

# LA INQUIETA ESCENA POSPANDEMIA EN SÃO PAULO

## THE RESTLESS POST-PANDEMIC STAGE IN SÃO PAULO

Silvana Garcia  
Escola de Arte Dramática  
Escola de Comunicações e Artes  
Universidade de São Paulo  
silvang@usp.br  
<https://orcid.org/0000-0002-8203-8760>  
DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.175>

Fecha de recepción: 10.07.2023 | Fecha de aceptación: 12.08.2023

### RESUMEN

En São Paulo, en el período posterior a la pandemia del coronavirus, el panorama de la producción teatral experimentó un gran impulso con la recreación de los innumerables espectáculos que se realizaron durante el receso en la clave virtual multimedia. En el escenario, las duras realidades de la crisis de la pandemia y la coyuntura política que dominaba el país encontraron eco en el surgimiento de importantes temas como los que destacaron las agendas de la negritud, la comunidad LGBTQIA+, los feminismos y la exclusión social. De los espectáculos que integraron la temporada 2022, tomándolo aquí como ejemplo de los más significativos producidos, la obra de la compañía Núcleo Bartolomeu de Depoimentos realiza en escena un largo y vibrante ritual de purgación y sanación, sostenido por la musicalidad y expresividad de la cultura *hip-hop*, seña de identidad del grupo, asociada a las cadencias del *jazz* y el *blues*.

**PALABRAS CLAVE:** Teatro brasileño, teatro pospandemia, teatro de grupo, cultura *hip-hop*, Núcleo Bartolomeu de Depoimentos.

### ABSTRACT

In São Paulo, in the period following the coronavirus pandemic, the scene of theatrical production experienced a great boost with the recreation of the countless shows that took place during the recess in the multimedia virtual key. On stage, the harsh realities of the pandemic crisis and the political situation that dominated the country found an echo in the emergence of important issues such as those that highlighted the agendas of blackness, the LGBTQIA+ community, feminisms, and social exclusion. Of the shows that made up the 2022 season, taking it here as an example of the most significant produced, the work of the Núcleo Bartolomeu de Depoimentos company performs on stage a long and vibrant ritual of purgation and healing, sustained by the musicality and expressiveness of culture. *hip-hop*, hallmark of the group, associated with the cadences of jazz and blues.

**KEYWORDS:** Brazilian theater, post-pandemic theater, group theater, hip-hop culture, Núcleo Bartolomeu de Depoimentos.

Las preguntas que pusieron en marcha este texto fueron: ¿cómo hacer una síntesis de lo que representó para el teatro el período de la pandemia, al menos de lo que pude presenciar en el territorio de la producción en la ciudad de São Paulo? ¿Cómo la producción que ahora se está retomando en lo presencial —y, lo puedo testificar, a un ritmo muy acelerado— se conecta con el período anterior, con lo que se hizo en modo virtual durante el receso por la pandemia: cómo fluye una hacia la otra?

Para que podamos entender este momento, veo necesario abrir un paréntesis para describir, aunque sea de forma sucinta, el movimiento de renovación, las “pequeñas revoluciones” que se dieron en el panorama de la producción teatral en el período prepandemia.

## **AVANCES DEL TEATRO EN EL PERÍODO PREPANDEMIA Y LUEGO DURANTE LA PANDEMIA**

En las últimas dos décadas, la producción teatral del segmento de teatro de colectivos<sup>1</sup> — que es un fenómeno fuerte en el contexto general de la producción en Brasil y en especial en São Paulo— ha ampliado significativamente su ámbito de actuación con la inclusión de temas hasta entonces muy poco frecuentes, tanto en la dramaturgia como en el imaginario de los espectadores. La expansión de las luchas por la inclusión social, contra el racismo estructural de la sociedad brasileña, por los derechos de la comunidad LGBTQIA+ y la lucha contra la homofobia y la transfobia<sup>2</sup> ofreció el tono dominante a la creación teatral y configuró el marco de militancia política (*artivismo*) de las décadas comprendidas en el periodo 2000-2020.

