

# ESPECTÁCULO O MIOLO DA ESTÓRIA: CONVERGENCIAS ENTRE LA REALIDAD Y LA FICCIÓN TEATRAL

Raylson Silva da Conceição  
Tânia Cristina Costa Ribeiro

## NOTA SOBRE LOS AUTORES

**Raylson Silva da Conceição<sup>1</sup>**   
Universidad Federal del Estado de Río de Janeiro (UNIRIO).  
Correo electrónico: contabilraylson@gmail.com

**Tânia Cristina Costa Ribeiro<sup>1</sup>**   
Universidad Federal de Maranhão (UFMA).  
Correo electrónico: tania.ribeiro@ufma.br

**Recibido:** 07/02/2023

**Aceptado:** 11/07/2023

<https://doi.org/10.18800/kaylla.202301.014>

<sup>1</sup> Contribuciones de los autores: la construcción del proyecto fue iniciativa de R. Silva da Conceição en el marco de su tesis de maestría en Artes Escénicas, dirigida por la Dra. Costa Ribeiro, quien acompañó todo el proceso de análisis del espectáculo. R. Silva da Conceição escribió el manuscrito basado en el análisis de su percepción del espectáculo, el cual fue revisado y corregido por la Dra. Costa Ribeiro, quien además contribuyó en expandir y profundizar la discusión. Este trabajo recibió financiamiento de la Fundación de Apoyo a la Investigación y al Desarrollo Científico y Tecnológico de Maranhão - FAPEMA entre los años 2019 y 2021.

## RESUMEN

En el presente trabajo, se analiza el espectáculo teatral brasileño, *O Miolo da Estória* (El meollo de la historia), del actor Lauande Aires, mediante una autoetnografía con reflexiones sobre las experiencias sensoriales durante la recepción de este espectáculo, ocurrido en el año 2013. En este artículo, hago el rescate de mi memoria, dialogando con los estudios de los teóricos Santaella (2012) y Merleau-Ponty (1999) sobre la percepción, Larrosa (2014) sobre la experiencia y Michel Serres (2001) sobre la piel como frontera entre el cuerpo y el mundo. La relevancia de este estudio se sostiene en la observación del funcionamiento de los sentidos sensoriales en el momento de la recepción teatral. Como conclusión, se comprende a través de este trabajo que el espectáculo está compuesto por dos mundos que mezclan la cultura local y el teatro en su poética.

*Palabras clave:* teatro, análisis, autoetnografía, frontera, sentidos, recepción teatral

## ESPETÁCULO O MILO DA ESTÓRIA: CONVERGÊNCIAS ENTRE A REALIDADE E A FICÇÃO TEATRAL

### RESUMO

O presente trabalho analisa o espetáculo teatral brasileiro, *O Miolo da Estória*, do ator Lauande Aires, mediante uma autoetnografia com reflexões sobre as experiências sensoriais durante a recepção deste espetáculo, ocorrido em 2013. Neste artigo, faço o resgate da minha memória, dialogando com os estudos dos teóricos Santaella (2012) e Merleau-Ponty (1999) sobre a percepção, Larrosa (2014) sobre a experiência e Michel Serres (2001) sobre a pele como fronteira entre o corpo e o mundo. A relevância deste estudo está sustentada na observação do funcionamento dos sentidos sensoriais no momento da recepção teatral. Como conclusão, o trabalho obteve a compreensão de que esse espetáculo é composto de dois mundos que misturam a cultura local e o teatro.

*Palavras-chave:* teatro, análise, autoetnografia, fronteira, sentidos, recepção teatral

## THEATER SHOW O MILO DA ESTÓRIA: CONVERGENCE BETWEEN REALITY AND THEATRICAL FICTION

### ABSTRACT

This work analyzes the Brazilian theatre play, *O Miolo da Estória* (The Core of the Story), produced by actor Lauande Aires, through an autoethnography with reflections on my own sensory experiences during the reception of this play, which took place in 2013. In this article, we rescue our memories, dialoguing with the studies of the theorists Santaella (2012) and Merleau-Ponty (1999) on perception, Larrosa (2014) on experience, and Michel Serres (2001) on the skin as the boundary between the body and the world. The relevance of this study is supported by the observation of the functioning of the sensorial senses at the moment of theatrical reception. As a conclusion, the work improves the understanding that this play is composed of two worlds that mix the local culture and the theater.

*Keywords:* theater, analysis, autoethnography, boundary, senses, theatrical reception

## ESPECTÁCULO O MIOLO DA ESTÓRIA: CONVERGENCIAS ENTRE LA REALIDAD Y LA FICCIÓN TEATRAL

Este estudio es uno de los resultados de la investigación de maestría, *O Encontro: do Acontecimento a Um Olhar Atento – o Espetáculo O Miolo da Estória* (Conceição, 2021), desarrollada en la Universidad Federal do Maranhão – UFMA conjuntamente con el programa de posgrado en Artes Escénicas y que aún repercute hoy. Tiene como objetivo presentar el contacto entre dos mundos, la ficción y la realidad en el teatro. Para eso, presento tres recortes de la pieza teatral *O Miolo da Estória*<sup>2</sup> durante el análisis.

*O Miolo da Estória* es un monólogo en acto único, de género épico, con dirección, dramaturgia e interpretación de Lauande Aires<sup>3</sup> quien interpreta a seis personajes: *João Miolo*<sup>4</sup>, *Nêgo Chico*<sup>5</sup>, *Amo do boi*<sup>6</sup>, *Curandeiro*, *Cazumba*<sup>7</sup> y la *Música* que es considerada como personaje. El espectáculo tiene una duración de 50 minutos. El cambio de un personaje a otro ocurre con el cambio de vestimenta y la disminución de la iluminación general sin parlamento. Este monólogo articula un texto político de género épico creado por el propio actor, basado en los ambientes de la construcción civil y de la danza *Bumba Meu Boi*<sup>8</sup> en Maranhão, Brasil. El proceso de narración es realizado por el personaje *Nêgo Chico* y no por el actor, como generalmente ocurre en los espectáculos teatrales de género épico. El trabajo actoral realizado por el intérprete está fundamentado en una metodología propia del actor, donde sus procedimientos de creación escénica son extraídos de los elementos corpóreos, sonoros, visuales y dramaturgicos presentes en la danza *Bumba Meu Boi* de Maranhão. Solamente después, el actor cruza su método con otras experiencias en su sala de ensayo, como los principios técnicos de Bertolt Brecht sobre narrativa épica y política, los entrenamientos y la composición de una escena ritual de los estudios de Jerzy Grotowski relacionada al rito del boi, y los entrenamientos y las técnicas codificadas de Eugenio Barba, presente en las manifestaciones populares.

