

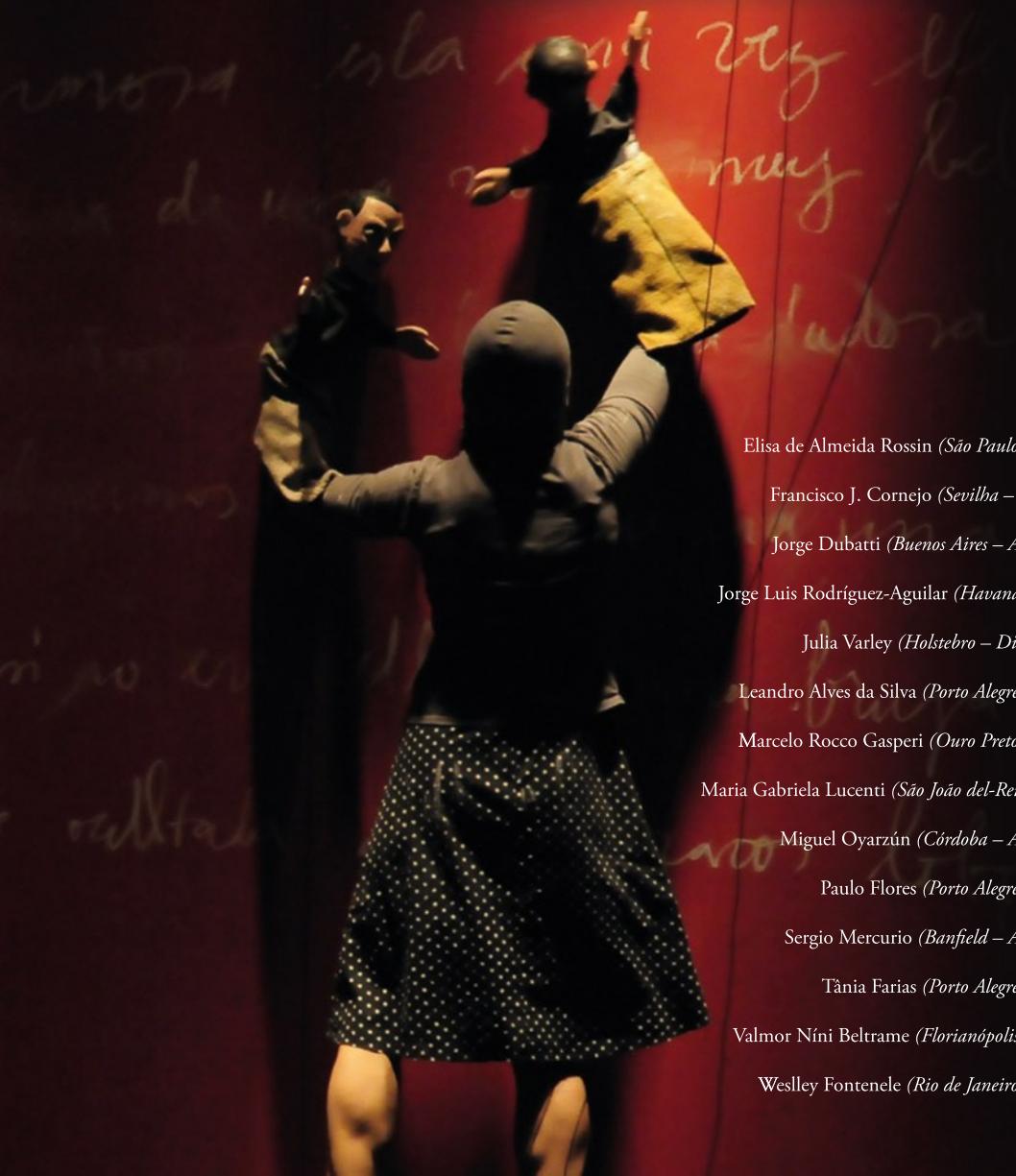
MÓIN-MÓIN

REVISTA DE ESTUDOS SOBRE TEATRO DE FORMAS ANIMADAS

ANO 16 – VOL I - NÚMERO 22 – 2020

ISSN 1809-1385 / e-ISSN 25950347

CENSURA E TRANSGRESSÃO NO TEATRO DE ANIMAÇÃO



Elisa de Almeida Rossin (*São Paulo – Brasil*)