En línea con la comprensión, de parte significativa de la población brasileña, acerca de las raíces históricas del racismo estructural y de los daños que el proceso de liberación de los esclavos legó a los negros y sus descendientes<sup>3</sup>, las artes también reflejaron el proceso de revisión histórica. En parte debido a la adopción, por las escuelas y

---

<sup>1</sup> En São Paulo, el desarrollo del llamado “teatro de grupo” tuvo un extraordinario implemento a partir de la promulgación de la Lei do Fomento, de 2002, resultado de la movilización de la clase teatral, apoyada en el movimiento Arte contra a Barbárie (1999), colectivo democrático de artistas comprometido con la lucha por una legislación propia para la promoción de las artes escénicas.

<sup>2</sup> A pesar de que la transfobia esté tipificada como delito en la legislación, Brasil sigue siendo el país que más mata a travestis y mujeres trans en ámbito mundial.

<sup>3</sup> Hay que recordar que había cerca de 700 000 esclavos negros en Brasil en 1888, cuando fueron “liberados” sin derecho a compensaciones o facilidades para seguir produciendo y, por ende, mantener a sus familias, lo que efectivamente condenó a esta población a un futuro de existencias periféricas y a condiciones de pobreza y sub-ciudadanía.

universidades, de políticas de formación más inclusivas; asimismo, la presencia de artistas negros ha aumentado significativamente en la producción escénica en todos los niveles, sea en roles de dirección, actuación o en funciones técnicas.

Además de colectivos que ya actuaban en la militancia negra, de diferentes partes de Brasil, como los pioneros Bando de Teatro Olodum (Bahia, 1991), Teatro Negro e Atitude (Minas Gerais, 1994) y NATA-Grupo Afrobrasileiro de Teatro de Alagoinhas (Bahia, 1998), la militancia artística negra se reforzó en los años siguientes con el surgimiento de grupos como Os Crespos (São Paulo, 2005), Clariô (São Paulo, 2007), Capulanas Cia. de Arte Negra (São Paulo, 2007) Coletivo Negro (São Paulo, 2008), Grupo dos Dez (Minas Gerais, 2008), Cia. Emú de Teatro Negro (Rio de Janeiro, 2015), Coletivo Legítima Defesa (São Paulo, 2015) y Coletivo Preto (Rio de Janeiro, 2016), entre muchos otros, y sin considerar la producción de muchos *performers* que marcaron presencia con espectáculos-solo.

Las obras que resultaron de la actuación de estos grupos compone un conjunto significativo y diverso, distinguido por la estructura y organización de cada grupo, por la presencia (o no) de dramaturgos en la composición del grupo, por la variedad de propuestas de creación en modalidad colectiva, etc., pero, casi sin excepción, podemos pensar en procesos que ponen en movimiento temas como el rescate de figuras ancestrales y de liderazgo negro, de acercamiento ritual a la religiosidad afrobrasileña, y aún de denuncia de las violencias e injusticias que afectan a diario la población negra y periférica. Hay muchos ejemplos extraordinarios de la potencia de estas creaciones y de cuánto han impactado el panorama de la producción e influido en el surgimiento de un nuevo público, atrayendo a jóvenes negros y negras que no estaban acostumbrados a verse en el escenario o en las butacas de la platea<sup>4</sup>. Puede decirse que, poco a poco, pero, creo,

---

<sup>4</sup> Para evaluar la importancia de la militancia cultural en torno a los temas de la negritud, más allá de las actividades específicamente teatrales, tomemos el carnaval de 2022. En Río de Janeiro, en el célebre desfile de las Escuelas de Samba, de 12 escuelas que desfilaron 8 de ellas llevaron a la avenida temas relacionados con el rescate de la historia y la cultura afrobrasileña, las luchas de los pueblos negros, la exaltación de la ancestralidad, de los *orixás* y de la religiosidad, la celebración de personalidades negras del arte y de la cultura afrobrasileñas. En São Paulo, la proporción ha sido de 8 para 14. La fuerte presencia de temas vinculados a la lucha contra el racismo y la defensa de los pueblos originarios —otro tema candente y cada vez más evocado— refleja mucho la conciencia que ha atravesado la producción cultural y artística, instituyéndose como respuesta y foco de resistencia a las políticas coordinadas por el Gobierno (basta ver, en aquel momento, noticias en la prensa sobre la tolerancia a las invasiones de tierras indígenas por parte de mineros y madereros ilegales, las agresiones y asesinatos cometidos por la policía que persigue sistemáticamente a las poblaciones de la periferia, a los cuerpos negros en particular, y los constantes ataques por parte del gobierno a las instituciones con amenazas de ruptura del orden democrático).

inexorablemente, la sociedad brasileña está pasando por un proceso de alfabetización, de revisión de su historia desde el punto de vista de la comunidad negra que se refleja en el teatro.

