

El territorio como circunscripción dramática: el teatro de las periferias de Río de Janeiro y de São Paulo

Rosyane Trotta

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Río de Janeiro, Brasil

rosyane.trotta@unirio.br

<https://orcid.org/0000-0002-9464-3466> 



e-ISSN: 3028-9718



Rosyane Trotta, 2025. Publicado por la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático «Guillermo Ugarte Chamorro» (Lima, Perú). Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional

Citar como: Trotta, R. (2025). El territorio como circunscripción dramática: el teatro de las periferias de Río de Janeiro y de São Paulo. *Liminal*, 2(1). <https://doi.org/10.69746/liminal.a52>

Revisado por pares
Recibido: 13/02/2025
Aceptado: 13/05/2025

Resumen

Este artículo analiza el papel del territorio como circunscripción dramática en experiencias teatrales desarrolladas en las periferias urbanas de Río de Janeiro y São Paulo. El estudio se articula en torno a tres ejes analíticos: el grupo como modo de producción y creación, la política cultural orientada a la descentralización y la noción de territorio como elemento identitario organizador de movimientos de ciudadanía. Se encuentra, como elemento de gran relevancia, la presencia de la sede como espacio de desarrollo de actividades de investigación, de creación y de intercambio de conocimientos en grupos que han recibido el apoyo de las políticas públicas. A continuación, se realiza una investigación de campo, a partir de la cual se presentan los casos del Coletivo Estopô Balaio y la Cia Cerne, ambos ubicados aproximadamente a 30 kilómetros del centro de sus respectivas capitales. En conclusión, el estudio aborda la dramaturgia territorial como parte del contexto presentado: la continuidad de un conjunto teatral, radicado en un territorio periférico, en tiempos en que las cuestiones de identidad se conectan con las luchas políticas.

Palabras clave: Artes escénicas, Brasil, Descentralización, Política cultural, Teatro de contexto, Teatro grupal, Teatro nacional.

Territory as a dramatic circumscription: the theater of the peripheries of Rio de Janeiro and São Paulo

Abstract

This article analyzes the role of territory as a dramaturgical circumscription in theatrical experiences developed in the urban peripheries of Rio de Janeiro and São Paulo. The study is structured around three analytical axes: the group as a mode of production and creation; a cultural policy oriented towards decentralization, and the notion of territory as an identity element organizing citizenship movements. Studies analyzing the consequences of cultural policy are taken as a starting point. The group's headquarters that have received support from public policies have evolved into platforms for research, creation, and exchange of knowledge. This was proved to be a highly relevant element in the process. Next, a field investigation is carried out, from which the following are presented: Coletivo Estopô Balaio and Cia Cerne, both located about 30

kilometers from the center of each capital. In conclusion, the study focuses on territorial dramaturgy, examining the continuity of a theatrical ensemble based in a peripheral quarter, at a time when identity issues are linked to political struggles.

Keywords: Brazil, Context theater, Cultural policy, Decentralization, Group theater, National theater, Performing arts.

O território como circunscrição dramática: o teatro das periferias do Rio de Janeiro e de São Paulo

Resumo

Este artigo analisa o papel do território como circunscrição dramática em experiências teatrais desenvolvidas nas periferias urbanas do Rio de Janeiro e de São Paulo. O estudo se articula em torno de três eixos analíticos: o grupo como modo de produção e criação, a política cultural orientada para a descentralização e a noção de território como elemento de identidade que organiza movimentos de cidadania. Um elemento de grande relevância é a presença da sede como espaço para o desenvolvimento de atividades de pesquisa, criação e troca de conhecimentos em grupos que receberam apoio de políticas públicas. Segue-se a pesquisa de campo, na qual são apresentados o Coletivo Estopô Balaio e a Cia Cerne, ambos localizados a aproximadamente 30 quilômetros do centro de cada capital. Para concluir, o estudo aborda a dramaturgia territorial como parte do contexto apresentado: a continuidade de um conjunto teatral, sediado em um território periférico, em tempos em que questões de identidade estão ligadas a lutas políticas.

Palavras-chave: Artes cênicas, Brasil, Descentralização, Política cultural, Teatro de contexto, Teatro grupal, Teatro nacional.