Francisco J. Cornejo (*Sevilha – Espanha*)

Jorge Dubatti (*Buenos Aires – Argentina*)

Jorge Luis Rodríguez-Aguilar (*Havana – Cuba*)

Julia Varley (*Holstebro – Dinamarca*)

Leandro Alves da Silva (*Porto Alegre – Brasil*)

Marcelo Rocco Gasperi (*Ouro Preto – Brasil*)

Maria Gabriela Lucenti (*São João del-Rei – Brasil*)

Miguel Oyarzún (*Córdoba – Argentina*)

Paulo Flores (*Porto Alegre – Brasil*)

Sergio Mercurio (*Banfield – Argentina*)

Tânia Farias (*Porto Alegre – Brasil*)

Valmor Níni Beltrame (*Florianópolis – Brasil*)

Wesley Fontenele (*Rio de Janeiro – Brasil*)

MÓIN-MÓIN

**REVISTA DE ESTUDOS SOBRE
TEATRO DE FORMAS ANIMADAS**

ANO 16 - VOL. I - NÚMERO 22 - 2020
ISSN 1809-1385 / E-ISSN 25950347

EXPEDIENTE

Editor-Gerente (2020)

Prof. Dr. Paulo Balardim (UDESC)

Editores (Portal de Periódicos UDESC - 2020)

Profª. Drª. Fabiana Lazzari de Oliveira (UnB)

Prof. Dr. Paulo Balardim (UDESC)

Editores-bolsistas (UDESC - 2020)

Caetano Beck da Silva (PROEX/UDESC)

Letícia Vieira (PROEX/UDESC)

Liliana Pérez Recio (CAPES/UDESC) / El Arca Teatro Museo de Títeres (Cuba)

Comitê Consultivo (2019-2020)

Profª. Drª. Ana Maria Amaral

(Universidade de São Paulo - USP, Brasil)

Profª. Drª. Amabilis de Jesus da Silva

(Faculdade de Artes do Paraná - FAP, Brasil)

Profª Drª Cariad Astles

(University of London, Reino Unido)

Profª. Drª. Christine Zurbach

(Universidade de Évora, Portugal)

Profª. Drª. Cristina Grazioli

(Università di Padova, Itália)

Prof. Dr. Didier Plassard

(Université Paul Valéry – Montpellier, França)

Prof. Dr. Francisco Cornejo

(Universidad de Sevilla, Espanha)

Profª. Drª. Izabela Costa Brochado

(Universidade de Brasília - UnB, Brasil)

Profª. Drª. Marthe Adam

(Université du Québec à Montréal - UQAM, Canadá)

Prof. Dr. Miguel Vellinho

(Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO, Brasil)

Prof. Dr. Tácito Borrallo

(Universidade Federal do Maranhão - UFMA, Brasil)

Prof. Dr. Valmor Níni Beltrame

(Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC, Brasil)

Prof. Dr. Wagner Cintra

(Universidade Estadual Paulista - UNESP, Brasil)

Comitê de Páreceristas (2019-2020)

Profª. Ma. Ana Pessoa

(Fundação Casa de Rui Barbosa - Rio de Janeiro, Brasil)

Profª. Dra. Adriana Schneider Alcure

(Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, Brasil)

Prof. Dr. Alex de Souza

(Instituto Federal de Santa Catarina - IFSC, Brasil)

Prof. Dr. Almir Ribeiro

(Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC, Brasil)

Profª. Dra. Amabilis de Jesus da Silva

(Faculdade de Artes do Paraná - FAP, Brasil)

Profª. Dra. Ana Maria Amaral

(Universidade de São Paulo - USP, Brasil)

Prof. Dr. André Carrico

(Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN, Brasil)

Profª. Dra. Barbara Biscaro

(Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC, Brasil)

Profª. Dra. Cássia Macieira

(Universidade do Estado de Minas Gerais - UEMG, Brasil)

Profª. Dra. Daiane Dordete Jacobs
(Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC, Brasil)

Profª. Dra. Fabiana Lazzari de Oliveira
(Universidade de Brasília – UnB, Brasil)

Prof. Dr. Fábio Henrique Nunes Medeiros
(Universidade de São Paulo - USP, Brasil)