Lo mismo sucedió con el teatro de militancia LGBTQIA+: a grupos como Os Satyros, instalados en São Paulo desde 1989, se sumaron otros colectivos como el Colectivo Angu de Teatro (Pernambuco, 2003), Teatro de Extremos (Rio de Janeiro, 2005), Teatro de Fronteira (Pernambuco, 2007), Kunyn (São Paulo, 2008) y otros más recientes como As Bacurinhas (Minas Gerais, 2014) y Rainha Kong (São Paulo, 2016). El foco está en rescatar la autoestima de los representantes de este segmento denunciando los prejuicios y la violencia a la que son sometidos a diario, la degradación a la que la falta de espacio en el mercado laboral relega a las travestis y transgéneros, hecho que revela un teatro que asocia la militancia a la búsqueda de expresividad propia, con espectáculos coloridos, musicales y movientes.

En muchos casos, estos dos segmentos, negritud y agenda LGBTQIA+, se superponen trayendo enfoques que conciernen a una misma población de individuos subordinados y periféricos. De esta forma, temas como la violencia contra la mujer, el femicidio, la transfobia y la persecución de los géneros y sexualidades disidentes, cuando se trata de la población negra LGBTQIA+, adquieren un doble y más complejo carácter de denuncia.

Este panorama es muy importante para que entendamos cómo la clase artística y los agentes culturales atravesaron el período de la pandemia. Todos estos temas se fusionaron en obras que se hicieron eco de tres contextos: el plano personal, que va desde el tema de la propia resistencia hasta la evocación de historias familiares y mitos ancestrales; el plan pandemia, sobre todo frente al sufrimiento y la muerte, y el plan político, destacado como causa de emergencia y agravamiento de la angustia por las consecuentes pérdidas de la pandemia y la mala gestión de la crisis sanitaria y económica. La inventiva determinación de los artistas, combinada a escasos e insuficientes recursos públicos de apoyo a la creación, dieron como resultado una producción que comenzó tímida y se fortaleció durante los dos años que las actividades presenciales estuvieron impedidas por la pandemia.

Muchas de las obras que estaban en proceso al inicio del receso pandémico serían adaptadas para el lenguaje audiovisual; a su vez, muchas de las obras que estaban en

temporada cuando tuvieron que ser interrumpidas fueron grabadas y convertidas en teatro filmado en internet; muchas obras, sin embargo, se concibieron directamente para el lenguaje audiovisual y trajeron grandes sorpresas por su inventiva y su maestría técnica.

Esta definición, o más bien indefinición, sobre lo que serían estas experiencias híbridas en los distintos modos de realización, generó en un principio una acalorada discusión que se desarrolló en torno a la denominación de los productos: si teatro filmado, si video-teatro, si cine-teatro; en el límite, muchos artistas se negaron a denominar “teatro” a cualquiera de estos intentos de trasladar los espectáculos a las pantallas. No obstante, la aproximación entre el lenguaje teatral y el lenguaje audiovisual, desde las plataformas y los recursos digitales, se fue imponiendo como estrategia creativa. Adaptaciones de obras ya hechas, ya ensayadas en el escenario o creadas para él, comenzaron a ser recreadas en lenguaje videográfico, y la discusión, a partir de entonces, se desplazó hacia cómo llevar a cabo la transposición al lenguaje audiovisual sin perder los elementos de teatralidad y de sutilezas de la composición escénica.

Con el retorno paulatino a las formas presenciales de presentación, y con la continuidad de los programas de apoyo a la producción, grupos y artistas comenzaron a competir por espacios para presentar sus obras. En algunos casos, por ejemplo, terminando lo que había quedado inconcluso; en otros casos, dando forma escénica a obras generadas virtualmente y también retomando temporadas que habían sido interrumpidas con la promulgación de restricciones por la pandemia.