Esta pieza fue construida a través de observaciones, lecturas y conversaciones de personajes del *Bumba Meu Boi* y de la construcción civil, además de su experiencia en esos dos espacios. Presentamos, en el cuerpo del texto, la descripción de tres escenas que servirán para las argumentaciones acerca de las convergencias entre ficción y realidad; son ellas: escena dos, escena siete y escena diez. Todas están basadas en el libro *Entre o Chão e o Tablado: A Invenção de um Dramaturgo* (2012) de Lauande Aires.

2 Este espectáculo puede ser visto en el sitio: <https://www.youtube.com/watch?v=6Tm23rCMMq4&t=527s>

3 Actor, director teatral, dramaturgo y compositor, graduado en teatro por la Universidad Federal do Maranhao (UFMA). Entre 2012 y 2018, circuló en todos los estados brasileños mediante los proyectos Myrian Muniz, Palco Giratório, Sesc Amazônia das Artes y Petrobras Distribuidora de Cultura con los espectáculos *O Miolo da Estória*, *A Carroça é Nossa y Atenas: Mutucas, Boi e Body*. Con los grupos Xama Teatro y Santa Ignorância Cia de Artes, investiga procedimientos de creación a partir de los elementos corpóreos, sonoros, visuales y dramaturgicos presentes en los juegos populares, especialmente en el *Bumba Meu Boi* de Maranhão. Es autor del libro *Entre o Chão e o Tablado: A Invenção de um Dramaturgo* (2012) y tiene experiencia en actuación cinematográfica a partir de los largometrajes *Luises, Solrealismo Maranhense, Maranhão 669* y *O Signo das Tetas*. Fuente: <http://lattes.cnpq.br/5925506802586391>, accedido en octubre de 2022.

4 Como explica Lauande Aires (2012), Miolo es un bailarín que interpreta al buey debajo de la marioneta. Es el encargado de dar vida al animal. João Miolo es el personaje central de ese monólogo.

5 Como explica Lauande Aires (2012), Nêgo Chico es otro nombre dado al Padre Francisco en el folclor de Maranhão. En ese monólogo, ese personaje hace la función de narrador que habla sobre la situación del personaje João Miolo.

6 Como explica Lauande Aires (2012), Amo es el jefe del grupo de *Bumba Meu Boi*, el cantante principal. En la representación, es el maestro de obra de construcción civil.

7 Como explica Lauande Aires (2012), *Cazumba* o *Cazumbá* es un personaje cuya función era distraer a los asistentes antes del acto del *Bumba Meu Boi*. Está ligado al misticismo, que rejuvenece las fuerzas espirituales de la obra. Viste una túnica pintada o bordada en colores brillantes, con una gran copa en sus caderas, que le da movimientos grotescos.

8 Es una danza popular tradicional interpretada por varios grupos con diferentes ritmos. Su origen data del siglo XVIII y se practicaba originalmente en regiones rurales y solo después en regiones urbanas.

## EL ENCUENTRO ENTRE DOS MUNDOS

Este trabajo presenta una experiencia personal vivida en el interior de un contexto del acontecimiento teatral en el Teatro Arthur Azevedo, ubicado en la ciudad de São Luís de Maranhão, Brasil, donde existió la unión entre el hacer teatral del actor Lauande Aires, mi recepción y el convivio entre las personas que estaban presentes en aquel momento (Dubbatti, 2016). Fue en ese acontecer que el espectáculo *O Miolo da Estória* me afectó de forma inesperada. Mientras ocurría la escena teatral, un mundo de sensaciones burbujeaba en mi interior, como volcanes que crean una superficie palpable después de que la lava se enfriá sobre el mundo licuado de mis emociones. Igual ocurre con la catarsis, que es la facultad que soporta la purificación o purga del espectador de sus bajas pasiones al verlas proyectadas en un personaje, o sea, una aflicción o perturbación resultante de imaginar que está sucediendo una desgracia destructiva o dolorosa, y que estos eventos no parecen lejanos, sino cercanos e inmediatos (Aristóteles, 2008, p. 15).

Mi cuerpo era un espectáculo en el interior de otro espectáculo teatral y, a veces, ni yo mismo me daba cuenta de cuánto había sido afectado por él. ¿Por qué me afectó? Me afectó porque, en cualquier caso, ya sea como territorio de paso, ya sea como lugar de llegada o como espacio de acontecimientos, el sujeto de la experiencia no se define por su actividad (Larrosa, 2014, pp. 18-19). Yo estaba abierto a recibir ese espectáculo teatral y esa apertura se dio mediante la identificación.

El espectáculo poseía una estética compuesta por elementos simbólicos que representaban las costumbres y la realidad de la cultura marañense, con el arquetipo de los trabajadores de la construcción civil y de la danza *Bumba Meu Boi* (Santaella, 2012; Monteiro, 2004). Mi identificación con la realidad del personaje principal, João Miolo, como trabajador de la construcción civil, ocurrió sobre la base de su discurso, su sueño, su rutina y su pobreza que eran afines a mi realidad.

Cuando yo estaba delante del espectáculo, no solamente mi intelecto estaba en actividad, sino que también todo mi cuerpo estaba activo, aunque quieto. Como un sistema unificado, todas mis reacciones estaban entrecruzadas, conectadas como una sola cosa; el hecho de que ese espectáculo estaba tan cercano a mis experiencias vividas parecía ser real (Merleau-Ponty, 1999).