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, quien dedicó parte de su producción teórica a observar la escena brasileña, intentó explicar por qué la popularización del teatro no se podía lograr con el aumento de las salas, pues el elitismo de esta actividad no residía en su distribución, como se creía, sino en su producción. El filósofo 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).¹

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 universidades, en concursos docentes e inclusión en los programas escolares de historia y cultura afroindígena). Desde que el poder público empezó a lanzar convocatorias para estimular la producción cultural, la programación teatral ya no se limita a espectáculos protagonizados por actores de televisión y pagados por grandes empresas que así promocionan su marca. Desde que esas convocatorias incluyeron líneas específicas, separadas por regiones, por ejemplo, ya no hay solamente espectáculos con artistas de las zonas más privilegiadas.
- 2) En las curadurías artísticas a escala intercontinental, la valorización del protagonismo de las minorías políticas y, en Brasil, el ascenso del Partido de los Trabajadores al poder en 2001, con las sucesivas leyes de inclusión social aprobadas desde los primeros años del gobierno de Lula, con extensión a la política cultural pública.

¹ Los textos citados, tanto los provenientes de investigación bibliográfica como los obtenidos en la investigación de campo, ya sea en entrevistas realizadas por la autora de este artículo o captados en redes sociales, fueron traducidos al español desde el portugués brasileño.

3) La difusión de lo colectivo como modalidad organizativa de la gestión compartida como modalidad de producción y la creación colectiva como camino hacia una escritura de los cuerpos.

Este artículo se dedicará a abordar estos aspectos en el teatro brasileño contemporáneo, tal como se manifiestan en el ámbito de los grupos que actúan en la periferia de São Paulo y Río de Janeiro, las dos ciudades más populosas del país y que ofrecen mayor cantidad de propuestas teatrales. El estudio forma parte de un proyecto de investigación a largo plazo, en el que he observado los modos de creación, producción y organización de los grupos contemporáneos, así como su articulación con la política cultural vigente.

El artículo se origina en una investigación que se centra en el teatro de la periferia, realizado por grupos que articulan teatro y política desde sus identidades. Los movimientos de organización social y las políticas de inclusión implementadas en Brasil durante la primera década de este siglo han puesto en primer plano la discusión sobre organismos no hegemónicos. Las acciones afirmativas, que implementaron el sistema de cuotas en la educación pública, permitieron el ingreso a las universidades de cuerpos periféricos. Estos, organizados en grupos en busca de una estética y de un público propios, dieron origen a un teatro que se desarrolla bajo otros paradigmas. En el campo teatral, los grupos emergentes comienzan a construir su dramaturgia y su escena a partir de las miradas y las voces de sus integrantes.

En las afueras de las ciudades, donde se concentra la mayoría de la población negra brasileña y donde las dificultades se multiplican —desde el saneamiento básico hasta las oportunidades de empleo y la movilidad social—, la producción artística nace conectada a la lucha por la vida. En la periferia —noción que se origina en la exclusión geográfica y se expande a toda relación de subalternización de personas y grupos en relación con un modelo hegemónico—, el teatro emerge asociado a aspiraciones sociales inmanentes a la marginación. Por tanto, se propone la noción de periferia como un ámbito tanto geográfico como cultural. En Brasil, más del 70 % de los habitantes de las favelas son negros o mestizos. Según el jurista brasileño Moreira (2024), el Derecho ha desempeñado un papel central en el proceso de subordinación de las minorías raciales. A lo largo del siglo XX, las políticas públicas practicaron un urbanismo segregador: la gigantesca comunidad Cidade de Deus, en las afueras de la ciudad de Río de Janeiro, por ejemplo, fue construida a partir de la eliminación de las favelas de la zona más privilegiada. La periferia es, por tanto, una construcción económica.

Entre 2003 y 2015, entraron en vigor en Brasil más de una docena de leyes de protección a las minorías, con el objetivo de transformar el perfil de una sociedad cuyo Congreso Nacional necesitó debatir durante diez años la ley de cuotas² antes de aprobarla, y en la que el candidato que gobernó el país de 2019 a 2023 incluyó en sus promesas de campaña la eliminación de dicha ley. Entre las causas de la fragilidad de las acciones gubernamentales orientadas al desarrollo social y humano en Brasil, se constata la existencia de un grupo minoritario —económicamente poderoso, políticamente influyente y socialmente manipulador— que no tiene interés en promover cambios.