En la actualidad, en la ciudad de São Paulo existe una intensa ocupación de teatros y espacios alternativos a raíz de estos procesos que aún están siendo rescatados. Una parte importante de las producciones expuestas son solistas que han desarrollado propuestas de investigación y performances virtuales durante los dos últimos años; pero también se están creando diversas producciones inéditas, muchas de ellas como respuesta y diagnóstico de la actualidad. En este contexto, se encuentran obras que tienen un alcance de militancia artística y política: no está de más recordar que vivimos recientemente un proceso electoral muy convulso y que seguimos bajo serios riesgos de golpe por parte de la ultraderecha que hace muy poco estaba en el poder<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> El mejor ejemplo de ello fueron los lamentables ataques a los edificios de los poderes Legislativo, Judicial y Ejecutivo, en Brasilia, el domingo 8 de enero de 2023, apenas una semana después de que el nuevo gobierno del presidente Lula da Silva asumiera oficialmente el poder.

De las obras que hicieron un balance de los periodos pandémico y pospandemia, desde la perspectiva del análisis político y artístico, hay una que particularmente realiza la síntesis con gran competencia artística, y la elegí para ilustrar el panorama que he trazado hasta el momento. La obra se llama *Hip-Hop Blues-Espólio das Águas* y fue producido por el Núcleo Bartolomeu de Depoimentos.

### ***HIP-HOP BLUES-ESPÓLIO DAS ÁGUAS***

El Núcleo Bartolomeu de Depoimentos se formó en el año 2000 y tiene como articulación a la actriz-MC dramaturga y directora argentina radicada en Brasil, Cláudia Schapira; la actriz-MC, entrenadora corporal y coreógrafa Luaa Gabanini; la actriz-MC, directora musical y directora Roberta Estrela D'Alva; y el DJ, director musical y actor-MC Eugenio Lima.

El grupo hizo su estreno con un espectáculo basado en la obra de Hermann Melville, *Bartleby*, rebautizada como *Bartolomeu, que será que nele deu?* (Bartolomeo, ¿qué le pudo haber pasado?), espectáculo que se ha preservado en la identificación del grupo. El *Depoimentos* (testimonios) que finaliza el nombre proviene de la metodología de creación instituida por el grupo, esto es, de realizar rondas de testimonios como dispositivo para la construcción de la dramaturgia escénica.

Otra característica importante es que, desde su primer trabajo, el colectivo ha establecido como precepto la inmersión en la cultura *hip-hop*. Para quienes no conocen, la cultura *hip-hop* se constituye a partir de cuatro elementos: el DJ (*disk jockey*), el MC (*Master of Ceremony*), que da voz al *rap* (ritmo y poesía), además de la danza (*street dances*) y el *graffiti* (arte gráfico callejero). En su síntesis del movimiento, Roberta Estrela D'Alva define la cultura *hip-hop* como:

[...] un conjunto de prácticas, hábitos, estructuras sociales, además de una connotación artística y una pertenencia social, étnica y poética. Es un punto de vista, una forma de ver el mundo y de relacionarse con él. En él, los lenguajes se entrelazan, se entrecruzan y se autoorganizan (citado en Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, 2022, p. 15).

*Hip-Hop Blues-Espólio das Águas* es el tercer espectáculo en el que esta adhesión se hace explícita en el título mismo —antes realizaron *Cindi Hip-Hop* (2008) y *Orfeu, uma hip-hópera brasileira* (2011)—, pero las formas expresivas de la cultura *hip-hop* están presentes en todas las obras de la compañía.



Figura 1. Teatro y hip-hop [Foto de Sergio Silva]

La confluencia del teatro y la cultura *hip-hop* (ver *Figura 1*) se justifica de la siguiente manera; en las palabras de Roberta Estrela D'Alva (2014):

Tal vez la sincronía de este encuentro se deba a la similitud de los orígenes de los lenguajes en cuestión: la representación como fuerza de supervivencia del hombre en los ritos primitivos que dieron origen al teatro y también a la fiesta, que es uno de los ritos restantes en nuestro tiempo y que, a su vez, dio origen al hip-hop. Quizás en los lazos que hermanan el actor-narrador y su función social, propuesta en el teatro épico (brechtiano), con el MC, por el hip-hop. Una cosa es cierta: tanto el teatro épico como el hip-hop proponen un arte vinculado a la necesidad concreta, real y urgente de expresión, y una contra escena con el tiempo que vivimos. Son manifestaciones creadas, en primera instancia, por los ciudadanos y en el escenario urbano de las ciudades donde se forjaron sus lenguajes, con sus contradicciones y dialécticas, y que, directamente vinculado a la lucha de clases y al posicionamiento de los marginados o excluidos, trajeron nuevas formas estéticas, y por lo tanto políticas, de hacer arte (p. 130).

