de artistas escénicos, es Teatro da Vertigem. *Apocalypse 1, 11* fue estrenada en São Paulo en la década de 2000 y constituyó la tercera obra de la llamada *Trilogía Bíblica*, un conjunto de obras basadas en un pasaje bíblico y en el uso de un espacio no convencional, en las cuales la presencia del teatro se configuraba como una extrañeza. *Apocalypse 1, 11* tuvo lugar en un antiguo centro penitenciario en desuso —la Cárcel del Hipódromo— y movilizó todos los afectos de una generación de estudiantes de teatro que empezaron a investigar el *site specific*, los procesos colaborativos y un tipo de puesta en escena deambulante, procesional o errante, que aún no ha encontrado una forma precisa de ser nombrada. Aunque algunos se refieren a este tipo de montajes en el que el público también se desplaza como itinerantes, en nuestra investigación nos dimos cuenta de que es necesario revisar este término, ya que itinerante es un término que también sirve para

1 Frase extraída de un cartel realizado por el artista Russo, de la ciudad de Recife-PE.

2 A pesar del marco temporal indicado en este texto, merece la pena mencionar que, en 1977, en la ciudad de Río de Janeiro, el director Aderbal Freire Filho puso en escena *La muerte de Danton*, de Georg Büchner, en el subsuelo de las obras de la construcción del futuro metro de Río. Aunque el movimiento de redimensionamiento de los espacios escénicos en aquel momento histórico no encontró mucha repercusión positiva, reconocemos en esta creación un movimiento relevante en esta dirección.

designar una obra que puede presentarse en diferentes puntos o teatros de la ciudad dentro de la programación de un determinado festival, por ejemplo. Así que la terminología itinerante no se refiere necesariamente al desplazamiento del público de un punto a otro, donde se instalan las escenas, sino a la posibilidad de que la puesta en escena se instale en diferentes teatros o lugares de una ciudad.

Las otras obras de esta trilogía, también dirigidas por Antonio Araújo, se estrenaron en 1992 y 1995, respectivamente: *Paraíso Perdido*, creada en el interior de la Iglesia de Santa Ifigênia, y *El libro de Job*, escenificada en el interior del Hospital Umberto Primo de São Paulo y presentada después en diversos festivales nacionales e internacionales, entre ellos el *Teatro a Mil*, en Santiago, en 2008. Además de estas obras, cabe destacar *Buen Retiro 958 metros* (2012), en la que el elenco y los espectadores caminaban por las calles y tiendas de Buen Retiro, un conocido barrio de la ciudad de São Paulo, especializado en la producción y comercio de ropa, el cual está asociado directamente a diferentes movimientos de inmigración a lo largo de su historia³.

Cabe mencionar también el espectáculo *BR-3* (2006), del mismo Teatro da Vertigem, que movilizó una experiencia notable tanto para el equipo artístico como para los espectadores: el encuentro con el río Tietê, en el corazón del centro económico brasileño y una de las mayores ciudades de América Latina. Basada en un viaje de estudios de São Paulo hasta Acre, en el extremo norte del país, la puesta en escena consistió en un viaje en barco de 4,5 kilómetros por las aguas contaminadas y fétidas del río. Actores y actrices ocuparon las orillas del río, embarcaciones menores y también el barco que transportaba al público, provocando un desplazamiento radical de los espacios comúnmente atribuidos a la escena teatral.

También en São Paulo, el espectáculo *Higiene* (2005), del Grupo XIX de Teatro, ocupó diferentes espacios de la Vila Operária Maria Zélia, construida en 1917 para albergar a los empleados que trabajaban en una fábrica de tejidos, en la zona este de la ciudad, para abordar el proceso higienista que marcó a las grandes ciudades brasileñas en el siglo XIX mediante la expropiación de inquilinatos, expulsando de los centros urbanos a familias y moradores en condiciones de vulnerabilidad social, inmersos en problemas sanitarios y dificultades económicas. *La Ciudad de los Ríos Invisibles* (2014), de João Júnior con el Colectivo Estopô Balaio, realizó un recorrido de casi 40 km por la línea 12 - Zafiro de la Compañía Paulista de Trenes Metropolitanos y por las calles del barrio Jardim Romano, históricamente marcado por inundaciones recurrentes, hasta el arroyo Três Pontes, un brazo del río Tietê. El proceso de esta obra estuvo marcado por la instalación del grupo en el barrio, estableciendo un proyecto de acción cultural coherente a través del cual los habitantes locales se incorporaron sistemáticamente al proceso de creación.

El trabajo de la Compañía São Jorge también necesita ser mencionado en la medida en que el grupo se ha dedicado a ocupar espacios urbanos en diferentes momentos de su trayectoria, ya sea creando el espectáculo *Barafonda* (2012), en alusión al barrio donde tenían su sede, Barra Funda, o invitando al público a dar un paseo al comienzo de la obra *Quien ya no sabe quién es, qué es o dónde está, necesita moverse* (2009), cuyo punto de partida fueron textos de Heiner Müller. En el primer ejemplo, la compañía propuso una relación entre dos tragedias

3 En enero de 2008 la obra *El libro de Job* fue representada en Santiago de Chile. También una versión del espectáculo *Bom Retiro 958 metros* fue creada en el barrio Patronato de Santiago y presentada en el Festival Santiago a Mil en 2015 con el título *Patronato 999 metros*.



Atos íntimos contra o embrutecimento. Año: 2015. Fotografía de Cacá Bernardes.

griegas —*Prometeo Encadenado* y *Las Bacantes*— y la historia del nacimiento de la samba en São Paulo, poniendo en escena a veinticinco actores y cuatro músicos en un recorrido de casi dos kilómetros por el barrio de Barra Funda. Lo que la obra proponía se acercaba a la vivencia de seguir una comparsa de carnaval, con pausas para una escena con el barbero del barrio, una entrada en la sede del grupo y otras visiones prodigiosas, como un partido de fútbol sin balón que detuvo el tráfico en una calle junto a las vías del tren. En el segundo ejemplo, la compañía se inspira en la conocida frase de Heiner Müller “La revolución comienza con un paseo” para dar una vuelta por el mismo barrio de Barra Funda, presentando a los personajes de la obra en situaciones inusitadas: un actor instalado en una de las calzadas, una actriz vestida de rojo pasando a toda velocidad en bicicleta y otra invitando al público a seguirla, repitiendo la invitación “Quien está conmigo, me acompaña”, como si se tratara de un acuerdo secreto. Antes de estas creaciones, la Compañía São Jorge también ocupó un albergue para personas sin hogar entre 2002 y 2004 con la puesta en escena *Las Bastianas*. Este proceso también se configuró como una acción cultural con los habitantes de los dos albergues donde crearon y presentaron la obra.

Observando la escena de São Paulo de un modo más amplio, también sería posible mencionar el trabajo del Colectivo OPOVOEMPÉ, que ha ocupado plazas, viaductos y estaciones de trenes

con creaciones destinadas a reflexionar sobre el tiempo, con la trilogía *La Máquina del Tiempo* (o *El Largo Ahora*), como es el caso de *El Faro* (2012). Una creación que recibía solamente a dos espectadores a la vez, estableciendo un juego entre la actuación y la crítica a la aceleración del tiempo, mediada por audios para ser escuchados en auriculares. La intervención urbana del Colectivo Teatro Dodecafónico, *Actos íntimos contra el embrutecimiento* (2014), también invitaba a preguntarse sobre la velocidad de los cuerpos, la prisa y la posibilidad de que la ciudad acoja de forma similar a personas de distintos géneros. Esta intervención proponía la inscripción de cuerpos disonantes en la geografía de la ciudad, tanto si eran muy lentos o desvanecidos, inertes en el suelo, como bailando animadamente una balada silenciosa, promovida por una banda sonora escuchada individualmente en auriculares.

Saliendo de la capital hacia la zona portuaria de la ciudad de Santos (SP), podemos mencionar el espectáculo *Zona!* (2016), creado por O Coletivo, en el que los espectadores se dividen en dos grupos. En la primera parte del espectáculo, embarcan en *catraias* —pequeñas embarcaciones utilizadas para el transporte de pasajeros— que salen de un canal hacia el mar, pasando cerca de un navío anclado y, en un segundo momento, caminan por los bares y calles marginales de aquella zona. Las escenas tienen lugar en las embarcaciones y, a continuación, en el recorrido y en el bar que integra la obra.

En el estado de Espírito Santo, en la capital Vitória, la Confraria de Teatro pone en escena *Todas las calles llevan un nombre de hombre* (2016), dirigida por Francis Wilker. El público se divide en tres grupos que reciben mapas diferentes para encontrar la siguiente escena, en un juego de composición con calles, escaleras y edificios del centro histórico de la ciudad. El proyecto fue una proposición de las actrices de Confraria de Teatro para reflexionar sobre cuestiones relacionadas con el cuerpo de la mujer en la ciudad.