Mi cuerpo es un cuerpo sintiente en general, frente a uno sensible en general<sup>9</sup> (Merleau-Ponty, 2005, como se citó en Viviane, 2007, p. 9), que siente y percibe todo a su alrededor. Mi piel es el espacio de las mezclas entre mundos, saboreados individualmente en el interior de una colectividad. Percibirse a uno mismo y al otro como ser humano durante la escena de teatro es también crear esta percepción de sí mismo y, con esto, la apertura de la propia conciencia. Es también mediante mi piel que mi cuerpo madura y se desarrolla por medio de las sensaciones y, cuando los frutos aparecen, anuncia el conocimiento. Como explicación teórica a mi expansión corporal/sensorial, a mi expansión mediante los sentidos, a mi eclosión corporal que ocurrió en la platea, Nancy (2015) dice:

9 “Sentiente” es un término que se refiere a algo que es capaz de sentir o percibir sensaciones.

El cuerpo florece, se despliega en tu piel, la piel es su eclosión. Es lo que se llama alma o vida, misterio, presencia, manera. Es también tu tez, tu semblante, tus modales, tu carácter, tu pensamiento, tu verdad. La flor anuncia el fruto, que es la respuesta a su llamado, la hinchazón de una carne nueva bajo una piel nueva, una intensidad cromática diferente (chrôma designa primero el tono de la piel) y la inminencia de un sabor y un jugo, licor salido de la carne (p. 58).

La cita de Jean-Luc Nancy destaca cómo el cuerpo es una expresión misma de la vida y la identidad, y cómo la manifestación en la piel se convierte en un reflejo físico directo de esta idea. La experiencia que viví se relaciona con esta idea, ya que, al identificarme con el personaje de João Miolo, mi cuerpo reaccionó de una manera visceral y física a lo que estaba sucediendo en la escena. La identificación con la vida del personaje despertó sensaciones de paralización, escalofríos e inquietud en mi piel, lo que Nancy podría interpretar como una respuesta emocional a esa experiencia.

El surgimiento de una carne nueva, como algo saliendo de mi carne, se podría entender como una sensación de que mi cuerpo estaba reaccionado de manera autónoma y visceral a la experiencia, y que algo nuevo estaba emergiendo a través de esa reacción. El ejemplo dado también ilustra cómo el cuerpo puede expresar diferentes emociones y sensaciones a través del movimiento del personaje. El personaje de João Miolo utiliza su cuerpo para simular hablar con la carretilla y bailar frenéticamente, lo que provoca una sensación de tensión en el sonido grabado y crea una atmósfera emocional en la escena. El cuerpo del personaje también se contorsiona y muestra dolor y desesperación, lo que me provoca una respuesta emocional. Eso ilustra la forma en que el cuerpo y la piel pueden ser expresiones físicas de la vida y la identidad, y cómo las experiencias emocionales pueden provocar respuestas físicas en el cuerpo. También demuestra cómo los movimientos del personaje pueden ser formas de expresión corporal que transmiten emociones y sensaciones al espectador.

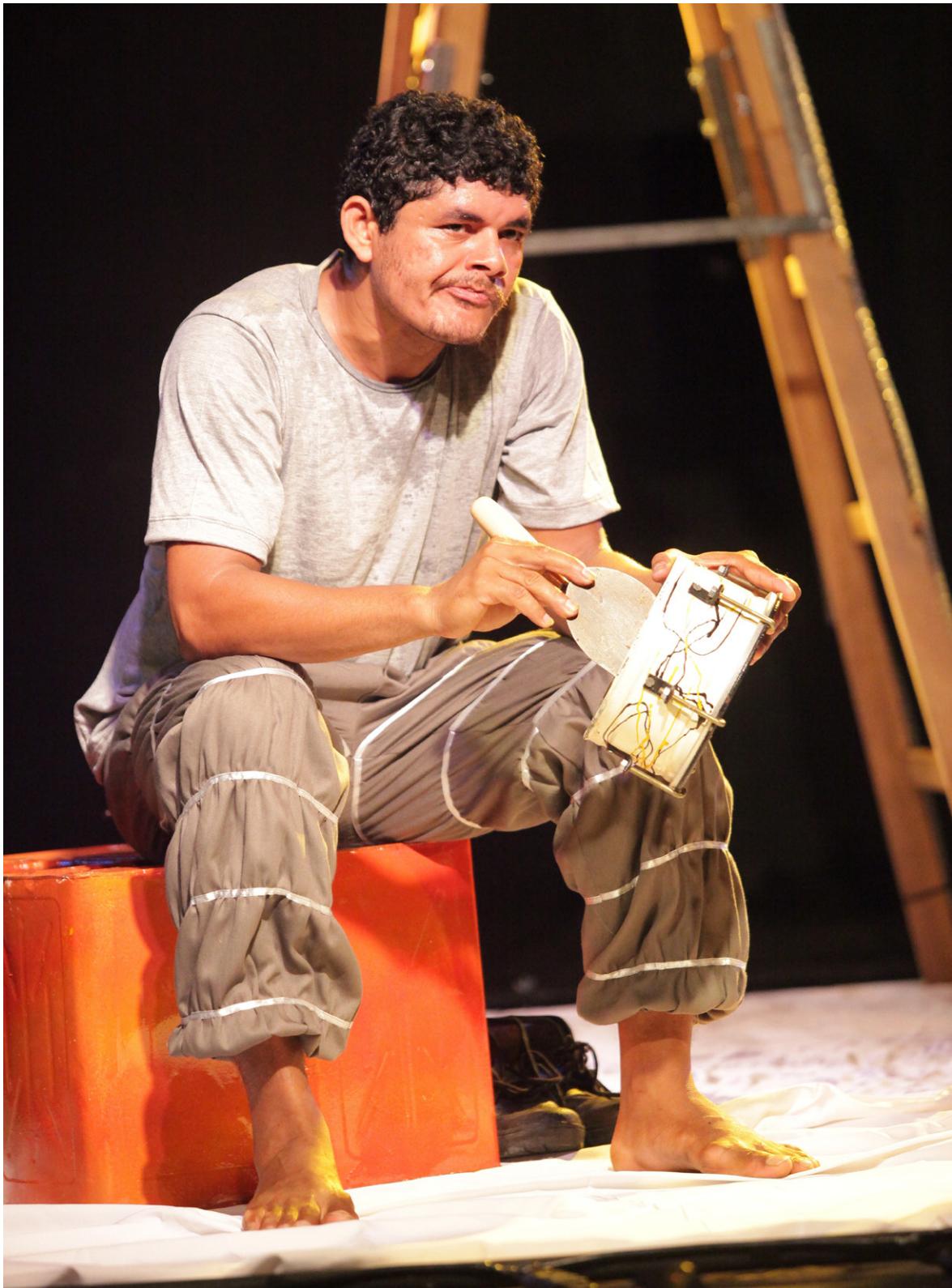
Esa escena me hizo recordar la época de mis 18 años, cuando recibí una carta laboral de una empresa que hacía servicios para la Compañía Vale do Rio Doce<sup>10</sup>, Alumar<sup>11</sup> y otras constructoras civiles en la ciudad de São Luís, Maranhão, Brasil. Yo trabajaba con una máquina perforadora<sup>12</sup> que pesaba aproximadamente 30 kilos. En las construcciones civiles, era necesario subir con esta máquina pesada al hombro por la escalera hasta el último piso. La mayoría de las veces, yo trabajaba en una etapa de la construcción donde todavía no había ascensores de servicio. Era la parte de la obra en la que no había albañilería, pues la construcción aún estaba en casco habitable, es decir, sin acabados.