En *Hip-Hop Blues-Espólio das Águas*, la asociación con el *blues* trae un vínculo que remite al linaje de manifestaciones musicales de la cultura de resistencia afrodiaspórica. Con mucha evidencia, el *blues*, difundido medio siglo antes, es un precursor del movimiento *hip-hop*, dominante en la década de 1980. Para la investigadora Thífani Jacinto (2010), refiriéndose al contexto norteamericano, cuna de ambas manifestaciones:

Las prácticas culturales Blues y Hip-Hop forman parte de una historia marcada por la batalla de los afrodescendientes frente a la situación social del grupo existente en la diáspora. La insistencia en encontrar un lugar creíble donde la segregación afirmó y aún

afirma su presencia es parte de la lucha de los afrodescendientes por lograr el reconocimiento como grupo perteneciente a los países que los habían explotado recién. Como una forma de paliar el sentimiento generado por los problemas enfrentados desde la llegada al continente (norte)americano, tratamos de recomponer la estructura cultural africana, teniendo a la música como pilar de las manifestaciones culturales. Esto se debe a que, a través de la memoria, la cultura era la única muestra posible de transportar en el período de la esclavitud. Sin embargo, en tierras americanas se prohibía todo comportamiento africano originario (p. 125).

Así, la referencia a esta hermandad entre el *blues* y el *hip-hop* ya anuncia, por un lado, el tono de denuncia y resistencia que inspira el espectáculo; y, por otro lado, apunta al lenguaje —moviente, musical, poético— que dominará la escena.

El otro constituyente del título, con toda su potencia semántica, es el elemento agua. Con un pie arraigado en el teatro brechtiano, el Núcleo Bartolomeu pretendía montar *Los Siete Pecados Capitales* como espectáculo para celebrar sus veinte años de existencia en 2020. Todavía en sala de ensayo, y con la llegada de la pandemia, el espectáculo se fue transformando e incorporando experiencias vividas por los miembros del grupo tanto a nivel colectivo como individual. En el espectáculo, el río Mississippi, indicado en la obra de Brecht, se transmutó en las decenas de ríos represados que, de hecho, existen en el subsuelo de la ciudad de São Paulo, ríos subterráneos que se desbordan en la estación de las lluvias. Este es el pretexto de fábula para el espectáculo: “Llueve, llueve mucho. Los ríos se desbordan y ocupan São Paulo, reclamando su lugar de existencia”, dice la sinopsis de la obra.



Figura 2. El agua como materialidad [Foto de Sergio Silva]

El agua sirve como metáfora de muchos aspectos de la realidad, que emergen a lo largo del espectáculo. El término *espólio*, asociado a las aguas en el título, tiene, en portugués, los significados de herencia, pero también de producto de robo, saqueo, despojo (como ocurre en las guerras), restos y residuos.

Sueño. Llovió. La ciudad parece una gran encrucijada. Azul. El color de la ciudad es azul. Un azul grisáceo. Llueve sin parar. Llueve mucho, llueve litros. Hace días. Meses. Llueve. Lluvia torrencial. Los ríos se desbordan y las calles se convierten en ríos. La ciudad es personaje... (*Hip-Hop Blues – Espólio das Águas*, fragmento de texto del espectáculo [facilitado por la directora en comunicación personal], 11 de agosto de 2022).

La presencia del agua tiene materialidad física en el escenario (ver *Figura 2*). Su primera referencia es en azul líquido, color que tiñe la escenografía justo al comienzo de la obra, mientras la actriz Nilcéia Vicente canta un *blues* y, a su vez, prepara una palangana con agua frente a la cual, como si fuera una hoguera, ella, *griot*, mensajera de la tradición oral, evoca el recuerdo de su abuela afrodescendiente y el miedo que tenía a las tormentas. Se advierte la evocación de la ancestralidad, evocación por las aguas: las aguas evocan. Se insinúan por el techo, derramándose en goteras, recibidas en el suelo por baldes que se multiplican a lo largo del espectáculo.