Una mirada más atenta también permitirá identificar en otras regiones del país diversas creaciones interesadas en el encuentro cuerpo a cuerpo con la ciudad. Contemporáneamente a la instalación de obras en espacios no convencionales llevada a cabo por el Teatro da Vertigem en São Paulo, en la región centro-oeste, Mangueira Diniz puso en escena *Días Felices*, de Samuel Beckett, en las aguas del lago Paranoá, en Brasilia, la capital de Brasil, en 1993. También en Brasilia, el Teatro do Concreto puso en escena *Entrepartidas* (2010), un espectáculo que movilizaba el tema del amor y el abandono y llevaba a los espectadores a bordo de un minibús por diferentes lugares de la ciudad (públicos y privados) donde seguían las escenas a medida que se desarrollaban. En Goiânia, el grupo Teatro que Roda estrenó *Las sabrosas aventuras de Don Quijote de La Mancha y su escudero Sancho Panza - un capítulo que podría haber sido* (2006), una adaptación libre del clásico *Don Quijote de la Mancha* (1605), de Miguel de Cervantes, ocupando calles, plazas e incluso la fachada de un edificio que se escalaba en escena.

En el nordeste del país, en la ciudad de Salvador, capital de Bahía, el director Fernando Guerreiro puso en escena *Boca de Oro* (2001), un texto del reconocido dramaturgo Nelson Rodrigues, en una puesta en escena en movimiento, dentro de un vagón de tren, que partió de la estación Calçada y recorrió el Subúrbio Ferroviário. En *Ruina de Ángeles* (2015), del colectivo A Outra Cia de Teatro, los espectadores acompañaron a los actores en un trayecto por las calles del Barrio Politeama de Cima, con una dramaturgia creada a partir de su propia relación con el territorio y sus problemáticas. En Fortaleza, capital de Ceará, los grupos Pavilhão da Magnólia y Nós de Teatro se unieron para poner en escena *Asunción 285-la tragedia anunciada del fuerte*



Todas as ruas têm nome de homem. Año: 2016. Fotografía de Laura Monteiro.

que se convirtió en ciudad (2011). La obra fue representada en diversos puntos de la ciudad, abarcando un recorrido de más de 25 kilómetros, atravesando zonas turísticas, centrales y periféricas, en autobuses y ferries.

En la región norte, optamos por presentar una selección de acciones teatrales y performativas que se enmarcan en el contexto urbano, como es el caso de las creaciones del artista independiente de Manaus Francisco Rider. En 2019, él formó parte de la muestra *Outra(s) Manaus*, presentando los registros de la *performance: Reservoir* (2012)⁴, que tenía como objetivo reflexionar sobre los espacios urbanos no hegemónicos de Manaus. En diálogo con Intercidade —Grupo de Estudio, Investigación y Extensión de la Universidade Estadual do Amazonas—, comprende la ciudad como espacio educativo y revela el estado de deterioro y abandono del antiguo Balneário del Parque 10, frecuentado por él y su familia en la infancia, y su acción en el Puente de São Raimundo, que conecta el centro de la ciudad con el antiguo Bairro do Matadouro, en Manaus. En la grabación de esta *performance* se friccionan imágenes de 2012 con fotografías de la época en que la población de Manaus frecuentaba el balneario y se bañaba en las piscinas naturales alimentadas por las aguas cristalinas del Igarapé. Mientras cruza el puente caminando lentamente hacia atrás y cargando un contenedor lleno de vísceras, tripas y *buchos* (callos), Rider observa la velocidad de la ciudad que corre a su lado y el silencio de los transeúntes, rindiendo homenaje a la profesión de los *bucheiros* (hombres, mujeres y niños de baja renta que trabajaban en el matadero municipal a cambio de comida).

4 *Performance* creada originalmente durante una residencia realizada en Nueva York en la Judson Church en 2002.

En la región sur, en la ciudad de Florianópolis, el Erro Grupo dedica gran parte de su investigación y creación a su relación con el cotidiano de la ciudad. Las creaciones *Enfim un Líder* (2007) o *Juego de Guerra* (2018) se estructuran como una acción teatral que ocupa el entorno urbano, al mismo tiempo que se diluye en el espacio y en el tiempo. En *Juego de Guerra*, inspirado en los escritos de Guy Debord y su propuesta de situaciones construidas, lo que el espectador presencia y a lo que se le invita a participar son juegos que rompen con la lógica imperante y se asemejan a la instauración de una revuelta.

La pequeña cartografía trazada hasta aquí esboza la creación de puestas en escena que comparten inquietudes comunes. En primer lugar, la renuncia al edificio teatral, reivindicando el derecho a tomar cualquier arquitectura como espacio escénico, al igual que hace el cine a la hora de elegir sus locaciones. Como parte fundamental de este tipo de ocupación, todos estos montajes componen la escena como un paisaje, sin mucha superposición visual más allá del encuadre del propio espacio arquitectónico y de la invitación a contemplar y permanecer en estas secciones de la ciudad. De este modo, la fricción de la escena con la ciudad genera otra visión del espacio urbano, capaz de ser observado y habitado al mismo tiempo, ya que nada nos separa de la ciudad. Tanto los actores como los espectadores se sumergen en este territorio político y estético, percibiendo diferentes sentidos y significados que emergen de esta fricción entre lo real y lo ficcional.

Otro aspecto común de esta cartografía es el hecho de que todas estas creaciones se articulan en el desplazamiento, ya sea viajando en tren, tomando el metro, un autobús o una embarcación, incluso caminando, porque no hay un lugar fijo para el espectador; este deambulará inevitablemente, inquieto y guiado por el movimiento. Son sus piernas las que le llevan a recorrer la ciudad, dejándose guiar por los más diversos intereses e invitaciones. Esta condición errante de los cuerpos, a la vez sueltos e inmersos en el espacio de la vida cotidiana, parece propicia para proponer a los espectadores algunas modalidades de participación. Desde el acto de caminar, como forma de acercarse o alejarse de una u otra escena, son múltiples las posibilidades para incorporar al espectador en la escena, ya sea uniéndose a los coros, como testigos de los acontecimientos que están teniendo lugar, o escuchando juntos los audios emitidos por medio de auriculares, por citar algunos ejemplos. Esto no debe confundirse con un supuesto antídoto contra la pasividad del espectador, porque en el teatro no hay espectador pasivo, incluso cuando está sentada, la persona está en acción, construyendo sentidos y creando significados junto con los artistas. Lo que tiene lugar, por tanto, es otra experiencia, distinta de la que observamos con los cuerpos sentados.

Con la postura sentada se pretende calmar el animal inquieto y creativo, un verdadero volcán a punto de entrar en erupción en cualquier momento. Se cree que la acción de sentarse ha domesticado el cuerpo y civilizado al hombre. Parece que todo en el mundo moderno (y este "todo" incluye principalmente los medios de comunicación más sofisticados) gira en torno a una silla, un sofá, un sillón, un trono, un asiento, un banco (de sentar). Estar sentado se ha convertido en sinónimo de comodidad. Y la tecnología contemporánea ha invertido todas sus fichas en aparatos que son manejados por personas sentadas (Baitello Júnior 18; la traducción es nuestra).

Al convertir a los espectadores en figuras que caminan, estas puestas en escena convocan al cuerpo también a un ejercicio de pensamiento, porque al movilizar las piernas, la circulación sanguínea, los latidos cardíacos y los cambios de los entornos, todos los sentidos del organismo humano se activan. Este movimiento, este ejercicio de caminar hacia un acontecimiento escénico, dejarse guiar por una actriz o recorrer diferentes paisajes altera incluso la percepción de las pausas, replanteando la calidad del cuerpo sentado. Una de las derivas practicadas con frecuencia por el Coletivo de Teatro Dodecafónico, casi como un entrenamiento de la percepción de la ciudad, propone que el grupo responda tácitamente a las siguientes preguntas: ¿Qué te hace detenerte y qué te hace caminar? Al responder a estas preguntas con sus gestos y acciones, intentan conjugar la observación del interés con el desplazamiento, el cruce de territorios y el tiempo dedicado a lo que deciden contemplar.

Sobre la escritura que viene de las calles y la inscripción de la escena en el contexto urbano

Además de la inscripción poética de estas creaciones en el imaginario y en la historiografía del teatro brasileño contemporáneo, cabe destacar que, en torno a estas prácticas, numerosas investigaciones en programas de posgrado en Artes Escénicas han producido reflexiones⁵ que nos arrojan luces sobre las relaciones entre el escenario y su contacto y fricción compositiva con la ciudad. Se trata de nociones conceptuales producidas en el territorio brasileño que, tal vez, aún no hayan encontrado eco fuera del país debido a los desafíos de traducción, publicación y distribución. Por citar algunas de estas contribuciones, la noción de ciudad como dramaturgia y el teatro como práctica de invasión, propuestos por el profesor y director André Carreira, surgen como referencias constantemente revisitadas en las investigaciones sobre el tema. El investigador se acerca a la ciudad como quien toca un libro de múltiples textos para tomarlo como dramaturgia.