Según Roy Porter (1946-2002), los cuerpos están presentes gracias a nuestras percepciones (Burke, 1992). En mi experiencia, la historia de João Miolo está conectada a mis percepciones debido a la identificación que tuve con la vida de ese personaje. Me vi reflejado en su

<sup>10</sup> Una de las mayores empresas de explotación minera de Brasil que tiene como presidente a Eduardo Bartolomeo. Actualmente, es una empresa privada y listada en la Bolsa de Valores. Además de trabajar con explotación minera, actúa también en logística, energía y siderurgia en más de 30 países. (Informaciones disponibles en el sitio <http://www.vale.com/brasil/PT/aboutvale/news/Paginas/voce-sabe-o-que-a-vale-produz-e-o-que-ela-mais-exporta.aspx>).

<sup>11</sup> Es un sector de aluminio de Maranhão que tiene participación de 54 % de la empresa ALCOA, 36 % de la empresa South36 y 10 % de la empresa Rio Tinto.

<sup>12</sup> Esta máquina funcionaba con energía eléctrica y agua para hacer huecos de diversos tamaños en concreto armado, para el paso de instalaciones eléctricas e hidráulicas.



▲ *Figura 1. Escena del espectáculo O Miolo da Estória con el personaje de João Miolo cenando, 2019*

Nota. Fuente: Paulo Caruá, 2019. Foto cedida por el autor en 2021.

crisis existencial representada en el escenario, ya que recordé momentos en los que trabajaba en la construcción civil y veía las difíciles condiciones de vida de los demás trabajadores en la obra. La escena dos fue particularmente impactante para mí, ya que me imaginé siendo parte del personaje principal João Miolo. En esa escena, el actor utilizó objetos musicales y herramientas de la construcción civil para representar algo más allá de su función original, como la pandereta y la espátula<sup>13</sup>, con lo que representó su almuerzo, como se muestra en la figura siguiente. Creo que las ideas de Roy Porter son valiosas para analizar estas situaciones en las que nuestros cuerpos y percepciones interactúan para crear significado y comprender mejor las experiencias de los demás.

En esa escena que ocurre durante el día, se escucha el silbido del pito. Empieza una manifestación popular de Maranhão, canción de *Bumba Meu Boi*. La luz baja la intensidad hasta caer en la penumbra. El personaje narrador, Nêgo Chico, se quita el casco y la chaqueta. Ahora aparece el personaje principal, João Miolo. Viene caminando por fuera del anillo en el suelo y habla de lo que encuentra. Mira para el centro de la escena, se detiene y se queja. Al completar la vuelta, ingresa por debajo de la escalera colocada en forma de caballete. Se acerca al altar representado por una carretilla suspendida por una cuerda y se santigua. El altar está sin luz. Él sube a la escalera de caballete donde hay una lonchera representada por un taburete y un palustre que representa una cuchara de cocina. Cae una fuerte lluvia representada por el sonido grabado. Se acerca a los seis latones juntos en el suelo que representan una cama. Se sienta y come. A medida que aumenta el sonido de la lluvia, su rostro que mira hacia arriba se vuelve más tenso y angustiado. Regresa dentro del anillo de *maracá*<sup>14</sup> en el suelo hacia el centro. Recoge el par de botas que están al lado de la cama y se las pone en sus pies para bailar. Se detiene. Se quita las botas y las pone en su lugar. La lluvia es más intensa. Aparecen rayos representados por parpadeos de luz y truenos representados por una grabación. João se sobresalta. Aparecen rayos y truenos de nuevo. João entra en el hueco de la escalera de caballete y mira por la ventana representada por el hueco de la escalera. Desesperado, se pone la gabardina, coge un azadón y sale a la calle imaginaria que queda fuera del espacio externo de la casa. Empieza a juntar todos los latones de un lado del escenario. Entra de nuevo al anillo de *maracá* en el suelo y habla con un vecino imaginario. Vuelve a su casa en el suelo y mira de nuevo por el hueco de la escalera de caballete. Se quita la capa y pone el azadón en su lugar. Mira por el hueco de la escalera de nuevo. Toma un encendedor y reza al pie del altar representado por la carretilla. La luz cae en resistencia. El sonido de lluvia grabado disminuye gradualmente a medida que el actor viste la ropa del personaje Nêgo Chico, que va a narrar la situación de João Miolo. Surge el sonido del ritmo de la *baixada maranhense*<sup>15</sup>.