Las aguas traen dolorosos recuerdos: la lluvia en el pelo de la actriz negra revela el racismo del “pelo duro”, el “pelo de escoba”, el cabello desgastado, el cabello difícil de “domar”, y la actriz Dani Nega, frente a su retrato de adolescente, relata sus dolores de infancia, el odio (incitado por el racismo) por su propio pelo, el trauma infantil de salir a la lluvia, mojarse el pelo y hacerse *black*. Asumir como positivas las cualidades del cabello, la aceptación del cabello en su estado natural ha sido un estandarte importante en los procesos de rescate de la belleza y dignidad de los negros y negras.

En el momento siguiente, el agua que trae el recuerdo doloroso del cabello se convierte en sudor, agua que nace del cuerpo, y que, sobre la piel negra, gana el estigma de ser maloliente. Al igual que el “pelo duro”, el racismo estructural resistente en la sociedad ve a las personas negras como un ser “apestoso” e introyecta en la niña/niño la idea de que no puede sudar, no puede exhalar su propio olor: “el negro no puede permanecer apestoso”; de lo contrario, nuevamente la sociedad blanca lo rechazará. Este es el testimonio que trae Nilcéia Vicente, frente al espejo de agua, recordando un episodio en el que su madre protagoniza una historia de enfrentamiento con una mujer blanca que la llamó “neguinha apestosa” (*neguinha / neguinho* es una forma despectiva de dirigirse a una mujer o a un hombre negro). El espectáculo, además, evocará otros casos reales de racismo.

Si las aguas traen el recuerdo de los temas dolorosos de la negritud, también lo hace con el tema de la blanquitud. Después de todo, el racismo es un problema de la blanquitud, de los blancos, y no de los negros. La actriz blanca Luaa Gabanini —que se hizo aún más blanca tiñéndose el pelo de rubio— asume uno de los raros momentos de “representación” en el espectáculo cuando simula una audición para un papel en el que es rechazada por ser blanca. A todas luces, se trata de una evidente inversión de lo que suele ocurrir todos los días con jóvenes negros que buscan protagonismo. Luaa expone el pensamiento de la actriz blanca, el prejuicio velado, el racismo disfrazado, pero, en un segundo momento, se enfrenta a sus privilegios como mujer blanca. Es el instante en que el blanco se reconoce hablando la lengua del colonizador. El agua ahora se convierte en reflujos, vómito, “las aguas al revés”, lo cual vehiculiza la necesidad de volver a convertir el reflujos en flujo; en suma, es una realización dolorosa de consciencia.

—Sí querido público... hay que volver a re-flujo-generar (*traga la saliva*)

—Hay que tras-tornar el acto de asistir.

—Tragar... digerir... y devolver a la punta de la lengua la vesícula que contiene esta hiel de nuevos lenguajes.

—Una nueva bilis-Brasil. ¿Hay alguna metáfora que funcione?

(*Hip-Hop Blues – Espólio das Águas*, fragmento de texto del espectáculo [facilitado por la directora en comunicación personal], 11 de agosto de 2022).



Figura 3. Roberta Estrela D’Alva e Luaa Gabanini [Foto de Sergio Silva]

La evocación de la memoria por las aguas trae muchos dolores. Por ejemplo, el actor Cristiano Meirelles recuerda las ropas que usaba en su infancia y que ya apuntaban su inclinación de género, así como también relata la violencia sufrida en una redada policial por ser negro y gay. Aquí el actor se mimetiza en río, metáfora de resistencia: “quisieron enterrarme, como hicieron con los ríos de la ciudad, pero logré desbordar” (*Hip-Hop Blues – Espólio das Águas*, fragmento de texto del espectáculo [facilitado por la directora en comunicación personal], 11 de agosto de 2022).

El discurso de Cristiano se superpone a una grabación con la voz del entonces presidente de la república, Jair Bolsonaro, quien, ante la pregunta de un reportero sobre qué haría si tuviera un hijo gay, responde que esa no era una posibilidad porque, en su

familia, sus hijos “habían tenido una buena educación”, atribuyendo a las relaciones homoafectivas una condición de enfermedad y deformación moral.