La ciudad es dramaturgia porque es productora de sentidos, y siempre interfiere en el espectáculo, condicionando su funcionamiento y estableciendo condiciones de recepción e incluso promoviendo la producción de signos en escena. Esta escritura se realiza a través de la acción visual de la arquitectura —por la presencia del aparato urbano construido— por las acciones y actitudes de los sujetos que ocupan los espacios de la ciudad, y por la fuerza de los discursos institucionales que siempre intentan dominar la construcción del paisaje urbano (Carreira 4; la traducción es nuestra).

Carreira comprende la ciudad como un campo de tensiones, lejos de una perspectiva romantizada del espacio urbano: “la ciudad como espacio inhóspito y violento, como ámbito de conflicto, en el que intervienen las prácticas del teatro de invasión” (3; la traducción es nuestra). Para él, la práctica teatral invasora genera tensiones en relación con el funcionamiento de los flujos de

5 No pretendemos agotar en este artículo el conjunto de investigaciones dedicadas al fenómeno del teatro y la ciudad en Brasil, sin embargo, además de las presentadas a lo largo del texto, cabe destacar otras importantes contribuciones al campo como las investigaciones de Antônio Araújo, Antônio Jander. A. Albuquerque, Altemar Di Monteiro, Eliana Monteiro, Gyl Giffony, Maria Clara Ferrer, Marcos Bulhões y Pedro Bennaton.

la ciudad, transformándola momentáneamente en un espacio de ficción. “El principal elemento textual del teatro que invade el espacio urbano es la propia ciudad, por lo que los actores y actrices que ocupan este espacio lo leen como una dramaturgia que también los incluye” (Carreira 7; la traducción es nuestra).

Con el propósito de pensar el cuerpo y el trabajo de los *performers* con la ciudad, la investigación de Marcelo Sousa Brito (2017) destaca la articulación entre cuatro nociones: teatricidad, cuerpo-lugar, lugar-escénico e intervención de los flujos de la ciudad. Como podemos observar en el esquema que organiza sus proposiciones:

- Cuerpo + lugares = cuerpo-lugar;
- Cuerpo-lugar + vivir la ciudad + percepción = teatricidad;
- Lugar + presencia del cuerpo-lugar = lugar-escénico;
- Cuerpo-lugar + lugar-escénico = intervención de los flujos de la ciudad.

La noción de teatricidad revela un diálogo productivo entre los conceptos de teatralidad y geograficidad de Dardel⁶, sugiriendo una especie de principio que nos conecta a la ciudad y a los movimientos de nuestras vidas en este ambiente. “La vida acontece no como espectáculo, sino como *teatricidad*. Y es esta *teatricidad* de la vida urbana lo que me interesa” (Brito 102; la traducción es nuestra). Esta noción es previa a una posible intencionalidad artística, tratándose de una especie de actitud o modo de estar del artista en la ciudad:

Vengo desarrollando la noción de *teatricidad* como una forma de ampliación del término teatralidad. Lo que diferencia un término del otro es que en la *teatricidad* ni la acción ni el espacio son organizados para la mirada: más bien, son vividos a través de la interacción entre el cuerpo y la ciudad para que los fenómenos sucedan de forma natural, posibilitando que esta interacción entre los individuos y los lugares donde viven abra espacio para que la *teatricidad* suceda como un fenómeno de la vida cotidiana y no como un efecto o expresión de una “teatralidad”. Es la percepción del artista como ciudadano que vive y se relaciona con la ciudad lo que posibilitará el acontecimiento de *teatricidades* (Brito 104-105; la traducción y el énfasis son nuestros).

Siguiendo en la dirección propuesta por el investigador, esta comprensión de que la relación con el espacio es ajena a una intencionalidad artística, en la que se elaboran acciones y espacios, considera el encuentro con el que observa, atribuye al espectador la aprehensión de la teatricidad (del mismo modo que postula Josette Féral en sus estudios sobre la teatralidad). Por otra parte, la noción parece distanciarse del campo de la puesta en escena, interesándose por una organización para la mirada del otro. De este modo, puede tomarse como un principio, una actitud, una forma de estar en la ciudad, no solo para los artistas, sino para cualquier persona interesada en dejarse movilizar en cuanto a sus capacidades perceptivas en la interacción cuerpo-espacio.

6 “Pero antes del geógrafo y de su preocupación por una ciencia exacta, la historia muestra una geografía en acto, un deseo intrépido de recorrer el mundo, de abrir los mares, de explorar los continentes. Conocer lo desconocido, alcanzar lo inaccesible, la inquietud geográfica precede y sostiene a la ciencia objetiva. Amor al suelo natal o búsqueda de nuevos ambientes, una relación concreta vincula el hombre a la Tierra, una *geograficidad* (*géographicité*) del hombre como modo de su existencia y de su destino” (Dardel 1-2; la traducción es nuestra).

El rasgo común de estas creaciones es una amplia investigación del lenguaje, tejida a través de tensiones y subversiones de todos los estatutos de la escena teatral: una explosión de la forma. Lo que se observa en estos procesos de creación es que el lenguaje teatral se hace más permeable, dejándose atravesar por otros lenguajes, como el cine, las artes visuales y sonoras, la *performance* y la intervención urbana. Esta explosión va acompañada de una revisión o experimentación de sus modos de operación, reuniendo a artistas diversos en torno a creaciones cada vez más colaborativas y descentralizadas del protagonismo de una mirada desde afuera. Muchas de las creaciones artísticas que forman parte del diálogo compositivo con el tejido urbano se sitúan en la zona difusa entre el teatro, la *performance* y la intervención urbana, en la que la propia construcción histórica de la idea de la puesta en escena está en tensión: “en el campo de las performances y de las intervenciones urbanas se produce una disolución de la puesta en escena como mirar desde fuera, como forma de organizar el espacio/tiempo para ser visto y oído” (Veloso 67; la traducción es nuestra). Es en este contexto que la noción de puesta en escena en deriva, propuesta por la artista e investigadora Verónica Veloso, se centra en los espacios de la ciudad y en la dimensión estética de la práctica de caminar.

La idea de puesta en escena en deriva se refiere a creaciones que promueven el desplazamiento, aleatorio o no, de artistas y público por entornos diversos. Estos entornos pueden ser percibidos y revelados por los artistas a lo largo del recorrido, o pueden ser artificialmente producidos por ellos. Hay muchas maneras de alterar un ambiente: por medio del sonido, de la inscripción de intervenciones en el espacio y también por medio de la instauración de una presencia más visible del artista en el espacio. En este sentido, al optar por el término puesta en escena en deriva, reforzamos también la idea de que se trata de una creación o de una revelación de ambientes en el contexto urbano. De hecho, quien experimenta una deriva son los espectadores. Son ellos quienes vivencian el recorrido predefinido por los artistas, que a su vez lo habrán explorado innumerables veces. Aunque hayan explorado un determinado territorio a través de derivas durante el proceso creativo, cuando la acción se realiza públicamente, la mayoría de los artistas ya conocen el recorrido, que no podría configurarse como una deriva. Sin embargo, para los más variados tipos de espectadores, tanto de puestas en escena como de performances urbanas basadas en el caminar, el recorrido siempre será desconocido (Veloso 50; la traducción es nuestra).

También se experimentan modalidades que cuestionan los estatutos de lo escénico: escena sin actores, teatro sin edificio teatral, escena sin dramaturgia textual, espectadores en escena, ausencia de personajes, dispositivos tecnológicos que conducen la acción, dilución de la figura y función de la puesta en escena. Las representaciones también se convierten en el resultado de reacciones a textos u obras de otros artistas propiciando un mayor flujo entre lenguajes, una dificultad para categorizar la escena y una inscripción más radical en la ciudad y en el campo de lo real. Lo que propone esta escena múltiple y diversa es una sensibilización de los cuerpos con el fin de modificar la experiencia urbana, el encuentro con la ciudad, como si la propia escena estuviera dotada de una dimensión de mediación. Se trata de procedimientos de composición escénica que van más allá del momento de la creación y se manifiestan en el encuentro con el público, al que también se invita a cocrear la obra con los artistas. Este proceso consiste, en última instancia, en una democratización del acto de creación, que se aleja del monopolio de los

artistas y se extiende a todos y cada uno de los ciudadanos que ejercen el papel de espectadores. De este modo, esta explosión del espacio teatral no solo implosiona las relaciones espaciales de la composición, sino que reverbera en diferentes instancias de creación, revisando las funciones y formas de operar de diferentes colectivos de norte a sur del país.

Por otro lado, los estudios del artista e investigador Francis Wilker se centran en el concepto de paisaje para pensar la relación entre la puesta en escena y el mundo al aire libre, proponiendo así la noción de puesta en escena-paisaje y de espectador-viajero.

... comprendo la escenificación-paisaje como agenciamiento de naturaleza artística del encuentro entre performers y espectadores, inmersos en los flujos del mundo-tiempo, con la geografía de un lugar específico portador de una red de múltiples dramaturgias en permanente e imprevisible interacción y movimiento. Este encuentro polisensorial tiene lugar a través de determinadas prácticas espaciales y operaciones que movilizan la conciencia paisajística de los participantes en una articulación compositiva abierta a atravesamientos de lo inesperado (Carvalho 220; la traducción es nuestra).