Grupos ubicados en los suburbios y alrededores de las ciudades se han ido desarrollando a partir de conexiones y alianzas con universidades, organizaciones no gubernamentales y mediante el apoyo financiero de organismos culturales, lo que pone de relieve la tensión entre la centralidad y sus márgenes. Podemos denominar a este fenómeno "teatro periférico", teniendo presente esta tensión, es decir, comprendiendo que el término mismo cuestiona 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, mientras que 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, aunque presenta profundas diferencias de una ciudad a otra, resultado tanto de las especificidades locales como de las políticas culturales practicadas por estados y municipios: mientras

² BRASIL. Lei nº 12.711/2012. https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2012/lei/l12711.htm

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 que ha creado una ley muy específica para el teatro, acompañada de líneas complementarias de apoyo al teatro de las periferias, al teatro de las comunidades, al teatro joven y al teatro negro. La implementación de la Ley Municipal de Promoción del Teatro,³ en 2002, dio un gran impulso al teatro de grupo, al establecer, 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 evidencian 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), quien 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 —la continuidad de las actividades del grupo en la ciudad y el mantenimiento del mismo núcleo de miembros— 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.

En las últimas dos décadas surgió en la ciudad uno de los movimientos más activos para la renovación del teatro brasileño. Varios grupos de artistas teatrales realizaron montajes de calidad, ocuparon nuevos lugares en el centro y en la periferia del espacio urbano y buscaron representar temas pasados de moda, como los estragos sociales del país. Y como resultado, readquirieron una perspectiva histórica sobre los acontecimientos de la época y su posible representación. Como fuerza impulsora de este movimiento, estos grupos practicaron relaciones laborales más libres, modificaron las jerarquías convencionales de la creación artística, colectivizaron la dramaturgia de manera experimental y cuestionaron la desigualdad entre el trabajo manual y el intelectual. Lucharon así contra el carácter comercial del teatro. (Carvalho, 2013)

El crítico y estudioso de teatro Kil Abreu (2016) llama la atención sobre el desequilibrio histórico de un tipo de teatro que desafía los modos de producción capitalistas, gracias a una política cultural que lo subsidia: “la experiencia del teatro colectivo apoyado por el Programa de Desarrollo es un hecho cultural que va a contracorriente de la época”, escribe, porque “no encaja fácilmente en los casilleros de la cultura comercial”. Abreu observa que, desde las raíces físicas de los grupos —que ocupan sedes donde desarrollan su trabajo— hasta el encuentro con el público, “casi todo está fuera del orden o ya en la dirección de construir, quién sabe, un nuevo orden” (Abreu, 2016, pp. 10-11).

Sedes y territorios

El teatro de los cuerpos periféricos aparece, en el panorama actual, como una fuerza de ruptura histórica. En São Paulo, grupos y agentes culturales generan 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 no cuentan con subsidios específicos para su modo de producción, el foco continúa estando en los productos, lo que sitúa al teatro de las márgenes más cerca de la agitación del mercado de consumo que de cualquier acción cultural capaz de interferir en el determinismo social de la ciudad.

³ SÃO PAULO. Ley Municipal 13.279, 8 de enero de 2002. <https://legislacao.prefeitura.sp.gov.br/leis/lei-13279-de-08-de-janeiro-de-2002>

La investigadora Sara Fagundes (2024) identificó, en la ciudad de Río de Janeiro, 91 conjuntos y 21 sedes, no todas en pleno funcionamiento: algunas operando como espacios cedidos o alquilados a otros artistas y docentes; otras, como salas de oficinas y almacenamiento de materiales. Con el apoyo de la ley, los grupos de São Paulo mantienen la continuidad y el vínculo de sus integrantes con la sede, y han creado una relación con su barrio, no solo en términos de oferta de servicios, sino también como foco temático de sus proyectos. Existen grupos —como el Grupo Clariô de Teatro y el Coletivo Estopô Balaio— que actualmente se encuentran en proceso de recaudación de fondos para la compra de sus sedes, las cuales cumplen múltiples funciones en su vida artística.

Para reflexionar sobre este fenómeno, recorro al concepto de “teatro de contexto”, utilizado por Silvia Fernandes (2018) para referirse a un campo escénico en el que la representación dialoga con su entorno geográfico, social y/o histórico. Según la autora, “la conexión imperativa con el contexto y el rechazo de la autonomía artística son el resultado de un posicionamiento más político que estético, regido por principios de colaboración que exigen, ante todo, la relación con el otro” (Fernandes, 2018, p. 14, traducción de la autora).