La realidad externa, como la que trae el discurso del presidente, con su notoria homofobia, resuena en todo momento durante el espectáculo, y, a su vez, la situación pandémica y pospandemia en Brasil constituye una realidad dura y preocupante<sup>6</sup>. La actualidad social y política es evocada y denunciada en el espectáculo de muchas formas, ya sea directamente por la enunciación de estadísticas o por las metáforas que se multiplican desde el elemento agua.

El primer instrumento de esta conexión con el Brasil real parte, en primer lugar, como vimos, de la disposición testimonial de los actores. Las interferencias de la actriz MC Roberta Estrela D’Alva (2014) se refieren a esta vocación. En su presentación en la escena, explica los dos tipos de testimonios que constituyen los espectáculos de la compañía: el “testimonio del personaje”, cuando el ser ficcional presenta sus puntos de vista, y el “testimonio personal”. Ahora bien, aunque el sujeto de la declaración personal no es apenas subjetividad, se refiere a “quién eres en relación con el momento presente, en relación al tiempo que vives; es cuando aportamos nuestro punto de vista sobre algún tema, sobre lo que nos parece importante hablar, sobre el tiempo que nos toca vivir” (p. 79). Los actores, por lo tanto, están totalmente involucrados en los temas que abordan; brechtianamente, como artistas, siempre dan testimonio de su lugar en el mundo.

De forma complementaria al aporte de sus actores y actrices, el espectáculo trae otras voces, por medios audiovisuales, que despliegan nuevas capas semánticas en el espectáculo. Son personalidades y artistas que representan la africanidad (como Adeleke Asisaogun Ajyobiojo), la transgeneridad (como la *drag queen* Aretha Sadick), los pueblos indígenas y las comunidades tradicionales (como Zahy Guajajara y Nêgo Bispo).

---

<sup>6</sup> En Brasil, la acción de la pandemia ha sido devastadora: hasta el momento ha habido alrededor de 700 000 muertos y más de 36 millones de infectados —y esta estadística continúa con cerca de 1 200 nuevos casos y 96 muertes diarios— sin que podamos descartar la posibilidad de que estos datos estén subestimados debido a fallas en la comunicación. Este desastre se debe en gran parte a las actitudes y políticas adoptadas por el gobierno federal durante la pandemia y en su campaña negacionista que, en un principio, desdeñó la gravedad del brote y, luego, fue ineficiente en la adopción de las medidas necesarias para combatir el virus —como abasteciendo con prontitud de vacunas a nuestra población (que llega a más de 215 millones de habitantes). Las lamentables estadísticas de contaminación y muertes son respaldadas por los números de la economía —una economía gobernada por principios neoliberales— sumando cerca de 10 millones de desocupados, es decir, el 9,8% de la población (datos del IBGE – Instituto Brasileiro de Geografía e Estatística, 2022) y retornando al mapa del hambre en niveles similares a los primeros años de la década de 2000, con casi alrededor de 33 millones de brasileños que no tenían nada para comer. [El IBGE (2022) no está en el apartado “REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS”. Debe incluirse, por favor.]

Todos los testimonios fluyen para componer un vasto paisaje —líquido, emergente, mutante— en el que la pandemia y la realidad política brasileña dan contornos y márgenes.



Figura 4. El espacio escénico de Hip-Hop Blues [Foto de Matheus José Maria]

El flujo del espectáculo, trazado por Dani Nega y el actor DJ Eugenio Lima, como hemos señalado, está impulsado por el impactante sonido del *blues*, del rap, del *funk* y por la poesía hablada. Eugenio Lima, cuando aparece en solitario en el espectáculo, habla de las referencias musicales que sustentan la memoria del *blues* y abren camino al rap, con menciones a Racionais MC, Chico Science y Nação Zumbi (*manguebeat*), Jorge Ben, Billie Holiday y Miles Davis. En el espectáculo, además, hay otras sonoridades como el yoruba y el tupí-guaraní, idiomas indígenas que nos llegan por las voces de los artistas invitados, con sus hablas y cantos.