Cuando João Miolo cena, recuerdo el momento en que presencié a los trabajadores de la construcción merendando en la obra una mezcla de harina con agua y ají, cerca de las 9 de la mañana. No existía nada más aparte de esos tres ingredientes. En la época, cuando miré esa escena, pregunté a uno de mis colegas de trabajo lo que era, y me dijo que se trataba de una merienda común. Esa escena me trae de vuelta una de las sensaciones y recuerdos de las condiciones difíciles del trabajo en la construcción civil en São Luís, las cuales me hicieron buscar un futuro mejor mediante los estudios.

13 También llamada paleta, badilejo o palustre, herramienta metálica triangular usada en la construcción.

14 Según lo explica Lauande Aires (2012), el *maracá* o las maracas es un instrumento hecho de lata llena de plomo.

15 Según lo explica Lauande Aires (2012), el ritmo de la *baixada* está relacionado con los bueyes de origen de la *baixada* del territorio maranhense. Tiene un ritmo específico y diferente de los otros ritmos del *Bumba Meu Boi*.

La forma en que João miraba la vida de manera tan clara, al punto de percibir la incoherencia del comportamiento humano, cuando dijo que sus colegas no tenían dinero ni para comprar una bicicleta, pero tenían para las fiestas del fin de semana, fue algo que yo también percibía mientras trabajaba en la construcción. Ese personaje existe porque yo me identifiqué con sus dramas. Estas percepciones encontraron en mi piel la frontera entre mi realidad y la de él.

A pesar de que João vivía un conflicto interno entre su fe, su pasión por el boi y la miserable condición en la que vivía, yo percibía en él la esperanza y la alegría. Eso me hacía mirar hacia atrás para percibir mi trayectoria y darme cuenta de cuán lejos había conseguido llegar hasta ahora: ingresé en un programa de maestría en 2019 y después en un programa de doctorado en 2022 en la Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO, Brasil.

Era increíble cómo, en muchos momentos de esa escena, esos recuerdos volvían a mi memoria cuando miraba al personaje João Miolo hablando con sus colegas de trabajo. La forma en la que él hablaba sobre la rutina de ir al trabajo y cumplir las tareas, que, en este caso, era preparar la masilla de cemento, me permitía entender que él defendía su necesidad de soñar, de tener un propósito y buscar algo mejor en la vida.

Yo estaba atento al personaje João Miolo cuando él describió su sueño de cantar en el grupo de boi<sup>16</sup> y demostró ir tras ese sueño. En ese momento, recordé el tiempo en el que yo trabajaba en estas obras de construcción civil y llevaba siempre un libro de geografía o historia para leer en el intervalo de almuerzo, pues, según me decía a mí mismo, aquel sitio no era mi lugar y mi sueño era estudiar en una universidad y graduarme en cualquier área del conocimiento. Mi sueño siempre fue ser un arquitecto; sin embargo, no lograba pasar en los exámenes tradicionales de admisión de la Universidade Estadual do Maranhão - UEMA<sup>17</sup>.

Aunque la vida le parezca injusta y difícil, João mantiene la fe y el buen humor, como bien ilustra la imagen abajo de la escena dos, en la que usa una espátula para representar un teléfono y dice cosas graciosas.

La escena dos fue la primera escena donde este espectáculo me afectó. Fue en la misma escena en la que João Miolo estaba en su casa bajo una fuerte lluvia y truenos, representados por sonidos grabados y luces parpadeantes.

Yo estaba sentado en la platea, precisamente en la silla “2” de la fila “B”, próximo al escenario. La disposición de los asientos de este teatro, que es el segundo más antiguo de Brasil (el más antiguo es el Teatro Amazonas en Manaus, Amazonas), que tiene el formato de una herradura de caballo, con elevaciones de tres pisos, conocidos como: patio de butacas (nivel de la planta baja, conocido en portugués como platea), platea (primer piso, conocido en portugués como frisa), entresuelo (segundo piso, conocido en portugués como camarote), el principal o anfiteatro (tercer piso, conocido en portugués como balcón) y la tribuna (conocido en portugués como galería). Arriba de la platea, lugar donde yo estaba y que queda al nivel del suelo próximo al escenario, quedaba una lámpara colgante con unos tres metros de diámetros,

16 *Cantador de boi* es la figura principal entre los bailarines del *Bumba Meu Boi*. Él es el responsable de dirigir las canciones de la danza. En ese caso, el personaje João Miolo desea ser el cantante y no más el bailarín que anima la estructura de madera del buey.

17 Universidad Estatal de Maranhão. En ese período, solo esta universidad tenía un curso de arquitectura en São Luís, siendo la pionera en esta área en Maranhão.



▲ **Figura 2. Escena del espectáculo *O Miolo da Estória* con el personaje de João Miolo usando la espátula de construcción como teléfono, 2019**

Nota. Fuente: Paulo Caruá, 2019. Foto cedida por el autor en 2021.