A continuación, presento diez grupos activos en la ciudad de São Paulo que residen y actúan en la periferia, apoyados por políticas culturales públicas. Sus espectáculos desarrollan dramaturgias inéditas, creadas en relación con el proceso de investigación y ensayo, y abordan temáticas contemporáneas dirigidos al público periférico y/o negro, destinatario prioritario de sus obras. Aquí se puede ver claramente a “teatros de contexto”, en el sentido de que se insertan en un entorno social determinado y se nutren de él. Estos grupos “amplían la práctica teatral para involucrarse en un proceso que es simultáneamente escénico, social y formativo, asociando la afirmación de la resistencia con la toma del espacio físico, político y social en el que se insertan” (Fernandes, 2024, p. 3).

1. Grupo Pandora (fundado en 2004, sede en Perus)

El grupo se formó a partir del taller de teatro promovido por un proyecto de descentralización del acceso a la cultura y a la educación en la ciudad de São Paulo. Desde entonces, desarrolla un trabajo continuo de investigación y creación, estableciendo alianzas e intercambios con agentes culturales y artistas de la región. Sus obras buscan articular la historia social del barrio con la historia política del país. Su sede, un edificio público abandonado en 2016, fue denominada Ocupação Canhoba, donde el grupo ofrece a la comunidad representaciones teatrales y talleres de otros grupos, además de compartir sus técnicas.

2. A Próxima Companhia (fundada en 2014, sede en Campos Eliseos)

Debido a la formación de sus integrantes en teatro popular y teatro de máscaras, el lenguaje artístico del grupo se caracteriza por el uso de recursos épicos y cómicos, así como por la búsqueda del diálogo con el público. Su espacio, una casa alquilada, cuenta con una sala con capacidad para 50 espectadores, donde el grupo presenta sus obras y recibe obras de otros colectivos. La sede se utiliza también para actividades de ensayo, cursos y exposiciones. El trabajo del grupo incluye intervenciones urbanas, acciones artístico-pedagógicas y espectáculos para niños y jóvenes, creando siempre su propia dramaturgia. Sus creaciones abordan temas sociales vinculados a la realidad contemporánea y al territorio en el que se encuentran.

3. Cia d’Os Inventivos (fundada en 2004, sede en Vila Prudente)

Constituido inicialmente como un grupo de teatro de calle, se ha especializado en la relectura de obras literarias desde una perspectiva propia y en la puesta en escena de personajes significativos de la historia de la cultura negra. Su primer proyecto fue una trilogía basada en el clásico literario *Viva o povo brasileiro*, una obra maestra de João Ubaldo Ribeiro (1941-2014), que narra la saga de una familia negra, en paralelo con la historia del país. Recientemente estrenó *María Auxiliadora*, sobre

una comunidad de artistas visuales negros en la periferia de São Paulo a principios del siglo XX. En su repertorio también figura *Um canto para Carolina*, basada en el libro autobiográfico *Quarto de despejo*, de Carolina María de Jesús (1914-1977).

4. Companhia de Teatro Heliópolis (fundada en 2000, sede en Ipiranga)

Integrado por miembros de la favela de Heliópolis, el grupo crea sus espectáculos en diálogo con los deseos y experiencias que permean la realidad de la comunidad, considerada la más violenta de la ciudad. Su trabajo evita caer en tópicos y estereotipos de lo que se entiende por periferia y favela, sin negar, sin embargo, su condición de sujetos periféricos. Su lenguaje escénico se caracteriza por una fuerte corporalidad y una estética que combina economía de elementos con la intensidad visual. Su última obra, *Cárcere ou porque as mulheres viram búfalos*, aborda las consecuencias del encarcelamiento masculino en la vida de las mujeres.

5. Coletivo Dolores Boca Aberta (fundado en 2000, sede en Cidade Patriarca)

Reúne a artistas provenientes de las afueras y suburbios del oeste de la ciudad. El colectivo ocupó terrenos abandonados propiedad del ayuntamiento y, mediante esfuerzos conjuntos con los vecinos, construyó un centro cultural donde se desarrollan diversas actividades. El grupo señala que la lucha por el territorio, la defensa de políticas públicas para la producción artística y la construcción de obras de autoría propia son elementos que marcan su trayectoria. Su dramaturgia surge en escena a partir del proceso de ensayo, y es creada por los propios actores. En su página web se definen como “un grupo de trabajadores que ejercen el derecho a expresar, a través del arte, el mundo que les afecta”. Cada elemento de la escena lleva la firma de varias personas. El colectivo utiliza grandes elencos para desarrollar un lenguaje que se caracteriza por coros, alegrías y carnavalización.