Profª. Dra. Fátima Costa de Lima
(Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC, Brasil)

Profª. Dra. Flávia D'Ávila
(Instituto Federal de São Paulo - IFSP, Brasil)

Prof. Dr. Ipojucan Pereira Silva
(Universidade de São Paulo - USP, Brasil)

Profª. Dra. Irley Machado
(Universidade Federal de Uberlândia - UFU, Brasil)

Profª. Dra. Izabela Costa Brochado
(Universidade de Brasília - UnB, Brasil)

Profª. Dra. Izabel Concessa
(Universidade Federal de Pernambuco - UFPE, Brasil)

Prof. Dr. Luciano Flávio de Oliveira
(Universidade Federal de Rondônia – UNIR, Brasil)

Profª. Dra. Maria das Graças Cavalcanti
(Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN, Brasil)

Profª. Dra. Maria de Fátima Souza Moretti
(Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC, Brasil)

Prof. Dr. Mario Ferreira Piragibe
(Universidade Federal de Uberlândia - UFU, Brasil)

Prof. Dr. Mauro Rodrigues
(Universidade Estadual de Londrina - UEL, Brasil)

Prof. Dr. Miguel Vellinho
(Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO, Brasil)

Prof. Dr. Paulo Balardim

(Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC, Brasil)

Profª. Drª. Sônia Lucia Rangel

(Universidade Federal da Bahia - UFBA, Brasil)

Profª. Drª. Tereza Mara Franzoni

(Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC, Brasil)

Prof. Dr. Valmor Níni Beltrame

(Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC, Brasil)

Prof. Dr. Wagner Cintra

(Universidade Estadual Paulista - UNESP, Brasil)

Projeto Gráfico

Design Editora

(Jaraguá do Sul)

Diagramadores

Prof. Dr. Omar Núñez Diban

(Coord. LabDesign - CEART - UDESC)

João Wesley Araújo da Silva

(Bolsista - LabDesign - CEART - UDESC)

Realização



UDESC
UNIVERSIDADE
DO ESTADO DE
SANTA CATARINA



Programa de
Pós-graduação
em Teatro
CEART - UDESC

Colaboradores da Móin-Móin nº 22

Elisa de Almeida Rossin - Doutora em Artes Cênicas (2019), Mestra (2013) e graduada pela Universidade de São Paulo (2003). Trabalha na Cia do Quintal, atuando como atriz, figurinista, professora e diretora de arte. Em 2014 foi indicada entre os três finalistas com melhor figurino no Prêmio FEMSA pelo espetáculo *A Rainha Procura*. Possui especialização em confecção de máscaras, realizada na Itália, no Centro Maschere e Strutture Gestuali, com Donato Sartore. Trabalhou com a Cia. Familie Flöz, em Berlin, no ano de 2009.

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-0980-6823>

E-mail: elisarossin2@gmail.com

Francisco J. Cornejo Vega - Doutor em História da Arte (2000) e professor da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Sevilla (1996–2016). Membro da Companhia Aldebarán Teatro de Títeres (1984–2007). Membro do Comitê de Redação da *Revista Fantoché – Las Artes del Títere* desde a sua fundação em 2006. Editor científico da edição espanhola da *Enciclopédia Mundial das Artes do Títere* (Unima Internacional).

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-3030-9442>

E-mail: fjc@us.es

Jorge Dubatti - Doutor (Área de História e Teoria da Arte) pela Universidade de Buenos Aires. Professor universitário, crítico e historiador do teatro. Desenvolve suas atividades de ensino e pesquisa na Universidade de Buenos Aires. Professor titular do concurso de História do Teatro Universal na Carreira Artística da Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade de Buenos Aires. Prêmio Academia Argentina de Letras 1989 para o melhor graduado da Universidade de Buenos Aires. Prêmio Konex 2007 e 2017.

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-8304-7298>

E-mail: jorgeadubatti@hotmail.com

Jorge Luis Rodríguez-Aguilar - Doutor em Ciências Pedagógicas. Professor da Academia Nacional de Belas Artes San Alejandro, da Universidade das Artes e da Faculdade de Jornalismo da Universidade de Havana. Vencedor da residência artística nos Tempus Projects de Tampa. Bolsista do Serviço de Novas Mídias do Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou e da Brownstone Foundation em Paris, do Projeto Multimídia do Instituto Politecnico Statale de Torino e da Pontifícia Universidade Católica do Peru. Ganhou prêmios e escreveu diversos textos e livros nas áreas de pedagogia, arte e design.