En este sentido, el investigador sostiene que una escena que reivindica su conexión con el mundo al aire libre configura una práctica artística intrínsecamente vinculada a la geografía de determinado espacio, de manera que el cielo y la línea del horizonte forman parte de la escena. Así, se trata de una forma de arte que da prioridad a los espacios abiertos, a los espacios públicos, aunque su conjunto se componga de tránsitos entre lo cerrado y lo abierto, el interior y el exterior, de modo que en un espectáculo es posible encontrar momentos de puesta en escena-paisaje, durante los cuales escena, cielo y suelo forman un enlace. Se tratan de escenificaciones de carácter performativo, ya que se interesan por el esplendor de lo real, abriéndose a los múltiples atravesamientos de la red de dramaturgias presentes en el paisaje y evitando la jerarquización de sus elementos constitutivos. La puesta en escena-paisaje presupondría una configuración escénica en la que *performers* y espectadores estén inmersos en el espacio, vivenciando los flujos del mundo-tiempo⁷ y experimentando esta relación a través de dispositivos que movilizan y actualizan el espíritu del viajero.

En síntesis, la puesta en escena-paisaje crea una experiencia sensible con el mundo al aire libre a través del repertorio de materiales y procedimientos de las artes escénicas para producir un extrañamiento en las dinámicas del espacio al punto de revelarlo como paisaje y, al hacerlo, moviliza al espectador a la creación de nuevos puntos de vista para el lugar (Carvalho 221; la traducción es nuestra).

Las reflexiones del director proponen el viaje como un modo de poner a espectadores e intérpretes en relación con el paisaje. En este sentido, al examinar un conjunto de puestas en escena, identifica dos categorías de espectáculos: una obra de recorrido y una obra de destino. En ambas,

7 El término "mundo-tiempo" se utiliza en el sentido propuesto por el antropólogo Tim Ingold (2015), como contrapunto a la noción hegemónica de paisaje, asociada a la tradición pictórica, como un recorte del mundo expresado estáticamente en una tela. "Habitar lo abierto es habitar un mundo-tiempo en el que cada ser está destinado a combinar viento, lluvia, sol y tierra en la continuación de su propia existencia" (Ingold 179-180; la traducción es nuestra).

los artistas se ven interpelados a proponer dispositivos que ayuden a movilizar una actitud de viajero en los espectadores, permitiéndoles una mirada renovada sobre la ciudad de todos los días.

Las puestas en escena interesadas en el viaje como soporte y agenciamiento del encuentro entre el espectador y el paisaje buscan generar en los espectadores-viajeros lo que Onfray llama el “cuerpo del desasosiego” . . . este también es el cuerpo del sujeto de la experiencia, un cuerpo abierto a lo que pueda pasar a través de él, probando de otras temporalidades, logrando una expansión de sus capacidades perceptivas. Así, el espectador-viajero es aquel que se abre a la experiencia de mirar/relacionarse con el espacio de forma sensible, en estado de viajante (Carvalho 110; la traducción es nuestra).

Esta cartografía de espectáculos y nociones conceptuales, que hemos presentado de manera panorámica, intenta resaltar las contribuciones brasileñas para las reflexiones contemporáneas en torno a las relaciones entre las artes escénicas y las ciudades. Creemos que son puentes deseosos de conectar y dialogar con otras investigadoras e investigadores de Latinoamérica que se interesan por la práctica artística y el pensamiento que considera habitar y transformar, por medio de las artes, las ciudades de nuestros días.

Al mirar hacia atrás, hacia nuestras trayectorias que amalgaman las actuaciones en el campo de la puesta en escena, la enseñanza y la investigación, especialmente junto a los colectivos con los que trabajamos, Coletivo Teatro Dodecafônico (SP) y Teatro do Concreto (DF) respectivamente, el vector que mueve y envuelve nuestro trabajo es precisamente este interés por la relación con la ciudad. Los ejemplos mencionados de trabajos artísticos y producciones conceptuales buscan construir un marco para esta fructífera inversión de tantos creadores en nuestro teatro. Las creaciones e investigaciones de esta naturaleza componen una especie de archipiélago por donde navegamos. Sin embargo, la tragedia de la pandemia del Covid-19 ha reconfigurado la dinámica entre sociedades y ciudades de todo el mundo. De esas plazas, calles y barrios que tanto nos interesan como posibilidad de creación e inscripción de una reflexión política sobre el habitar en este aquí y ahora, nos topamos con el vaciamiento de las calles, las restricciones a los espacios públicos y al encuentro cara a cara promovido por la aguda crisis sanitaria del Covid-19, que, en el caso brasileño, se configura también como crisis política. Desde nuestras ventanas, las calles están vacías.

El vaciamiento de la calle como síntoma: sobre habitar tiempos de aislamiento y encontrar modos de mantener los pies en el asfalto

En Brasil, la pandemia del Covid-19 adquirió proporciones desesperadas frente a un gobierno federal negacionista. La fuerza de los trabajadores del Sistema Único de Salud (SUS), nuestra política pública de salud gratuita, junto con la autonomía de gestión de los gobernadores de los diferentes estados brasileños, lograron que la tragedia no fuera aún mayor: más de 700.000 vidas perdidas. En este contexto de enfrentamiento al aparente fin del mundo, el aislamiento social fue un antídoto importante. Así, el convivio presencial en un mismo tiempo y espacio — aspecto primordial de una especie de ontología teatral— se vio desestabilizado. La investigadora

Mariana Lima Muniz llamó a las iniciativas de los artistas teatrales de aquel periodo el “teatro de lo posible”. Para ella, era una época en la que “había que coger el teatro por las manos, por los pies, por las orejas y llevarlo allí donde pudiera vivir” (s. p.).

En aquella época, la pregunta “¿esto es teatro?” no dejaba de resonar. Era un grito desesperado de tantos artistas teatrales confinados en sus casas, sin poder ir al encuentro del público físicamente, como habíamos estado acostumbrados durante tantos siglos. . . . Al preguntar si esto es teatro, estamos preguntando “¿qué es el teatro?” (Muniz s. p.; la traducción es nuestra).

Para desarrollar la cuestión, Muniz recurre a las propuestas del investigador argentino Jorge Dubatti sobre las nociones de teatro-matriz, las cuales se refieren a la tradición de lo que entendemos por teatro, con énfasis en el convivio entre artistas y público que comparten una misma coordinada espacio-temporal. Otra idea que emerge es la de teatro liminal, una creación interesada en visitar otras tradiciones y ampliar las fronteras en relación con otras artes y medios.

La pandemia, sin embargo, también ha puesto de manifiesto las desigualdades sociales. Ciertamente, pensar en conectividad, acceso a internet y paquetes de datos implica considerar que no todo el mundo tiene las mismas condiciones de acceso a la red y equipos con capacidades y desempeños distintos. A pesar de ello, Muniz destaca cómo la pregunta “¿esto es teatro?” fue poco a poco siendo sustituida por “¿cómo podemos crear teatro en la red teniendo en cuenta ambas especificidades?”. “El resultado fue un gran caldero de experimentación que surgió durante este periodo de pandemia y que aceleró la presencia de la virtualización, cada vez más presente en el mundo cotidiano, dentro del teatro” (Muniz s. p.; la traducción es nuestra).

Frente a todos los desafíos impuestos por este periodo histórico de crisis global, que en la experiencia brasileña tuvo también otros matices⁸, ante las dificultades de supervivencia y subsistencia, los artistas teatrales y el propio lenguaje teatral buscaron formas de mantener y renovar sus formas de operar. A continuación destacamos algunas iniciativas que dialogan con el contexto de experimentación que se ha venido destacando en esta cartografía, analizando cómo las creaciones teatrales de este hiato representado por la pandemia muestran una intensificación de otros intereses o necesidades de la escena teatral brasileña, ya sea por el vaciamiento de la calle, ya sea por el vaciamiento de la escena, pasando a constituirse predominantemente por unipersonales y formulaciones que destacan cuestiones de representatividad y reparación histórica (tema que trataremos en la última parte de este texto).

En un artículo titulado “Cartografías de la escena en días de aislamiento social: el teatro insiste en sobrevivir” (2022), Julia Guimarães y Francis Wilker analizan algunas creaciones con el objetivo de examinar sus operaciones constructivas, lo que nos permite obtener una breve aproximación a los procedimientos y experimentaciones de aquel momento. Entre las obras, *Todo lo que cabe en un VHS* (2020), del Grupo Magiluth, de Recife, articula memoria y proximidad en días de distancias. Las personas se inscribían, adquirían una entrada y en un día y hora

8 Para comprender la dimensión de la crisis brasileña, la mayoría de los países han adoptado estrictas medidas de aislamiento social para contener la pandemia. Además, la primera vacuna Covid-19 del mundo se administró el 8 de diciembre de 2020 en el Reino Unido, y en el mismo mes, el vecino país de Chile comenzó a vacunar a su población. En Brasil, la primera vacuna se lanzó el 17 de enero de 2021, en un extenso país con más de 200 millones de habitantes.

determinada, se establecía un intercambio poético a través de la app WhatsApp entre artista y espectadores, de manera sincrónica, aunque también contaban con materiales preparados de antemano.