6. Brava Companhia (fundada en 1998, sede en Campo Limpo)

Con sede en la periferia sur de la ciudad de São Paulo, desde sus orígenes realiza investigación artística y acción cultural que incluye recorridos por barrios periféricos de la ciudad, realización de talleres y exposiciones, presentaciones en espacios públicos abiertos, participación en festivales de todo el país, y en movimientos y foros de discusión sobre políticas públicas culturales. Con un lenguaje marcadamente brechtiano, apuesta por el teatro popular y político.

7. Pombas Urbanas (fundado en 1990, sede en Cidade Tiradentes)

Con sede en la periferia este de la ciudad de São Paulo, este grupo utiliza el arte como herramienta de transformación social. Fue uno de los primeros en ocupar plazas, calles y parques y realizar una ocupación cultural en las afueras de la ciudad, creando y estructurando en 2002 el CCAC — Centro Cultural Arte en Construcción, un espacio autónomo y comunitario en el barrio Cidade Tiradentes que ofrece una variedad de acciones gratuitas que benefician a más de 20.000 personas al año.

8. Os Crespos (fundado en 2005, sin sede)

Considerado el primer grupo de teatro negro de la nueva generación, se define como “un colectivo de actores negros que *racializan* el trabajo, es decir, que estudian cuestiones afrorraciales”. Comenzaron reinterpretando la obra de Nelson Rodrigues, *Anjo Negro*, antes de lanzarse a obras originales. En 2023, se dirigen al público joven con *De mãos dadas com minha irmã*, una obra basada

en la mitología del orixá Obá, que utiliza proyecciones audiovisuales de escenarios y personajes virtuales que actúan junto a la actriz.

9. Coletivo Estopô Balaio (fundado en 2011, sede en Jardim Romano)

Con sede en el extremo este de São Paulo, a aproximadamente una hora y media en tren desde el centro de la ciudad, el grupo realizó sus primeros trabajos abordando el problema más urgente de la comunidad, la crecida del río Tietê, que con frecuencia inundaba toda la parte baja del barrio. En los últimos años se dedicaron a crear la *Trilogía Amnesia*, compuesta por los espectáculos *Reset Nordeste*, *Reset Brasil* y *Reset América Latina*. Estas obras, que se presentan de manera itinerante por las calles del barrio, trabajan en torno a esta cuestión y a la fricción con la ciudad y la cultura dominante. En *Reset Nordeste*, el coro dice: “De aquí de esta ciudad soy residente extraviado. Dueño de nada. Dueño de la mierda”. En la sede, el grupo realiza diversas actividades de intercambio con la comunidad: proyecciones mensuales de películas seguidas de debates, festivales de escenas cortas, residencias artísticas con otros grupos, presentaciones de obras de otros grupos, lecturas de nuevas dramaturgias de autores de la periferia, espectáculos de músicos periféricos, talleres de técnicas de creación y producción.

10. Cia Mungunzá (fundada en 2008, sede en Luz)

Reunido en un sistema comunitario, el grupo creó, en un terreno abandonado en medio de lo que se conoce como Cracolândia, el Teatro Container, realizado con estructura metálica prefabricada. En su página web, se escribe: “El Teatro Container opera en el campo ampliado de la cultura. Es un lugar donde se experimentan relaciones más horizontales dentro de la creación artística y la producción cultural. Es un lugar abierto y poroso, siempre en conexión con su entorno, buscando el bienestar social comunitario y resignificando las relaciones humanas dentro de un territorio marcado por la vulnerabilidad social.” Entre sus últimos trabajos, *Cena Ouro* trae a escena a drogadictos que viven en las calles de los alrededores y se acercaron a la compañía, con sus propios discursos personales.

En el libro *Teatro e vida pública: o Fomento e os coletivos teatrais de São Paulo* (Desgranges y Lepique, 2012), los organizadores invitan a escribir a personas de distintas vertientes del movimiento social que dio lugar a la promulgación de la Ley Municipal de Promoción del Teatro. En los distintos textos queda claro que “los grupos de teatro de la periferia de São Paulo son elementos fundamentales en un panorama más amplio”, parte de “una producción cultural que tiene su igual en las veladas poéticas, en los diversos aspectos de la cultura hip-hop, en las organizaciones en torno a temas de género y raza, en los bailes populares callejeros” (Abreu, 2016, p. 13, traducción de la autora). En la periferia, si el grupo se forma por circunstancia geográfica, la decisión de crear una sede es parte de una construcción política. Según Kil Abreu, “todas las cuestiones esenciales que subyacen a las relaciones del artista” —consigo mismo, con sus compañeros y con la práctica creativa— “se desdoblán en otra perspectiva, que es la del lugar de origen o creación y su estatus, su historia y su significado en el marco social” (p. 12). La situación marginal deja de ser una mera condición y se convierte en un rasgo identitario del que surge la estética y la dramaturgia de los conjuntos.

