



Teatro de Animación en Brasil

Valmor Nini Beltrame

Las dimensiones continentales del Brasil, sus distintos contextos culturales y la variedad de formas de crear teatro dificultan la presentación de un mapa del teatro de animación producidos aquí. Sin embargo, para mí es divertido y desafiante para encontrar ejes de reflexión que favorezcan la comprensión de este arte. Las reflexiones se basan en mis andanzas por algunos de los muchos festivales de teatro de títeres que tienen lugar en el país y en los espectáculos que hacen temporada en casas-teatros. Esta es una visión particular de la realidad que sin duda no cubre todo el territorio brasileño y por lo tanto está sujeta a errores.

Se puede ver hoy en Brasil por lo menos dos principios rectores: lo que yo llamo la **recreación regional / popular**, donde los programas se basan en las diferentes manifestaciones de la cultura popular del Brasil, y lo que se identifica como **intertextualidades, dramaturgias deconstruidas y escenas fragmentadas**, en la que predominan teatralidades multifacéticas cuyo territorio se encuentra en la mezcla de varios lenguajes relacionados con el arte contemporáneo.

Destaco estas dos facetas de la creación del espectáculo sin tener en cuenta si son o no las formas más recurrentes. Son importantes ya que sólo podrían existir en las condiciones actuales en las que vivimos y hubieran sido impensables hace 40 años, cuando se practicaba un teatro de títeres más homogéneo, entendido aquí como preconiza Henryk Jurkowski (2008). Es decir, un teatro que no estaba “contaminado” por otras formas de expresión artística y en el que predominaba la presencia de títeres.

1) La recreación de lo regional / popular

La apropiación de elementos de la cultura regional / popular en los montajes de teatro de títeres no es un fenómeno reciente. A partir de los años 1960s y 70s esta práctica se hizo común. Algunos de los elementos que guiaron la creación de espectáculos por aquel entonces todavía se utilizan, por ejemplo, la recreación de leyendas, fiestas populares y glosas. Pero desde entonces, los espectáculos que siguen vivos y obtienen reconocimiento son los que, en lugar de transportar expresiones populares a la escena, las recrean y las reinventan,

incluyendo elementos que hacen universal el espectáculo, extendiendo los límites de su significado y de su comprensión regional.

La novedad de esta práctica radica en el hecho de contribuir al fortalecimiento de las identidades, más allá de los límites de lo que se podría considerar un espectáculo restringido a las culturas locales, algo pintoresco o exótico.

Ejemplos de esta práctica son la obra de Chico Simões, Augusto Bonequeiro, Fernando Augusto Santos y Valdeck de Garanhuns. Pongo a estos artistas en un mismo marco, aunque existen diferencias en sus formas de crear, pensar y presentar sus trabajos; a pesar de esto tienen en común la práctica de la recreación popular / regional.

Personajes como Tiridá, Benedito o Simão, entre otros, presentes en sus actuaciones, refuerzan y colaboran en la construcción de identidades forjando un sentido de pertenencia que se traza y se materializa en su propia conducta y en la poética de los espectáculos. La idea de la “diferencia” que impregna la forma de cualquiera de estos personajes y el universo en el que se encuentra es visto y tratado como un elemento que construye una forma de ser, otra forma de ver y estar en el mundo. La diferencia se muestra en la irreverencia, la rebeldía frente a una realidad adversa, una forma de hablar y de comportarse que más allá de ser peculiar, denota una forma de resistencia a la injusticia social y a la normalización política y cultural.

Los Beneditos, Simões y Tiridás refuerzan la importancia de la diferencia y colaboran – insisto– en la construcción de identidades, demostrando que no existe una cultura sino muchas. De este modo contribuyen a la comprensión de la existencia del pluralismo cultural como elemento fundamental, enriquecedor y democrático.

Otro elemento de este tipo de trabajo también puede verse en los directores y dramaturgos que hacen “bricolaje” y redefinen expresiones. Se trata de artistas que utilizan un universo cultural que dominan y del cual forman parte, que se apropian de elementos de esta cultura para mostrar su espectáculo. Así, como afirma Peter Burke, “las fronteras entre varias culturas son tenues” (1995:20).

2) Las dramaturgias deconstruídas, escenas fragmentadas e intertextualidades

Estos procedimientos nacen de la voluntad de romper con las convenciones de la representación y la construcción de la trama. Para estos grupos, ya no interesa el modelo clásico basado en la aparente claridad de la información narrativa. En este tipo de propuestas lo que importa es estimular al espectador para que resuelva sus rompecabezas, cuyas piezas son dadas a unos pocos, lo que les permite formarse un cuadro en base a su imaginación.



La idea de que el espectador, por sí mismo y a partir de los estímulos presentados, pueda crear una narrativa propia, cuenta con la implicación emocional de éste en el show.