A lo largo de 30 minutos, oímos audios, leemos mensajes de texto, miramos vídeos y apreciamos fotos. De este modo, cada fragmento de memoria recibe un soporte, una fecha y, a veces, una indicación como “ver en Fullscreen (pantalla completa), preferiblemente en su ordenador o SmartTV [sic]” (Guimarães y Wilker s. p.; la traducción es nuestra).

En el referido artículo, los autores destacan algunas de las características de esa creación, entre ellas: la escala uno a uno, en contraste con la difusión masiva asociada a la web. La activación de la obra se produjo a partir de la llamada de un actor del grupo al espectador. A partir de ese momento, fueron movilizadas diferentes plataformas para compartir información, como tres aplicaciones muy comunes en nuestra vida cotidiana: WhatsApp, Youtube e Instagram. Al final, también se invitó al espectador a enviar un testimonio sobre la experiencia al grupo a través de Instagram, una forma de desplegar aquel intercambio de carácter íntimo.

Más allá de la capacidad inventiva del lenguaje, nos interesa para esta cartografía destacar algunas creaciones que insisten en mantenerse en contacto con la ciudad, en pensar los espacios como constituyentes de una poética y en sostener alguna posibilidad de convivio, observando en este gesto un acto de resistencia a la tendencia de permanecer en espacios internos, privados e íntimos. Conscientes de que esta tendencia pone de relieve una dimensión social y económica, ya que en el Brasil pandémico no hubo una propuesta propia o democrática de encierro, nos damos cuenta de que solo una parte restringida de la población brasileña pudo realmente optar por permanecer en sus espacios domésticos. Nuestro interés por el espacio urbano representa, ante todo, un interés por el espacio público, compartido, al que todos tienen derecho y que, paradójicamente, difícilmente se asocia a una condición de igualdad en un país tan desigual como el nuestro. Sin embargo, ocupar el espacio público sigue representando una reivindicación por un espacio democrático, por el convivio y por el acceso al bien común.

Proponiendo un rescate de la relación de la humanidad con los recursos naturales presentes en la ciudad, la artista Vanja Poty presenta el espectáculo de teatro-danza *La Burbuja* (2021), en el que la actriz-intérprete Daniely Peinado actúa dentro de una burbuja de plástico situada en un espacio urbano elegido. Lo que los artistas ponen a la orden del día al interpretar esta pieza son los recuerdos relacionados con la época del aislamiento social forzado, la polarización de la población brasileña (en contra o a favor de los protocolos de seguridad), la desigualdad social y la fragilidad de la vida agravada por la crisis sanitaria Covid-19. Al instalarse dentro de una burbuja en el espacio público, los artistas cuestionan nuestros procesos fisiológicos ante la enfermedad que se ha propagado rápidamente, sobre todo en la ciudad de Manaus, así como la asepsia de la vida y, en consecuencia, de los encuentros en este reciente e intenso momento histórico. Lo que estas artistas promueven es una tensión entre la calle y el ambiente interno, protegido, supuestamente a salvo de las posibilidades de contaminación. Para dar seguimiento a esta reflexión, hemos optado por compartir ejemplos de nuestra propia producción artística que están en consonancia con el deseo de habitar la ciudad y de instaurar situaciones de convivio.

En el emblemático paisaje de la ciudad, donde la arquitectura y el urbanismo modernistas de Oscar Niemeyer y Lúcio Costa imponen su vocabulario monológico, predomina la imagen de la política nacional. La obra señala cómo la repetida asociación entre “Brasilia” y “política”, reiterada exhaustivamente por el periodismo televisivo, promueve un apagamiento de la vida teatral de la ciudad para el resto del país. En contra de esta tendencia, el grupo lleva la memoria de determinadas obras devuelta al lugar donde fueron representadas y, con la poética de lo audiovisual prestada de la retransmisión en directo (en un ángulo crítico con el lenguaje de las noticias), reescribe el imaginario de estos lugares. Así, además de pasar la historia a través del cuerpo, el grupo pasa la historia a través de la ciudad (Small 108-109; la traducción es nuestra).

La consigna para la creación y el enlace con los recuerdos del teatro en Brasilia fue la producción de *Días Felices* (1993), del director Mangueira Diniz, en la que la actriz Lucinaide Pinheiro se sumergió en las aguas del lago Paranoá. En la última escena de la producción, la actriz Micheli Santini realiza una *reperformance* retransmitida en directo por el teléfono móvil de su hermana, entra en el lago, dice el texto de Beckett hasta quedar sumergida con el agua hasta el cuello. En sus reflexiones sobre la relación entre el teatro filmado, el teatro en línea y la *reperformance*, Daniele Avila Small nos deja una provocadora reflexión en la que intervienen la mediación, las lagunas y la percepción:

... la creación es un choque que se produce principalmente en los cuerpos, en el enfrentamiento de otros cuerpos, de otros materiales. Cada pieza, cada puesta en escena, ya es un documento histórico entrelazado de mediaciones. En directo o a través de documentos, el acceso es lo que cada espectador busca. Así pues, si hay lagunas en el acceso por la documentación en la performance o el teatro, también existen lagunas en el intercambio en vivo del contacto presencial (Small 101; la traducción es nuestra).

Entre otras experiencias de artistas interesados en reflexionar sobre el movimiento, la relación con los espacios públicos y la ciudad incluso durante la pandemia, sin dejar de tomar las medidas de protección necesarias, el Colectivo Dodecafónico de Teatro utilizó la tecnología para recorrer la ciudad a pie. A través de la experimentación con *audiotours*, ha realizado dos creaciones en este formato: *Desplazamientos mínimos* (2020) y *Mover(se): 7 Piezas para Deslocarse de Adentro hacia Afuera* (2021). El primero consistía en un álbum con once temas sonoros que invitaban a los oyentes a recorrer los espacios de sus casas, investigando sus cuerpos y llevando a cabo pequeños programas de acción profundamente vinculados con las actividades cotidianas de todos nosotros. La propuesta reivindicaba una mirada estética sobre el hogar y las ocupaciones cotidianas de la vida doméstica, manteniendo alguna posibilidad de caminar, aunque fuera dentro de la casa, junto con una reflexión crítica sobre el momento vivido. En la segunda, el Colectivo propuso una serie de siete piezas (cuatro *audiotours* y tres piezas card, emitidas exclusivamente por Instagram) en las que compartía programas de acción para ser realizados por los oyentes, sugiriendo pequeños desplazamientos por sus hogares. Esta iniciativa surgió de una invitación de la Bienal de Danza del Sesc⁹ como una forma de mediación, una convocatoria para involucrar

9 Servicio Social del Comercio del Estado de São Paulo, la institución mantiene diversas unidades en todo el estado proporcionando servicios de educación, deporte, cultura y ocio.

físicamente los cuerpos de los espectadores de la Bienal que tendrían acceso a las creaciones exclusivamente a través de plataformas digitales. Con la serie *Mover(se)*, el Dodecafônico trató de inventar formas de caminar de vuelta a la calle, aunque individualmente y utilizando teléfonos móviles y auriculares como recursos para mantener el cuerpo en ese estado de erupción al que se refiere el autor Norval Baitello Júnior, citado anteriormente.

Tan pronto las medidas de aislamiento fueron atenuadas gracias a la vacunación, paulatinamente los teatros e instalaciones culturales volvieron a acoger a artistas y público, restaurando el encuentro presencial en un mismo tiempo-espacio. La sensación general parecía ser una inmensa nostalgia de aquel rito ancestral y de todo lo que significaba, de modo que la pulsante experimentación del lenguaje en el encuentro con lo digital —que parecía anunciar el futuro— parece, al menos hasta el momento, haber sido abandonada. Al final del artículo de Guimarães y Wilker (2022), citado anteriormente, las cuestiones abordadas provocan exactamente este aspecto, si la práctica teatral continuaría expandiéndose a partir de estos recursos o los abandonaría.

No hay duda de que el encuentro “en vivo” entre artistas y público es “aurático” precisamente por su dimensión fenoménica, experiencial y material. Sin embargo, ¿tiene sentido que solo el teatro se niegue a funcionar de otro modo más allá de lo presencial? Si el periodo de aislamiento social mostró innumerables posibilidades fértiles para los experimentos escénicos digitales, ¿por qué no incorporar esta experiencia a futuros proyectos? ¿Es posible el convivio entre las prácticas teatrales presenciales y las digitales? ¿Cuáles son los tránsitos, las contaminaciones y las fricciones entre estos modos de hacer y apreciar? (Guimarães y Wilker s. p; la traducción es nuestra).