Hay una función práctica inmediata en la sede, la de reunir y albergar a los miembros del proyecto y permitir la creación de vínculos entre ellos. Y hay una función poética, de prospección artística. “Los espacios se convierten en soportes orgánicos, intrínsecos a la forma teatral que a partir de allí se inventa” en un proceso que “asimila la vida circundante de diferentes maneras, transformándola en narrativa” (p. 15). La estética de estas obras se vuelve inseparable del espacio donde se generan. A continuación, se darán dos ejemplos.

Dos grupos incrustados en el suelo

El Coletivo Estopô Balaio ofrece actividades semanales gratuitas. A la Casa Balaio, su sede, asisten niños del barrio. Allí, el grupo realiza talleres, ensaya, trabaja en la oficina, promueve reuniones, muestra películas seguidas de conversaciones, organiza un festival de escenas, presenta músicos de la periferia, hace residencias artísticas, convocatorias y lecturas de obras de nuevas autoras y nuevos autores. Su núcleo está formado por siete artistas-productores, quienes crean espectáculos realizados en las calles de la comunidad, así como performances e intervenciones en lugares públicos como estaciones de tren. En febrero de 2024, me inscribí en su proceso de creación compartida, a través del cual estaban iniciando el proyecto de una nueva obra: *Reset América Latina*. Esa primera etapa consistió en abordar el tema, a través del estudio teórico-práctico y culminó con la creación de escenas a orillas del río Tietê, que baña la comunidad.

El anuncio público de la convocatoria para participar en el “Núcleo de Pesquisa e *Investigações Dramatúrgicas*”,⁴ abierto a todas las personas, sin requisitos previos, confirma el análisis de Maria Lúcia Pupo (2012) de que los grupos comenzaran a hacer teatro no solo para, sino con la comunidad, incluyéndola en sus procesos. La misma idea se presenta, ahora con el cariño y la bienvenida personal, en el discurso de apertura del taller: “Queremos que este sea un espacio abierto para que podamos incluso aportar investigaciones personales, que podamos intercambiar. Muchas personas nos escribieron diciendo que ya están investigando y estudiando este tema. Por eso para nosotros es muy importante que ustedes se sientan cómodos con este intercambio”, dijo Carolina Marinho (registrado por la autora el 29/02/2024).



Figura 1. Taller del Coletivo Estopô Balaio en su barrio. En el centro, con gafas, la autora de este artículo.
Foto de Wemerson Nunes.

En abril pasé un día en la sede, asistiendo a reuniones de organización y producción de las actividades futuras, como el Festival de Escenas. Al inicio de la conversación se plantearon posibilidades de formatos, dinámicas y metodologías. El deseo de que los participantes procedieran de grupos de teatro era común a todos. Así como que la creación no viniera lista, sino que se creara allí en la sede, junto con otros grupos. Después de que todo estuvo claro, el objetivo y el formato, comenzaron a discutir la llamada que sería divulgada y la redactaron en conjunto, Carolina escribió y presentó cada frase al colectivo. Días después vi publicada la convocatoria, invitando a “grupos, núcleos y colectivos artísticos de diferentes estéticas” a participar de una residencia artística con el Coletivo Estopô Balaio entre el 20 de mayo y el 7 de junio, seguida de la participación de la creación resultante en el Festival de Escenas. Al final del texto, se incluía la información sobre un aporte financiero para cada grupo.

⁴ <https://www.instagram.com/p/C3iREVhsjfs/>

Los vecinos actúan en su espectáculo itinerante que recorre las calles del barrio São Miguel Paulista. *Reset Brasil*, obra estrenada en el 2023 y aún en exhibición en la periferia este de la ciudad, comparte con el público un descubrimiento sobre el origen de los inmigrantes que, en los años 1930, vinieron a trabajar en la industria con sede en aquel barrio. Eran todos de los estados de noreste de Brasil, pero, en primer lugar, eran descendientes de indígenas latinoamericanos. Los integrantes entonces traen a la escena a sus madres y padres, abuelas y abuelos, hijos e hijas, entrevistan a residentes frente al público que los sigue por las calles del barrio. En tres ocasiones los artistas se detienen para dar al público una comida elaborada por algún residente —el caldo de pescado y el helado se sirven en ollas pequeñas hechas con cáscaras de coco. Toda la dramaturgia exalta la ancestralidad y la cultura indígenas. El espectáculo termina frente a la Capela dos Indios, construida por los guaianás en 1560.