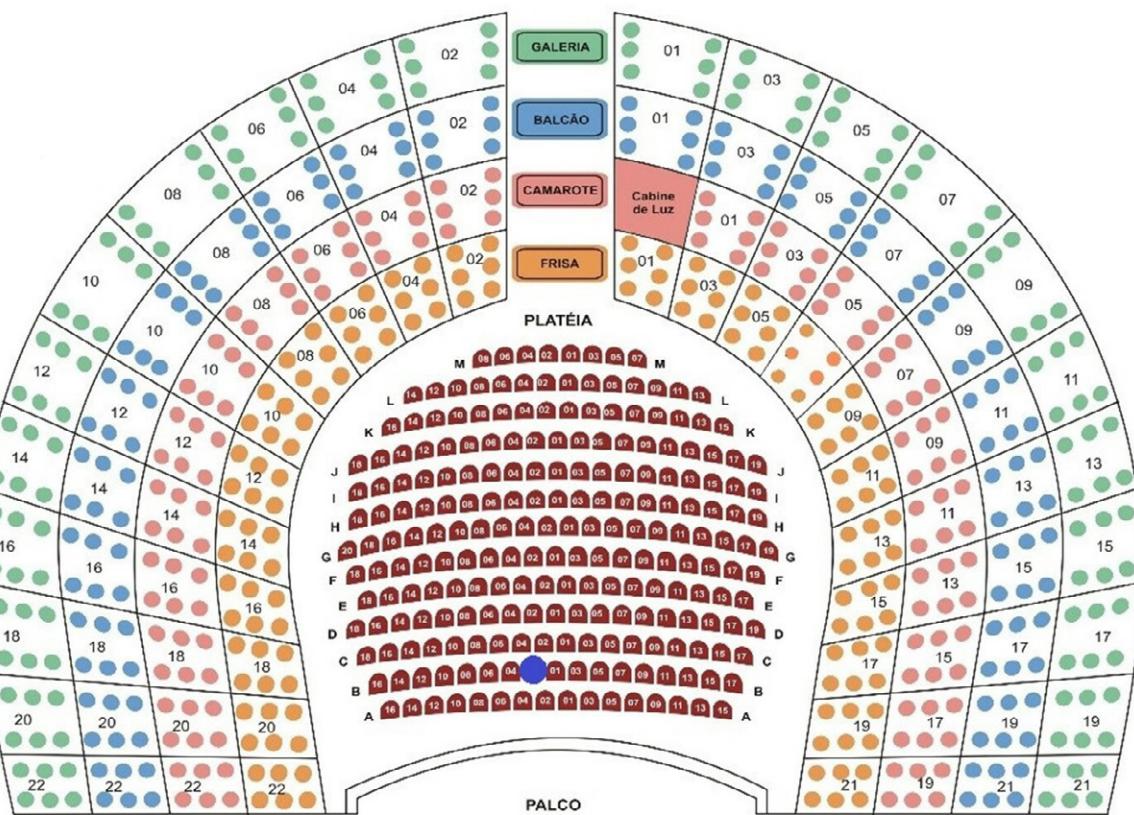
con piedritas que más parecen cristales. Esta lámpara central estaba casi encima de mi cabeza y, antes de que el telón se abriera para iniciar el espectáculo, brillaba como un espectáculo aparte<sup>18</sup>. Yo estaba en una posición con pocas personas delante de mí y prácticamente en el centro de la platea, donde tenía una visión completa del escenario y del personaje de João Miolo, como ilustra el punto azul en la figura.

Sin embargo, durante algunos instantes, no me di cuenta del lugar donde estaba, por el simple hecho de estar totalmente involucrado con la historia de João Miolo, presentada delante de mis ojos de forma tan palpable. Parecíamos ser solo uno, el personaje y yo, distanciados por el espacio físico, pero próximos por la experiencia.

<sup>18</sup> En tiempos pasados, más o menos en los años 80 o 90, el Teatro Arthur Azevedo tenía una ceremonia de apertura para todas sus programaciones que consistía en el uso de luces que salían del borde superior de dos columnas de la boca de escena que dirigían luces para la lámpara posicionada arriba de la platea. Junto a este espectáculo de luces había sonidos para, a continuación, abrir el telón e iniciar la programación en el escenario.

Michel Serres (2007) presenta la piel como un importante elemento del cuerpo para el entendimiento de las percepciones. Para él, la piel asume un papel importante, pues es en ella donde se produce la mezcla entre el cuerpo y el mundo, por la cual estamos inmersos, ya que tanto la carne como la piel son los espesores de contacto entre el cuerpo y el mundo, entre lo visible y lo invisible, que forman el quisma, el entrecruzamiento de las *múltiples entradas del mundo*, es decir, el contacto de nuestra carne con la carne del mundo (Serres, 2001, como se citó en Viviane, 2007, p. 20).

Serres (2001) entiende los sentidos internos del cuerpo como algo similar al propio cuerpo, oculto bajo la piel que, según él, se pueden abrir o cerrar y que, en algunos momentos, existen puertas que se abren para la percepción, aunque con paredes (piel) cerradas. La apertura de esa puerta puede haberme regalado la posibilidad de contacto y una sensación de unidad con esta otra realidad mostrada en el escenario por João Miolo, de manera que por estas puertas es donde vemos, oímos y sentimos los sabores y las fragancias a través de estas paredes que, incluso cerradas, tocamos; la piel del cuerpo puede abrirse o cerrarse, el sentido externo permanece a salvo y el sentido interno se viste con piel (Serres, 2001, como se citó en Viviane, 2007, p. 13). Mis sensaciones estaban vestidas de piel; la misma piel que fue una puerta y que se abrió con las llaves de las tres escenas.



▲ **Figura 3. Mapa de asientos del Teatro Arthur Azevedo, São Luís, Maranhão**

Nota. Fuente: Ana Paula, 2021. Foto cedida por la autora en 2021.

Pienso en estas puertas como posibilidad de identificación con la escena, que, una vez abiertas, proporcionan la identificación y, cuando están cerradas, provocan rareza. Si esta analogía que traigo se presenta como aceptable, podríamos pensar en la propuesta de la piel como quimera, propuesta por Serres, que cruza los seres y las circunstancias, así como mis sensaciones y la vida de João Miolo.

Según Michel Serres (2001, como se citó en Viviane, 2007), la piel como quimera es vista como una mezcla de la cabra, el narval y el caballo, que él llama *licorne*. Es así como establezco una relación de lo que Serres llama quimera con mi experiencia como espectador, que pasa por las paradojas de ser y no ser durante la recepción teatral. Esta concepción defiende la idea de que no podemos reclamar identidades cuando somos mezclas, o sea, si yo soy una mezcla entre mi vivencia y la ficción, luego yo no me identifico solamente con una cosa, pero, a través de mí, pasan varias cosas durante mi recepción teatral. Esto colabora para mi sumersión en la realidad del personaje, puesto que somos y no somos al mismo tiempo; más que eso: la quimera solo es lo que es porque realiza su identidad en lo imposible, en lo singular (Viviane, 2007, p. 14).