Reconocemos que este periodo de encuentro radical con la virtualidad y la cultura digital en el contexto pandémico ha dejado huellas profundas en la experiencia brasileña, una especie de trauma, como un lugar al que no se quiere volver. Tal vez, aún falte una distancia histórica para percibir con mayor precisión los movimientos pospandémicos en la poética de los grupos. En todo caso, uno de los aspectos que parece haber emergido o intensificado dice relación con una necesidad de recurrir al discurso, exponiendo la soledad de los cuerpos en escena y constituyendo un teatro diminuto, en lo que se mantiene la minimización del convivio, representado aquí incluso por la reducción de los equipos de creación y que ha revelado una proliferación de unipersonales. Es difícil precisar los componentes de esta ecuación, pero de algún modo parecen reunir las cicatrices de aquel periodo, las dinámicas mercadológicas y también el reto de acceder a financiación pública para volver a poner en marcha las actividades de los grupos y colectivos. A esto se añade la percepción de que los espectáculos con equipos reducidos corresponden a una lógica de mercado que hace más viable la circulación de estas obras, en términos de internacionalización y de participación de estas producciones en festivales dentro y fuera del país.

Después de aquel periodo de aislamiento y encuentro-confrontación con la cultura digital, ¿qué escenas parecen emerger con mayor vigor en el paisaje del teatro brasileño? En nuestra percepción, la escena ha ganado un relevante acento de reparación histórica.

La emergencia de la presentificación de cuerpos históricamente relegados — la escena como reparación

Para ayudarnos a echar una breve y tambaleante observación al momento actual de la escena brasileña, un proverbio yoruba que se ha vuelto muy conocido en Brasil en los últimos años puede ser una buena puerta de entrada. Dice así: “Exu mató un pájaro ayer con una piedra que solo lanzó hoy”. Exu es un orisha, una entidad de las religiones con raíces africanas, venerado en los ritos del candomblé, religión muy presente en diversas regiones brasileñas. Para algunos practicantes del culto y estudiosos, Exu puede ser considerado un mensajero, una energía de comunicación que conecta los mundos. Según Luiz Rufino: “Exu, para los yoruba y en sus múltiples facetas en la diáspora, fundamenta una ética sensible. Elegir a Exu como potencia codificadora y movilizadora de una pedagogía de la descolonización es, en definitiva, un acto de responsabilidad ante la vida” (19; la traducción es nuestra). Exu también se asocia con una fuerza de transformación, una especie de permanente nacimiento y reconstrucción del mundo. Lo que nos gustaría destacar de este proverbio es el modo como conecta los tiempos (ayer, hoy y mañana) y nos invita a pensar que una acción realizada hoy también puede resignificar el ayer y proyectar el mañana. Del mismo modo que las acciones del pasado pueden encontrar nuevos ecos y formas en el presente.

Es desde esta perspectiva que muchas creaciones teatrales han articulado poéticamente los tiempos en la invención de nuevos imaginarios que recuperan, recrean y proyectan los puntos de vista de grupos sociales históricamente relegados por el proyecto colonial blanco, masculino, europeo y racista, y sus marcas en la vida y el desarrollo del país. Si aceptamos que, en cierta medida, la idea de Brasil está permanentemente en disputa, son precisamente los cuerpos históricamente silenciados los que parecen marchar para ocupar la escena, las pantallas, las galerías, las páginas y ayudarnos a pensar el mundo que estamos construyendo juntos, otro Brasil posible, basado en otras premisas. Una escena marcadamente decolonial o, como prefería el pensador y activista quilombola¹⁰ brasileño Nêgo Bispo¹¹ (1959-2023), contracolonial¹². En otras palabras, una escena orientada a la reparación histórica, que pone en escena cuerpos históricamente relegados y toca la herida colonial de múltiples maneras. El emprendimiento colonial ha subalternizado cuerpos, silenciado puntos de vista e historias en función de la narrativa hegemónica de quienes poseen los medios de producción. En el caso brasileño, esto se traduce en el punto de vista del colonizador blanco, europeo y occidental. Un proyecto que históricamente ha dejado de lado a las personas negras que fueron esclavizadas, a los pueblos indígenas, a las mujeres, a las personas con discapacidad y a la comunidad lgbtqiapn+, grupos sociales que nunca han sido tratados como sujetos, que nunca han tenido sus narrativas registradas, amplificadas e inscritas. Y es precisamente la expresión de estas subjetividades la que, en nuestra percepción, dibuja el paisaje más contundente de la escena brasileña hoy y la que ha traspasado las fronteras del país al ser programadas en diferentes festivales y muestras alrededor del mundo.

10 Los quilombolas son descendientes y remanentes de comunidades formadas por sujetos esclavizados fugitivos entre el siglo XVI y 1888, cuando formalmente hubo la abolición de la esclavitud en Brasil.

11 Antônio Bispo dos Santos.

12 Para él, hombre negro quilombola, lo contracolonial involucra el modo como los grupos que no han sido colonizados siguen resistiendo al colonialismo que permanece vivo y cada vez más sofisticado.

La artista interdisciplinar y teórica Grada Kilomba ofrece valiosas contribuciones para el análisis del racismo cotidiano, especialmente la violencia epistemológica en el contexto académico. En la introducción a su libro *Memorias de la plantación* (2019), argumenta:

Escribir este libro fue, de hecho, una forma de transformar, porque aquí no soy la "Otra", sino yo misma. No soy el *objeto*, sino el *sujeto*. Soy yo quien describe mi propia historia, no quien la describe. Escribir, por tanto, se convierte en un acto político. . . . al escribir, me convierto en la narradora y escritora de mi propia realidad, en la autora y autoridad de mi propia historia. En este sentido, me convierto en la oposición absoluta a lo que el proyecto colonial ha predeterminado . . . Este paso de *objeto* a *sujeto* es lo que marca la escritura como acto político. Además, escribir es un acto de descolonización en el que quien escribe se opone a las posiciones coloniales convirtiéndose en el/la escritor/a «validado/a» y «legitimado/a» y, al reinventarse a sí mismo/a, nombra una realidad que ha sido nombrada erróneamente o que no ha sido nombrada en absoluto. Este libro representa este doble deseo: oponerse a ese lugar de «Otridad» e inventar nosotros mismos de un modo (nuevo). Oposición y reinención se convierten entonces en dos procesos complementarios . . . (Kilomba 27-28; la traducción es nuestra; énfasis del original).

Parfraseando a la autora y ampliando el gesto de escribir para contemplar también el gesto de crear una puesta en escena, tomamos el movimiento apuntado por Kilomba de convertirse en sujeto —este deseo doble de oposición y reinención— como muy apropiado para lo que estas creaciones han inscrito en el Brasil de nuestros días. En este sentido, tal vez estas escenas también podrían ser clasificadas bajo la categoría de escenas para convertirse en sujeto. Para presentar ejemplos de esta categoría de escenas para convertirse en sujeto, hemos seleccionado algunas creaciones en las que cuerpos relegados reivindican una liberación, no solo temporaria, de esta condición en la que han estado históricamente sometidos. El espectáculo *Manifiesto Transpofágico* (2019), unipersonal de la actriz, dramaturga y activista travesti Renata Carvalho, ya se ha representado en más de diez países. Es una obra que sitúa a los espectadores frente a la historia de un cuerpo travesti, revisitando diferentes momentos históricos de Brasil y poniendo de relieve los estereotipos sobre las travestis y el violento y estigmatizador contexto al que se enfrenta la comunidad trans con su propio cuerpo en el país que más mata a personas trans en el mundo¹³.

Por su parte, el monólogo *Macacos* (2016), del dramaturgo y actor negro Clayton Nascimento, obtuvo repercusión nacional en las temporadas pospandémicas de 2022 y ya ha sido representado en Chicago, Santiago, Ámsterdam, Rusia, Portugal y Uruguay. La obra aborda el racismo estructural evidente desde la fundación de Brasil hasta nuestros días, recuperando la muerte de Eduardo de Jesus Ferreira, un niño de diez años que recibió un disparo en la cabeza por parte de la Policía Militar mientras jugaba en la puerta de su casa en el Complejo do Alemão, en Río de Janeiro, en 2015. La madre de Eduardo suele acompañar a Clayton y hace una participación al final del espectáculo. La repercusión de la obra fue tan grande que un abogado que asistió a la obra consiguió que se reabriera el caso de asesinato, que había sido archivado.

¹³ Según *Transgender Europe*, Brasil ocupa desde hace quince años consecutivos la primera posición en asesinatos de personas trans.



Manifesto Transpofágico. Año: 2019. Fotografía de Rai do Vale.

También siguiendo la senda de los unipersonales, la actriz y directora Jéssica Teixeira creó *E. L. A.* (2018), donde se basa en su cuerpo y en su biografía para cuestionar cómo los cuerpos que se escapan de la norma son percibidos por la sociedad. Activista en la lucha contra el capacitismo, forma parte del movimiento que se viene gestando en Brasil de artistas def (en referencia a las personas con discapacidad). Recientemente ha estrenado otro unipersonal que continúa esta investigación, *Monga* (2024), en el que revisa la historia de la mexicana Julia Pastrana (1834-1860), conocida popularmente como la mujer-mono, una de las inspiradoras de los *Freak Shows* que tuvieron lugar de norte a sur del país en el siglo pasado. La historia de Jéssica toca a la de Julia para seguir cuestionando normas y perspectivas sobre el cuerpo.