Figura 2. Escena de *Reset Brasil*: el actor llama a su madre, quien emerge de una falda con piernas de niños y hace una reverencia a su madre cuyo rostro se ve en una camiseta colgada en el tendedero. Foto de la autora.

En Río de Janeiro, no hay forma de que un grupo obtenga subsidios para acciones que no estén acompañadas de la presentación de un espectáculo. El teatro grupal no existe como un aspecto de política pública – como ocurre en el resto del país. Entonces sucede que los grupos se juntan cuando hay presentaciones, ensayando en el menor tiempo posible, con gran dificultad para reunir a sus integrantes, incluso a cambio de una remuneración, ya que todos están trabajando en otros roles, en otras producciones. Por supuesto, hay excepciones, y me centraré en la que me parece más importante.

En 2023, me invitaron a la inauguración de una escuela de teatro. La noticia me causó asombro y admiración: se trataba de un espacio en las afueras de la ciudad de São João de Meriti, ubicada en la Baixada Fluminense (una región que rodea la capital del estado y comprende trece municipios). Una escuela de teatro en la

periferia, en una zona controlada por el narcotráfico.



Figura 3. Cia Cerne en la inauguración de la Escola Popular de Teatro da Baixada, el 21 de agosto de 2023, en su sede en São João de Meriti. Foto de la autora.

La Escola Popular de Teatro da Baixada es administrada por los integrantes de la Cia Cerne, fundada en 2014. La creación de la escuela está relacionada con la lucha del grupo por valorar la cultura periférica y reducir los impactos de la hegemonía cultural que centraliza acciones culturales, de entretenimiento y de desarrollo social en zonas alejadas de la Baixada Fluminense.

Más de 200 estudiantes, la mayoría residentes en la Baixada Fluminense, participaron en las nueve clases que ofrece la institución: talleres de actuación, dirección, dramaturgia, dirección de arte y producción, para estudiantes de 4 a 62 años. El proyecto de creación de la escuela se enmarca en la lucha de Cia Cerne “por la valorización de la cultura periférica y la reducción de los impactos de la hegemonía cultural que centraliza acciones culturales, de ocio y de desarrollo social en zonas alejadas de la Baixada Fluminense”⁵. Paralelamente a las clases, la Escola Popular de Teatro da Baixada busca insertar a estudiantes de la periferia en el mundo del teatro: los lleva a diferentes tipos de espectáculos y presenta algunas producciones en la propia escuela, creando indirectamente un flujo entre el centro y las periferias.

El primer grupo de alumnos del Taller de Formación creó, produjo y presentó la obra *Altura Suficiente* como proyecto de finalización de curso. Se trata de una creación colaborativa en la que los docentes apoyan a los aprendices en cada área de la producción y creación teatral. La obra se desarrolla en un vagón de tren y aborda el conocido universo de vecinos de la periferia que necesitan coger el tren todos los días para ir a trabajar. El segundo grupo creó *Maldita*, una síntesis de la tragedia de Edipo y sus hijos, narrada en lenguaje de teatro-cabaret. El espectáculo se presentó durante una temporada en un teatro público de un barrio privilegiado de la capital, con ocho funciones con aforo completo.

Para Cia Cerne, insertada en una realidad en la que el teatro no puede aspirar a ser otra cosa que un espectáculo, su función en el contexto de una comunidad sin acceso a cursos de arte es, además de compartir sus conocimientos de la práctica teatral, enseñar a la gente a generar empleo e ingresos con el trabajo en la cultura. Con ese mismo objetivo, los investigadores de la compañía crearon, el mismo año de la inauguración de la escuela, el portal web Teatro da Baixada (<http://www.teatrodabaixada.com.br>) destinado a divulgar la producción de grupos y recopilar materiales de investigación y valoración crítica sobre su teatro.

⁵ Noticia publicada en el sitio web Teatro da Baixada. <https://teatrodabaixada.com.br/cadastro-noticias/cia-cerne-inaugura-escola-popular-de-teatro-da-baixada-fluminense-conheca-as-aco-es-para-este-ano/>.