Si en el acto de mi experiencia fui un espectador como quimera, puesto que establecí una relación de mi identidad con la imposibilidad de la ficción, quizás este estudio sea una posibilidad para fijar o materializar ese contacto. Esta es la posibilidad de unir mi vivencia y la ficción que ocurrió en mi propia piel. Por ejemplo, la décima escena en la que João Miolo baila lentamente con la carretilla subiendo la escalera de caballete y transformando un instrumento común de la construcción civil hace una referencia a un bailarín del *Bumba Meu Boi*, el *miolo do boi*, como muestra la figura a continuación.



▲ *Figura 4. Escena del espectáculo O Miolo da Estória con el personaje de João Miolo haciendo el movimiento del miolo do boi con la carretilla a la derecha y a la izquierda el bailarín, Miolo do Boi, del Bumba Meu Boi*

Nota. Fuente: Paulo Caruá, 2019 (derecha); Márcio Vasconcelos, 2013 (izquierda). Fotos cedidas por los autores y adaptadas en 2022.

En esa escena, que ocurre en las primeras horas de la mañana, se escucha la voz de Nêgo Chico narrando la vida de João Miolo en *off* con la iluminación general baja. Luego, la luz general se prende, João Miolo aparece en escena y sube la escalera de caballete con la carretilla en la espalda bailando lentamente. Al llegar a lo alto de la escalera, João se quita la carretilla de la espalda y la sostiene en su regazo con la luna detrás de la cabeza, simbolizada por una pandereta sostenida al fondo e iluminada por un reflector. La imagen nos recuerda a São João Batista<sup>19</sup>. El anillo de *maracás* que estaba en el suelo sube hacia donde será el cielo estrellado, representado por los *maracás* iluminados con efectos de luces internas. Él canta. Se reproduce la grabación del sonido del *boi de orquesta*<sup>20</sup>. La luz general baja y termina el espectáculo.

Cuando él finalmente llega a la cima de la escalera, se queda en pie, levanta la carretilla y finaliza la décima escena colocando la carretilla en su regazo, haciendo referencia al San Juan. Fue entonces que percibí que mi mochila, que estaba conmigo, se había caído al suelo. Cogí la mochila con una mezcla de sensaciones y me levanté para aplaudir el espectáculo con mucha excitación.

Haciendo un paralelo con esas ideas de Serres (2001), podríamos pensar que toda la construcción de mis ideas es concebida por esta mezcla en mi piel entre João Miolo y yo. Este fue el contacto entre lo visible de la escena del espectáculo y lo invisible de mis sensaciones.

Yo estaba invisible en la oscuridad y en el silencio de la platea, mientras el personaje João Miolo estaba ante la luz cegadora de los reflectores del escenario, entre el sonido de ritmos del *Bumba Meu Boi* y los efectos sonoros de instrumentos musicales.

En un momento, yo estaba sumergido en la catarsis (Aristóteles, 2008) y, en otro momento, por la reflexión, pero lo cierto es que yo estaba impregnado con los estímulos de los elementos escénicos y de la propia presencia del personaje y de los otros espectadores a mi alrededor. En mi piel, ocurrió la mezcla del yo fui/soy con lo que João Miolo era por medio de mi percepción, y que solo fue posible debido a la identificación. Esa identificación me hizo detenerme y observar. Como resultado de esa postura, tuve la experiencia de esa recepción. Para tener una experiencia, es necesario eliminar las opiniones y conceptos predefinidos, pues en la experiencia la posibilidad de que algo nos ocurra o nos toque requiere un gesto que es casi imposible en los tiempos que apremian: tener paciencia y darse tiempo y espacio (Larrosa, 2014, pp. 17-18).

Fue justo lo que ocurrió. Me detuve en el tiempo y naturalmente escuché y miré más lento cada gesto, cada sueño y cada frustración de João Miolo. En ese momento, solamente una cosa surgió de mi memoria: los recuerdos del tiempo en el que yo trabajaba en la construcción civil y todas las dificultades que tuve para conquistar mi sueño de estudiar en una universidad. Ni el conocimiento teatral adquirido en la universidad salió a la luz en aquel momento, lo que me permitió no tener opiniones técnicas sobre lo que yo estaba mirando, de forma que esas opiniones no interrumpieron el efecto de la experiencia en mi cuerpo, que ocurre comúnmente con el sujeto moderno (Larrosa, 2014).

19 Santo de la Iglesia Católica.

20 Según lo explica Lauande Aires (2012), el sotaque de orquesta es un ritmo musical del *Bumba Meu Boi* fuertemente marcado por instrumentos de viento y cuerda.

Esta fue una fecha entre dos mundos, mi mundo como soñador y el mundo de un personaje ficticio, João Miolo, también soñador. En esta frontera entre mi cuerpo y la ficción, ocurrió la mezcla de mis sensaciones corporales, manifestadas por todo mi cuerpo y materializada en estas hojas.

## CONCLUSIÓN

Esta percepción es el resultado del conjunto de los cinco órganos sensoriales en funcionamiento. Los cinco sentidos corporales son ilustrados por Michel Serres mediante el uso de la unión de las seis alfombras medievales existentes en el museo de Cluny en París, llamada *La Dama y el Unicornio*<sup>21</sup>, un objeto interesante para entender cuánto mis sentidos estaban entrelazados con la realidad del personaje, y mi cuerpo constituido como un sistema único de percepción.

Para Viviane (2007), las cinco alfombras representan los cinco sentidos externos del cuerpo como vista, oído, gusto, olfato y tacto, siendo este último el sentido que más predomina en las situaciones cotidianas, pues se deben tocar las cosas para el funcionamiento de los otros sentidos. En mi experiencia en la recepción de ese espectáculo, el tacto no tuvo tanta función como la vista. Eso no significa que no haya usado el tacto, sino que el uso de la vista predominó durante mi experiencia.

El fruto del conocimiento es visto aquí como respuesta sensorial de mi cuerpo a la actuación de Lauande Aires, cuando presenta en el escenario otra realidad que se aproxima a mi vida. Una ficción que dialoga directamente con una vida real. El contacto entre dos mundos, el contacto entre la realidad del personaje de João Miolo de una obra teatral y mis experiencias manifestadas en las sensaciones de mi cuerpo (Merleau-Ponty, 1999).