En *Azira'í* (2023), un unipersonal que enfatiza la dimensión musical, la actriz indígena Zahy Tentehar revisita su propia relación con su madre, Azira'í Tentehar, la primera mujer chamán de la reserva indígena de Cana Brava, en el estado brasileño de Maranhão. En esta creación de carácter autobiográfico, la artista también pone en juego el tránsito entre momentos hablados en portugués y otros en ze'eng eté, su lengua de origen, un procedimiento de creación que nos recuerda que en este territorio, personas que estaban aquí mucho antes de la invasión europea, incluso antes de que Brasil fuera bautizado, fueron tratadas como extranjeras en su propia tierra, viéndose obligadas a aprender otra lengua y a adaptarse a otra cultura. Con esta obra, Zahy se convirtió en la primera actriz indígena en recibir uno de los principales premios¹⁴ de teatro del país, que existe desde 1988.

14 El Premio Shell de Teatro acompaña la programación teatral de las ciudades de São Paulo y Río de Janeiro para realizar sus selecciones y premiaciones. En 2023, creó la categoría de destaque nacional, en un movimiento inicial para considerar las muchas obras que no tienen temporada en las dos capitales de la región Sudeste.



Azirai. Año: 2023. Fotografía de Marcelo Rodolfo.

No nos interesa aquí precisar históricamente cuándo ha emergido esta escena, que algunos han calificado, a menudo con algún juicio de valor, de identitaria. Es curioso que nunca hayamos mirado una producción teatral hegemonícamente blanca y la hayamos calificado de identitaria. Lo mismo ocurre cuando designamos obras de mujeres como femeninas, lo que llevaría a que todas las demás por exclusión fueran consideradas masculinas, algo que definitivamente no vemos que ocurra. Una posible hipótesis para el surgimiento de esta escena insurgente, que brota como un grito de revuelta o un manifiesto sobre el reconocimiento de la existencia de estos cuerpos, coincide con el avance de las fuerzas políticas de extrema derecha en Brasil. Esta intensificación (a gran escala) estalló en una sofisticada forma de golpe de Estado con rasgos políticos, jurídicos y mediáticos, que culminó con el *impeachment* de la entonces presidenta electa Dilma Rousseff en 2016, abriendo el camino para la elección de Jair Bolsonaro y su lamentable proyecto de gobierno para el periodo 2019-2022, que ha tomado aires de catástrofe en el contexto de la pandemia del Covid-19. En su primer día de gestión, el entonces presidente suprimió el Ministerio de Cultura. A raíz de ello, se produjo un desmantelamiento del sector, marcado por la desvaloración de la actividad artística, cultural, educativa y científica, así como por casos de censura, criminalización y persecución de artistas¹⁵. Es de este país, sumergido en una profunda crisis del Estado democrático de derecho y con miles de muertos, de donde emerge, se afirma y se impone esta escena insurgente.

Al observar puestas en escena como estas, podemos identificar algunos rasgos recurrentes, aunque adquieran significados, énfasis y combinaciones diferentes en cada creación. El primero de ellos se refiere al verbo, se reconoce un protagonismo discursivo. En algunos casos, adopta la forma de una interpelación directa al público y, en otros, moviliza también su participación al

¹⁵ El Movimiento Brasileño Integrado por la Libertad de Expresión Artística (MOBILE) ha creado un mapa de la censura de las artes, para saber más: <https://movimentomobile.org.br/>

sugerirle que responda a determinadas preguntas. Otro aspecto consiste en el uso de materiales biográficos, documentos e imágenes y/o imágenes de la historia de determinados momentos del país, como la portada de una revista, un fragmento de un reportaje televisivo, fotos de la infancia o de miembros de la familia, un audio de la madre. Estas inserciones evocan una dimensión documental de la escena. Hay también una cierta textura de conferencia o de clase, como si la propia escena estuviera dotada de una actitud pedagógica en la que se examina una cuestión o un tema. Por fin, un rasgo compositivo que quizá sea el más relevante tiene que ver con la presentificación de ciertos cuerpos y narrativas, una escena del cuerpo presente y en primera persona. Presencias que son, en sí mismas, una especie de manifiesto, aquel cuerpo ocupando aquel espacio, aquella programación y diciendo algo sobre sí mismo, su historia, su ancestralidad. Existe en este gesto un movimiento hacia el rescate de una memoria, de aquellos que nunca han podido hablar o han sido invisibilizados, inscribiendo un desplazamiento performativo, una fisura, desvelando los recursos que articulan, revelando ausencias, contradicciones y la perpetuación de ciertas lógicas e imaginarios.

Desde una perspectiva macro, podríamos comprender que esta escena está repleta de atravesamientos, que dialoga con los recursos audiovisuales, que interactúa con el espectador, que se interesa por el documento, que no opera dentro de la lógica de la representación ni de la idea de personaje, que apela a lo real, al material biográfico, al testimonio, que puede ser más literalmente biográfica o más autoficcional, que no se compromete con una narrativa con principio, nudo y desenlace, conformando lo que podríamos llamar una puesta en escena performativa. La noción de puesta en escena performativa, propuesta por el director e investigador Antônio Araújo Silva (2008), es un ejercicio de aproximación de aspectos del arte de la *performance* a la función de la puesta en escena. Sus reflexiones contribuyen a expandir la comprensión de la puesta en escena al enumerar algunos aspectos que pueden ayudar a configurar lo que él entiende por puesta en escena performativa, entre ellos: carácter autobiográfico; no representacional; no narrativo; intensificación de la presencia y del momento de la acción; el rasgo multidisciplinar de hibridez entre lenguajes artísticos, no vinculado a la noción de síntesis de las artes expresada en el proyecto wagneriano; el cuerpo en situaciones de riesgo más comprometido con la presentación que con la idea tradicional de representación; la especificidad del espacio; la apertura a lo inesperado; la nula o escasa jerarquía entre los elementos que componen la escena; la explicitación del proceso de creación/revelación de los procedimientos constructivos (Silva; la traducción es nuestra).

La puesta en escena performativa . . . busca justamente liberarse de la construcción de la unidad, del discurso homogéneo y del sentido articulador. Intentará dejarse atravesar por sentidos, por líneas de fuerza, por heterogeneidades materiales, discursivas y lingüísticas. En lugar de la "producción de sentido", busca, como en la performance, la "producción de presencia", en lugar de la "organización simbólica", la "homogeneización de los materiales" o el anudamiento de un sentido, emergen «trozos de sentido», posibilidades tanteantes de significación, puestas en movimiento y en contacto, por la acción del director. Este funcionaría entonces más como un operador de flujos erráticos, un "presentificador" de "trozos de representación", un productor de una red de motivos escénicos diversos (Silva 187-188; la traducción es nuestra).

Mirando más de cerca, desde una perspectiva micro, estas puestas en escena performativas parecen mantener un fuerte diálogo con la conferencia-performance. En su artículo “Una genealogía para la conferencia-performance”, Catalão afirma que:

. . . la conferencia-performance también desvela la percepción contemporánea de que, al igual que el arte, el conocimiento (tanto dentro como fuera de las universidades) no es un conjunto de objetos neutros transmitidos de forma transparente de una generación a otra, sino que depende fundamentalmente de los modos de exposición utilizados por sus practicantes (científicos, profesores, pero también periodistas y diversas otras personas implicadas en el proceso de construcción y rectificación del conocimiento) (11; la traducción es nuestra).

Desde esta perspectiva, el coqueteo con la conferencia-*performance* parece residir precisamente en el modo en que los artistas reelaboran las perspectivas históricas, imágenes y narrativas, la mayoría de las veces retorciendo el punto de vista hegemónico desde su propia experiencia. La relación con estas presencias entra en juego cuando consideramos quién habla, cómo habla, por qué habla y de qué habla. En cierta medida, actrices, actores e intérpretes juegan a excavar sus propias historias y, al hacerlo, ponen de relieve cómo cada trayectoria de vida es eminentemente colectiva y cuánto aquella vida personal expuesta en escena habla de una historia y problemas colectivos.

El cuerpo del actor o de la actriz, al ocupar la posición del cuerpo del historiador, se pone también como evidencia de la historicidad de la enunciación, como verticalización de este proceso. El carácter convivial de la actuación confiere a la escritura historiográfica en el teatro otra capa de implicación del espectador en el proceso de construcción del argumento histórico (Small 33; la traducción es nuestra).

Estas pistas iniciales sobre cómo nos sentimos al tocar el pulso del teatro brasileño contemporáneo ponen de manifiesto una escena delineada por la reparación de grupos sociales históricamente relegados. En escena, no se trata solo de volver a contar el pasado desde un nuevo punto de vista, antes silenciado; sobre todo, son escenas que nos movilizan para imaginar otro presente y proyectar otros futuros. Hoy, nuestro teatro parece nutrirse de una expansión de narrativas, imaginarios y epistemologías cuando ocupan la escena una diversidad de artistas, mujeres y hombres negros, trans y travestis, indígenas, personas con discapacidad, cuerpos que también anuncian otro Brasil, aunque sea en un plano simbólico y utópico, restauran, reforestan, reivindican, reparan. ¿Qué otros procedimientos compositivos pueden mapearse en estas escenas? ¿Qué articulaciones constructivas podemos encontrar en el trabajo de colectivos que también materializan la diversidad y la representatividad en el teatro? Esta escena insurgente aún tiene mucho que decirnos y provocarnos.