Figura 4. Lanzamiento del portal web Teatro da Baixada. Foto de Stephany López.

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. En los años más recientes se ha producido lo contrario: grupos periféricos, después de formar un público nuevo y propio, llevaron a la 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.

El asentamiento de artistas teatrales en un territorio va en contra de la vocación *mambembe*⁶ del teatro, del movimiento de buscar nuevos públicos. Por otro lado, favorece la configuración más antigua en la que un grupo social se representa a sí mismo cuestiones extraídas de su vida cotidiana. Es verdad que hoy, en Brasil, “tener una sede es algo inviable, algo que desafía toda lógica que organiza nuestra vida en sociedad” (Abreu, 2016, p. 15) y se torna económicamente imposible en principio. Es utópica la búsqueda por fomentar el pensamiento y la discusión sobre la vida a través del arte, cuando solo se pagan productos, solo se comprende la mercadería. Por eso, Abreu considera que los grupos que mantienen una sede, un núcleo estable y trabajo continuo son “ornitorrincos culturales” (Abreu, 2016, p. 18) que establecen una confrontación con la cultura de la economía política.

No es casualidad que el florecimiento de grupos de la periferia y su asentamiento en espacios barriales coincida con la política cultural inaugurada en la ciudad a principios de siglo. Como me dice el director de la Companhia de Teatro Heliópolis, Miguel Rocha, “alguien que tiene experiencia en televisión llena una sala de trescientas butacas con entradas que cuestan cien reales, es una buena taquilla”, mientras que “aquí, si no ofrecemos entradas gratuitas, mucha gente no podrá venir”. El director señala un fenómeno frecuente en las sedes de la periferia: “siempre hay gente entre el público que nunca ha estado en el teatro”.⁷

⁶ En portugués brasileño, designa al conjunto de teatro ambulante. El término puede usarse como sustantivo (la obra *O Mambembe*, de Arthur Azevedo, escrita en 1904, trata sobre una compañía teatral que viaja por el interior de Brasil) y como adjetivo, que a menudo se usa de manera peyorativa para significar, en teatro, algo hecho sin refinamiento. El verbo “mambembar” se refiere a la práctica de viajar con espectáculos.

⁷ <https://periodicos.ufba.br/index.php/gipe-cit/article/view/62865>

Contribución de autoría

Rosyane Trotta es responsable de la redacción, revisión y versión final del artículo.

Potenciales conflictos de interés

Ninguno.

Financiamiento

Autofinanciado.

Referencias

Abreu, K. (2016). *Quixotes, Dulcineias e tais: o teatro das utopias (im)possíveis na cidade de São Paulo*. Diálogos Teatrais – O fomento compartilha, 10-19. Secretaria Municipal de Cultura.

Bornheim, G. (1979). Sobre o teatro popular. *Encontros com a Civilização Brasileira*, 10, 135-163.

Carvalho, S. (2013). *O teatro de grupo em São Paulo e a mercantilização da cultura*. <https://sergiodecarvalho.com/2020/04/03/o-teatro-de-grupo-em-sao-paulo-e-a-mercantilizacao-da-cultura-palestra-2013/>.

Desgranges, F., & Lepique, M. (2012). *Teatro e vida pública: o fomento e os coletivos teatrais de São Paulo*. São Paulo, Hucitec.

Fagundes, S. (2024). *Uma cartografia de sedes de grupos e companhias teatrais: multiplicidade e diferença na cidade do Rio de Janeiro*. Tesis de Doctorado. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

Fernandes, S. (2018). Teatro expandido em contexto brasileiro. *Sala Preta*, 8. <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/146758>.

Fernandes, S. (2024). Teatralidades dissidentes. *Revista Cena*, 42. Disponible en: <https://seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/view/133985>.

Moreira, A.J. (2024). *Pensando como um negro: ensaio de hermenêutica jurídica*. São Paulo, Contracorrente.

Pupo, M.L.S.B. Ação artística e teatro de grupo. (2012). *Anais do VII Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes (ABRACE)*. <https://www.iar.unicamp.br/publionline/abrace/hosting.iar.unicamp.br/publionline/index.php/abrace/article/download/2256/2256-Texto%20do%20artigo-6743-1-10-20180824.pdf>

Romeo, S.P. (2022). *Teatro e políticas públicas: cartografia da cena paulistana através da Lei do Fomento, 2002-2012*. Tesis de doctorado. Universidade de São Paulo.