Haciendo una analogía con los análisis de Michel Serres<sup>22</sup>, sobre el tapiz medieval *La Dama y el Unicornio*, entiendo las sensaciones que tuve en la platea como alambres de un tapiz que se entrecruzan durante el acontecimiento teatral, teniendo en cuenta que la escena teatral me permitió mirar en el cuerpo y en el discurso de João Miolo las necesidades y las situaciones similares a las mías. De este modo, comprendo que tanto la ficción mostrada en el escenario, como mi realidad vivida en la construcción civil, forman parte de la misma alfombra donde los alambres que lo tejen establecen conexiones entre mi vida y la vida del personaje, por alineamientos imprecisos, por yuxtaposiciones extrañas ahora tejidas aquí (Serres, 2001, como se citó en Viviane, 2007, p. 14).

Para finalizar, establezco el diálogo con el pensamiento de Ângelo Monteiro<sup>23</sup>, un poeta brasileño que sostiene que el arte imita la vida mediante los arquetipos o modelos paradigmáticos (2004). En mi análisis, he encontrado que estos arquetipos pueden ser expresiones

21 Es el título de un conjunto de tapices frecuentemente considerados como uno de los grandes trabajos del arte medieval en Europa. Se estima que fue confeccionado hacia el final del siglo XV en Flandes. Este tapiz muestra los seis sentidos del cuerpo humano.

22 Con relación a la percepción del cuerpo, traigo los estudios de Michel Serres, quien aborda la cuestión del cuerpo y los sentidos por medio de la antropología histórica que dialoga constantemente con la filosofía. Sus estudios son relevantes para este trabajo por desarrollar un estilo único siempre remitiendo al mundo concreto, además, incluye el cuerpo como elemento constituyente de conocimiento científico.

23 Poeta, ensayista y filósofo brasileño, nacido en Penedo, Alagoas, el 21 de junio de 1942. Actualmente es profesor de la Universidad Federal de Pernambuco en Estética y Filosofía del Arte.

locales o palabras típicas, gestos faciales y costumbres religiosas locales del estado de Maranhão. Por ejemplo, la práctica de llamar a San Pedro *Pedriño* y atribuirle la responsabilidad de los fenómenos meteorológicos, como la lluvia, son algunos de los arquetipos presentes en la obra en cuestión.

En mi opinión, estos arquetipos son elementos esenciales para comprender la obra de arte y su relación con la vida cotidiana. Como espectador, me identifico con los personajes y reconozco estos arquetipos como parte de mi propia cultura y experiencia. En este sentido, el arte se convierte en una forma de comunicación y conexión entre la obra y el espectador, quien comparte y entiende estos modelos paradigmáticos. Por lo tanto, las ideas de Ângelo Monteiro son fundamentales para entender cómo el arte refleja y representa la vida, y cómo los arquetipos locales pueden ser una fuente de inspiración y conexión para el espectador. En definitiva, el arte no es solo una representación estética, sino también un reflejo de la cultura y la sociedad en la que se crea y se consume.



## REFERENCIAS

- Aristóteles. (2008). *Poética* (3ra ed.). Edição da Fundação Calouste Gulbenkian.
- Aires, L. (2012). *Entre o chão e o tablado: a invenção de um dramaturgo. Edição do Autor.*
- Burke, P. (1992). *A escrita da história.* UNESP.
- Conceição, R. (2021). *O Encontro: do acontecimento a um olhar atento – o espetáculo O Miolo da Estória.* [Tesis de maestría, Universidade Federal do Maranhão]. [https://bdtd.ibict.br/vufind/Record/UFMA\\_bdd4871c7883cdea5c3014f6835336d4](https://bdtd.ibict.br/vufind/Record/UFMA_bdd4871c7883cdea5c3014f6835336d4)
- Dubatti, J. (2016). *O teatro dos mortos: introdução a uma filosofia do teatro* (Trad. S. Molina). Edições Sesc São Paulo.
- Larrosa, J. (2014). *Tremores: escritos sobre a experiência* (1ra ed.). (Trads. C. Antunes y J. Wanderley). Autêntica.
- Merleau-Ponty, M. (1999). *Fenomenologia da Percepção* (2da ed.). Martins Fontes.
- Monteiro, Â. (2004). *Escolha e Sobrevivência: ensaios de educação estética* (1ra ed.). É Realizações.
- Nancy, J. (2015). *Corpo, fora* (1ra ed.). (Trad. M. Cavalcante). 7 letras.
- Santaella, L. (2012). *Percepção: fenomenologia, ecologia, semiologia.* Cengage Learning.
- Vasconcelos, M. (2013). El ‘bumba-meu-boi’, práctica cultural compleja de Maranhão [Fotografía]. UNESCO. <https://ich.unesco.org/es/-00973?photoid=12673>
- Viviane, A. (2007). *O corpo glorioso: um diálogo entre Merleau-Ponty e Michel Serres.* COMPOS.

## FICHA TÉCNICA

# *O MIOLO DA ESTÓRIA*

BRASIL – Teatro Alcione Nazareth, São Luís, Maranhão

---

**Estreno**

18 de septiembre de 2010

---

**Dirección, música, actuación, escenografía y vestuario**

Lauande Aires Cutrim

---

**Iluminación**

Júlio da Hora y Eliomar Cardoso

---

**Operación de Sonido**

Lesly Correia

---

**Cavaquinho**

João Victor Sales

---

**Consultoría Artística**

Antônio Freire, Leonel Alves, César Boaes y Manoel Freitas

---

**Asesoría de Prensa**

César Boaes

---

**Asistencia de Producción**

Dênia Correia y Tereza Nascimento

---

**Producción**

Santa Ignorância Cia das Artes





*Esta publicación es de acceso abierto y su contenido está disponible en la página web de la revista: [www.revistas.pucp.edu.pe/index.php/kaylla/](http://www.revistas.pucp.edu.pe/index.php/kaylla/).*

*© Los derechos de autor de cada trabajo publicado pertenecen a sus respectivos autores.*

*Derechos de edición: © Pontificia Universidad Católica del Perú.  
ISSN: 2955-8697*

*Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional.*