Sobre el riesgo de tejer consideraciones momentáneas sobre el presente

Las relaciones entre política, movimientos sociales y estética pueden ofrecer un abundante camino de reflexiones. Con frecuencia, el arte anticipa la vida política de un país y nos ofrece imágenes y síntesis. Por ahora, parece bastante simbólico recurrir a la fotografía más publicitada de la toma de posesión del Presidente Luíz Ignacio Lula da Silva, en enero de 2023. En ella, vemos a un presidente elegido democráticamente subiendo la rampa del Palacio de Planalto para recibir la banda presidencial, junto a un grupo de ocho personas que, según el ceremonial, son “representantes del pueblo brasileño”. Entre ellos: el cacique kayapó Raoni Metuktire, un líder indígena; la recolectora de materiales reciclables Aline Sousa; el niño negro Francisco, de diez años, e Ivan Baron, un activista anticapacitación. Fue de manos de este grupo que el nuevo presidente recibió la banda, inaugurando una nueva imagen en el imaginario colectivo del país. Tal vez una síntesis de lo que, desde nuestro punto de vista, parece haber sido, al menos en los últimos siete años, el pulso de una parte significativa de las creaciones brasileñas y aspecto recurrente en los procesos curatoriales en las artes escénicas y en las selecciones para fomentar proyectos artísticos: la dimensión de la representatividad, la diversidad y la reparación.

Acerca de los caminos políticos del país, es difícil predecir lo que ocurrirá en el futuro, pero la recreación del Ministerio de Cultura en el primer día de gobierno de Lula ha sido una inyección de ánimo para el sector, así como la creación de un Ministerio de los Pueblos Indígenas y de un Ministerio de la Igualdad Racial. Si nuestro hilo conductor a lo largo de este recorrido ha sido la relación entre la escena y la ciudad, tal vez cuando miremos hoy los movimientos más recientes del teatro brasileño no encontremos el cuerpo a cuerpo entre espectadores, intérpretes y las calles, plazas, ríos y edificios concretos de la ciudad, sino que reconozcamos los paisajes, lugares, territorios que cada uno de nosotros porta: somos una geografía de carne y hueso. Entonces podemos volver a mirar esos cuerpos en escena y ver en ellos las muchas ciudades que existen en la misma ciudad y reconocer, tal vez, los territorios que fueron destruidos para que pudiera existir una ciudad de asfalto y hormigón. Podemos observar un poco más y percibir cómo estos cuerpos no solo evocan o invocan¹⁶ espacios, llevan consigo otros cuerpos, soterrados por el tiempo, en estas escenas del ahora. El espacio adquiere otras dimensiones, profundidades y contornos, aunque dentro de los límites perceptibles de un edificio teatral convencional.

No podemos afirmar con rotundidad que se trate de un síntoma pospandémico, sino más bien de una conjunción de factores que resultan en un abandono del espacio público, una soledad en escena, y en otros modos de operar con el lenguaje teatral y performativo, cargado de testimonios, documentos y concentrado dentro de arquitecturas edificadas. Los teatros y espacios escénicos se convierten en el refugio de estos cuerpos que ya no están en condiciones de resistir directamente el cielo sobre sus cabezas. Esta escena emergente refleja también las tensiones presentes en la esfera pública en este periodo histórico tan reciente, en el que nos enfrentamos a un país ideológicamente polarizado, tomado por el discurso del odio, la difusión de *fake news*, el aumento de crímenes y agresiones contra minorías identitarias, la intolerancia

16 Invocar se utiliza aquí en referencia a la noción de “espacios invocados” propuesta por el artista e investigador Gyl Giffony en su tesis *El lugar invocado: teatralidades y espacios de memoria de la violencia sociopolítica en América Latina* (2021), en la que articula reflexiones sobre memoria, espacio y teatralidad a partir del análisis de algunas creaciones de Chile y Brasil.

religiosa y el consiguiente incremento de la violencia policial. Todas estas fuerzas opuestas están creando un entorno urbano cada vez más hostil en el que la presencia de intervenciones teatrales y performativas no parece bienvenida. O, dicho de otro modo, ocupar el espacio público se convierte en un riesgo aún mayor para la integridad física y mental de muchos artistas.

La escena, que ahora se voltea y se concentra en el espacio teatral, revela una crisis social, una dificultad para mantenerse juntos, una imposibilidad de diálogo, una incapacidad para convivir con disensos, tensionada por el recrudecimiento de la lucha por la sobrevivencia y por la emergencia de hacerse escuchar, como prueba de existencia y resistencia. Es curioso observar cómo esta escena se aproxima a la esfera de una clase, en la medida en que se identifica con la estructura de una conferencia performativa, revelando en última instancia su gesto de enunciación, su invitación o convocatoria para que otras voces sean escuchadas y legitimadas. Somos conscientes, sin embargo, de la complejidad de esta escena emergente y de cómo tal análisis no puede agotarse en este texto. Lo que hemos intentado señalar aquí es la curva que nos ha conducido de vuelta a los espacios escénicos. Aparentemente más unipersonales y más cargados de una urgencia discursiva. Los cuerpos que actúan hoy en escena son, ante todo, estandartes, portavoces de una multitud, de conjuntos de ciudades o de pueblos invisibilizados que, hablando de sí mismos, hacen visibles comunidades enteras. La presencia de tales cuerpos en escena sintetiza la existencia y la repetición histórica del borramiento y el silenciamiento de muchos, de modo que la historia de uno expande la dimensión de lo personal a su capa más dañada y política, revelando la emergencia de las condiciones de vida de muchos, de grupos enteros. Que las ciudades y las escenas sean reimaginadas, una como reflejo de la otra, una como fruto y semilla de la otra, pues las fuerzas que operan en las escenas son manifestaciones más o menos explícitas de la manera como logramos pensar y realizar la vida en la polis. El tamaño, la medida y la posibilidad del arte corresponderán necesariamente a nuestra capacidad de imaginar, reimaginar e inventar el mundo.

Obras citadas

- Brito, Marcelo Sousa. *O teatro que corre nas vias*. Salvador: Eufba, 2017. Impreso.
- Baitello Júnior, Norval. *O pensamento sentado*. Porto Alegre: Ed. Unisinos, 2012. Impreso.
- Carreira, André. "Ambiente, fluxo e dramaturgias da cidade: materiais do Teatro de Invasão". *O Percevejo Online* 1.01 (2009). Recurso electrónico.
- . "Cidade espaço inóspito: território do teatro de invasão". *Urdimento* 2.38 (2020). Recurso electrónico.
- Catalão, Marco. "Uma genealogia para a palestra-performance". *Urdimento* 1.28 (2017): 4-14.
- Collot, Michel. *Poética e filosofia da paisagem*. Trad. Ida Alves et al. Rio de Janeiro: Editora Oficina Raquel, 2013. Impreso.
- Dardel, Eric. *O Homem e a Terra: natureza da realidade geográfica*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2011. Impreso.
- Ingold, Tim. *Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição*. Trad. Fábio Creder. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015. Impreso.
- Kilomba, Grada. *Memórias da plantação - episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019. Impreso.

- Lispector, Clarice. *Água Viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. Impreso.
- Onfray, Michel. *Teoria da Viagem: uma poética da Geografia*. Trad. Sandra Silva. Lisboa: Quetzal Editores, 2009. Impreso.
- Muniz, Mariana Lima. "Teatro do possível e refugiados digitais". *Catálogo Palco Giratório*. Rio de Janeiro: SESC, Departamento Nacional, 2022. Recurso electrónico.
- Rufino, Luiz. *Pedagogia das Encruzilhadas*. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019. Impreso.
- Silva, Antonio Carlos de Araújo. *A encenação no coletivo: desterritorializações da função do diretor no processo colaborativo*. Tesis doctoral. Universidade de São Paulo, Brasil, 2008. Recurso electrónico:
- Small, Daniele Avila. *Historiografias de artista: Escritas da História do Teatro Documentário Contemporâneo*. Tesis doctoral. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019. Recurso electrónico.
- . "Presencialidade intertemporal e multiespacial na cena contemporânea: poéticas do endereçamento no teatro filmado, no teatro on-line e na reperformance". *Cenas contemporâneas: arte em tempos de pandemia*. Org. Gabriela Lírio, 1a ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2023. Impreso.
- Veloso, Verônica. *Percorrer a cidade a pé: ações teatrais e performativas no contexto urbano*. Curitiba: Ed. Appris, 2021. Impreso.
- Wilker, Francis. *Encenação-paisagem: uma cena que reivindica o mundo a céu aberto*. Tesis doctoral. Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil, 2020.