En su segmento final, el espectáculo avanza hacia un momento de celebración y purga. La escena, que poco a poco se fue convirtiendo en un aluvión, desagua en un campo de tensión insuflado por la ira y la indignación, lo que exige rituales de limpieza. El primer ritual, conducido por la MC Roberta, comienza con el relato de algunos (entre muchos) casos en los que la injusticia, el racismo, el hambre, la desesperación y la indiferencia de las autoridades conducen al caos y la muerte. “¿Qué hacer con la ira? ¿Qué hacer con el odio? ¿Qué hacer con lo que ya no puedes ocultar? ¿Qué no tiene un

dique que aguante?” (*Hip-Hop Blues – Espólio das Águas*, fragmento de texto del espectáculo [facilitado por la directora en comunicación personal], 11 de agosto de 2022). El ritual de conjuro que sigue es realizado con la espada de Ogun<sup>7</sup> y finaliza en ritmo de *funk*.

A continuación, el segundo ritual, esta vez conducido por la *drag queen* Kiki (Cristiano Meirelles) evoca la fiesta, el “momento lúdico”: acto de interacción cuando el performer inquiere al público y se conjuga una respuesta colectiva que es *laroiê*<sup>8</sup>. El actor pregunta si el público está de acuerdo en que, al fin y al cabo, la moral occidental debe ser destituida, a lo que el público responde con el saludo acordado, y el actor, que también es músico, entona su canción de liberación realizando, según sus términos, un “¡contrarritual afro-pindorámico multicultural antihegemónico, evocador de las nuevas humanidades posibles, descompresor del tren etcétera hacia el futuro!” (*Hip-Hop Blues – Espólio das Águas*, fragmento de texto del espectáculo [facilitado por la directora en comunicación personal], 11 de agosto de 2022).



Figura 5. Las proyecciones como parte del lenguaje de Hip-Hop Blues [Foto de Sergio Silva]

---

<sup>7</sup> Ogun, en las religiones afrobrasileñas, representa al *orixá* guerrero, el que lleva la espada.

<sup>8</sup> *Loroiê*, en el candomblé y en los ritos afrobrasileños, es un saludo a Exu, el *orixá* mensajero que “abre caminos”, que hace puente con lo divino.

Finalmente, la actriz indígena Zahy Guajajara completa el ciclo con un rito de paso de la enfermedad a la cura, porque “es lo que necesita cada uno, curarse a sí mismo, curarse *de sí mismo*” (*Hip-Hop Blues – Espólio das Águas*, fragmento de texto del espectáculo [facilitado por la directora en comunicación personal], 11 de agosto de 2022). La penumbra que desciende sobre el escenario equipara, en la oscuridad, todo el espacio del teatro, escenario y público, y los espectadores se integran así con los actores en un momento de comunión a la vez que se silencia todo el aparato sonoro electrónico que dominaba hasta entonces: nada más que un canto *a capella* en tupí-guaraní, una vuelta a la sonoridad de cuna originaria. El largo silencio del público, tras el final del espectáculo, y antes de que estallaran los aplausos, indica que hubo una sinergia de espíritus y conciencias. Para muchos, marcó que, a pesar de todo, y por eso mismo, la vida sigue.

Fueron dos años de mucha angustia y de sufrimiento vividas en la encrucijada entre una pandemia y una catástrofe cívica y civilizatoria. Como también lo hicieron otros grupos, con mayor o menor éxito, El Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, con *Hip-Hop Blues-Espólio das Águas*, logró cruzar estas aguas revueltas, darles margen, flujo y drenaje; en suma, nos ayudó a hacer un cruce. El arte, más que posible, es necesario cuando nuestros cuerpos físico y social enferman.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ESTRELA D’ALVA, R. (2014). *Teatro Hip-Hop*. Perspectiva.

JACINTO, T. P. (2010). *Práticas culturais urbanas: estudo sobre o blues e o hip-hop como comunicações específicas de grupo*. [Tese de Mestrado, Universidade de Sorocaba]. Repositório Institucional da UNISO. <https://repositorio.uniso.br/handle/UNISO/487>

NÚCLEO BARTOLOMEU DE DEPOIMENTOS (2022). *A palavra como território. Antologia dramatúrgica do teatro hip-hop*. Cooperativa Paulista de Teatro.

PORTAL INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (IBGE). <https://www.ibge.gov.br/>

SCHAPIRA, C. & NUCLEO BARTOLOMEU DE DEPOIMENTOS. *Hip-Hop Blues-Espólio das Águas*. Versión digital del texto del espectáculo. Archivo personal de Cláudia Schapira.

TAMIRIS, C. (2021). *Cai de boca no meu b\*c3t@o*. Claraboia.