El trabajo de construcción dramática consiste en recorrer otro camino, diferente, teniendo como norte un tema central. Se niega el texto racionalista, la idea de que el conocimiento y la experiencia significativa sólo son posibles a través del pensamiento lógico del discurso y el intelecto. Ejemplos de este tipo de trabajo son espectáculos como : *A Infecção Sentimental Contra Ataca e Buster*, del XPTO; *Ubu Rei*, del Grupo Sobrevento; *Flor de Obsessão* y *Olhos Vermelhos*, de Pia Fraus; *Livres e Iguais*, de Teatro Sim, *Porque Não?*; *A Tecelã*, del Grupo Caixa do Elefante; *Dicotomias - Fragmentos Squizofrê*, del Grupo Casulo; *Um Príncipe Chamado Exupéry*, de la Cía. Mútua.

La economía o incluso la eliminación de las palabras, hablar con acciones y gestos, exige trabajar con claridad de movimientos. La fuerza del trabajo está en la capacidad del actor-manipulador para expresar y transmitir al público un estado de una intensidad emocional poco común. Con eso, el tiempo de los ensayos aumenta porque se requiere no sólo el período para perfeccionar la escena, sino sobre todo el de la composición de la partitura de gestos, acciones y movimientos que definen la dramaturgia.

Las piezas a penas si tienen una situación principal, un conflicto central o personaje protagonista. Predomina la definición de un asunto o tema y alrededor de éste giran situaciones, acciones e imágenes. Pero también se recurre a la yuxtaposición de escenas aparentemente no relacionadas, imágenes y acciones inconexas.

La ruptura de la narrativa lineal, con un principio, desarrollo y final, en la que se cuenta una historia, en la que cada evento se encadena con la acción precedente, sustituye ésta por una propuesta de situaciones deconstruidas, desestructuradas. Se puede presentar una secuencia y abandonarla a continuación, interrumpiéndola con una imagen en movimiento que permite al espectador imaginar, reflexionar o simplemente disfrutar de la belleza del contraste de aquella imagen con las situaciones anteriores.

Otro aspecto que caracteriza a esta nueva forma de creación del espectáculo puede definirse por la intertextualidad. El objetivo de este procedimiento es buscar, en las fuentes existentes, los datos y elementos que forman parte del texto o de la escena. Desde el punto de vista de la dramaturgia, consiste en recoger fragmentos de textos de varios autores, no siempre dramáticos, y ponerlos en una disposición que dé un nuevo significado, a veces diferente a la intención con la que fueron creados originalmente. Es el dramaturgo, o el director, quien da forma a la unidad temática. Al utilizar material ya existente, asume la posición de “recopilador”, utilizando con frecuencia el *collage* y dejando de lado el encadenamiento lógico de las ideas. En este sentido la intertextualidad “se construye como un mosaico de citas, ya que todo texto es absorción y transformación de otro texto” (Kristeva, citado por Rohl, 1997:29).

Este procedimiento también se caracteriza por la interrelación con otras formas artísticas como la danza, el arte, las imágenes grabadas o filmadas, produciendo sorpresa, dudas y un cierto distanciamiento en el público. Para Cohen, que prefiere el término “intertextualidad”, ésta se produce “entre la palabra, las materialidades y las imágenes, en las formas antes que en los sentidos, en el deseo poético de dar rienda suelta a la corporalidad, en las expresiones del sujeto que se encuentran en los paisajes del inconsciente y sus mitologías primitivas” (2001:106). Son espectáculos que abandonan el uso del muñeco (especialmente el tipo antropomorfo) y utilizan formas, objetos, imágenes.

Ejemplos de este procedimiento son las obras *Submundo*, dirigida por André Luiz Cherubini; la llegada *Lampião no inferno*, de Miguel Vellinho, o *Primeiras Rosas*, en la que Beto Andreetta, creador del espectáculo, invita a otros cuatro directores a responsabilizarse de la creación de escenas mediante diferentes técnicas y poéticas para, en conjunto, conformar un montaje basado en la literatura de Guimarães Rosa.

En este tipo de espectáculos es interesante notar que la identificación del público también se da en la medida en que recuerda pasajes de texto de autores conocidos, reconoce las imágenes de una película, obras plásticas o visuales presentes en la escena.

Por último, hay que destacar que esas facetas que caracterizan algunos de los procesos de creación de espectáculos están cambiando, están en constante movimiento y, a menudo, se interpelan, pudiendo estar más o menos visibles. Así es como el escenario del teatro de animación en Brasil se vuelve rico y estimulante.

Referencias bibliográficas

COHEN, Renato. “Teatro brasileiro contemporâneo: matrizes teóricas e interculturalidade”. En: *Sala Preta - Revista de Artes Cênicas* - ECA/USP. São Paulo, N.1, 2001.

JURKOWSKI, Henryk. *Métamorphoses. La marionette au XXe siècle*. Charleville-Mèzières: Institut International de la Marionnette/ L’Entretemps, 2008.

BURKE, Peter. *A Cultura Popular na Idade Moderna*. São Paulo: Cia das Letras, 1995.

RÖHL, Ruth. *O Teatro de Heiner Müller*. São Paulo. Perspectiva, 1997.