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-1446-3650>

E-mail: aguilarjlr@cubarte.cult.cu

Julia Varley - Nasceu em Londres, residiu em Milão, onde concluiu seus estudos secundários e universitários e desde 1976 vive na Dinamarca como parte do Odin Teatret, onde trabalhou como atriz em diversas produções e como pedagoga em escolas e universidades. Desde 1990, faz parte da concepção e organização da Escola Internacional de Antropologia Teatral, dirigida por Eugenio Barba, e desde 1986 do Projeto Magdalena. É diretora artística do Festival *Transit*, em Holstebro. Dirigiu espetáculos em parceria com companhias de diversos países ao redor do mundo. É a editora responsável pela publicação anual *The Open Page* e autora do romance *Viento al Oeste* e do livro *Piedras de Agua*, sobre seu trabalho como atriz do Odin Teatret.

Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-8730-2295>

E-mail: julia@odinteatret.dk

Leandro Alves da Silva - Artista bonequeiro filiado à Associação Brasileira de Teatro de Bonecos - Centro UNIMA Brasil. Mestre em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). É diretor do Grupo Fuzuê Teatro de Animação (Porto Alegre, RS).

Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-0310-3227>

E-mail: leandrosilva.bonecos@gmail.com

Marcelo Rocco Gasperi - Professor Adjunto da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP) em Teatro. Doutor em Artes pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Mestre em Artes pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) 2008. Especialista com Pós-Graduação em Pesquisa em Arte e Cultura, na Universidade Estadual de Minas Gerais UEMG - Escola Guignard em 2008. Graduado em Direção Teatral pela Universidade Federal de Ouro Preto, em 2006. Graduado em Licenciatura em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Ouro Preto, em 2006.

Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-7229-339X>

E-mail: marcelorocco1@ufop.edu.br

Maria Gabriela Lucenti - Professora de Artes na rede municipal de ensino de Ribeirão Preto (SP). Graduada em Licenciatura e em Bacharelado em Teatro pela Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ). Membro do grupo de pesquisa Urbanidades e membro do projeto de extensão *Transeuntes*.

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-8098-7022>

E-mail: mgaluc@yahoo.com.br

Miguel Oyarzún - Estudou artes plásticas e teatro na Universidade De Chile de Valparaíso. Trabalhou com bonequeiros de destaque como Héctor Di Mauro, Roberto Espina, Jorge Michel, Rudy López e Carlos Piñero (ex integrante de El Chonchón). Digitiu numerosos elencos do país e ministrou oficinas em nível nacional e internacional. Criador e diretor de “El Chonchón”, com o qual viajou parte da América Latina, Estados Unidos e Europa.

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-1030-9496>

E-mail: elchonchon@hotmail.com

Paulo Flores - Ator, diretor de teatro e educador, co-fundador da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz (1978). Com o lema “Utopia, Paixão e Resistência”, Paulo Flores e a Tribo mudaram o fazer teatral nos anos 70 e até hoje utilizam da arte como uma

grande experiência ritualística que busca trazer ao público, por meio de sensações reflexivas, uma mudança pessoal e social.

Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-0377-6878>

E-mail: flores.paulo07@gmail.com

Sergio Mercurio - Escritor, cineasta, diretor de teatro, ator e investigador. Com o sonho de correr o continente com seu trabalho, viajou desde o ano 1992 por Argentina, Bolívia, Chile, Uruguai, Peru, Brasil, Equador, Colômbia, Venezuela, Costa Rica, Nicarágua, El Salvador, Honduras, Guatemala, até chegar no México no ano de 2004 (realizando mais de 1000 apresentações de seu trabalho).

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-9213-7295>

E-mail: sergio.mercurio@gmail.com

Tânia Farias - Atriz, encenadora, figurinista, cenógrafa, diretora de arte e produtora teatral. Atuadora da Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz desde 1994, coordena os projetos *Escola de Teatro Popular da Terreira da Tribo* e o *Selo Ói Nós na Memória* e *ASA - Atelier Sul de Atuação*.

Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-5447-1754>

E-mail: farias.tania@gmail.com

Valmor Níni Beltrame - Doutor em Teatro, pesquisa diferentes manifestações do teatro de animação. Foi professor do Curso de Artes Cênicas e do Programa de Pós-Graduação (Mestrado e Doutorado) em Teatro da UDESC até 2016. Atualmente é editor da Revista Mamulengo, publicada pela ABTB – Associação Brasileira de Teatro de Bonecos.

Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-8833-6454>

E-mail: nini.beltrame@gmail.com

Weslley Fontenele - Professor de Teatro do quadro permanente da Prefeitura do Rio de Janeiro. Doutorando em Artes pelo PPGARTES - Programa de Pós-Graduação em Artes da UERJ -

Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Mestre em Artes também pelo Instituto de Artes da UERJ. Licenciado em Teatro pela UNIRIO - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Atua principalmente nos seguintes segmentos: Cultura Popular, Teatro Popular e Pedagogia do Teatro.

Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-7868-8149>

E-mail: weslley.fontenele@hotmail.com



Móin-Móin: o nome desta publicação é uma homenagem à marionetista Margarethe Schlünzen, que faleceu em agosto de 1978 e, durante as décadas de 1950 e 1960, encantou crianças de Jaraguá do Sul (Santa Catarina, Brasil) com suas apresentações. Era sempre recebida efusivamente nas escolas pelo coro *guten Morgen, guten Morgen* (“Bom dia, bom dia” em alemão). A expressão tornou o trabalho da marionetista conhecido como “Teatro da Móin-Móin”.

Móin-Móin: the name of this publication is a tribute to the puppeteer Margarethe Schlünzen, who died in August 1978. During the 50's and 60's she enchanted children from Jaraguá do Sul (Santa Catarina, Brazil) with her puppet plays. When arrived at the schools she was always warmly welcomed by the chorus *guten Morgen, guten Morgen* (“Good morning, good morning” in German). The expression made the work of the puppeteer known as the “Móin-Móin Theatre”.

Móin-Móin: le nom de cette publication est un hommage à la marionnetiste Margarethe Schlünzen, décédée au mois d'août 1978. Pendant les années 1950 et 1960 elle a émerveilé les enfants de la ville de Jaraguá do Sul (Santa Catarina, Brésil) avec ses spectacles. Elle était toujours accueillie avec enthousiasme dans les écoles où elle se présentait, les enfants lui disant en choeur *guten Morgen, guten Morgen* (“Bonjour, bonjour”, en allemand). C'est pourquoi le travail de la marionnettiste est connu comme “le Théâtre de la Móin-Móin”.

Móin-Móin: el nombre de esta publicación es un homenaje a la titiritera Margarethe Schlünzen, que falleció en agosto de 1978, y durante las décadas de 1950 y 1960, encanto a niños y niñas de Jaraguá do Sul (Santa Catarina – Brasil), con sus presentaciones. Era siempre recibida efusivamente en las escuelas por el coro *guten Morgen, guten Morgen* (“Buenos días, buenos días” en alemán). La expresión convirtió el trabajo de la titiritera conocido como “Teatro de la Móin-Móin”.

Móin-Móin é uma publicação conjunta do Programa de Pós-Graduação em Teatro (Mestrado e Doutorado) e do Programa de Extensão Formação Profissional no Teatro Catarinense, da Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC. As opiniões expressas nos artigos são de inteira responsabilidade dos autores. A publicação de artigos, fotos e desenhos foi autorizada pelos responsáveis ou seus representantes.

Capa – *La Dulce Ingeborg* (2012). Andrea Cruz Company. Coprodução Iberescena 2014 (cia. Au Ments e cia. La Madre). Foto: Acervo da companhia, gentilmente cedida por Andrea Cruz. Fotógrafo: Rafael Arenas.

Móin – Móin: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas.

Florianópolis: UDESC, ano 16, N. 22, julho, 2020.

Periodicidade semestral

N. 22, ano 16, julho, 2020.

ISSN 1809-1385 / e-ISSN 25950347

M712

1. Teatro de bonecos. 2. Teatro de máscaras. 3. Teatro de fantoches.

CDD 792

SUMÁRIO

MÓIN-MÓIN 22

CENSURA E TRANSGRESSÃO NO TEATRO DE ANIMAÇÃO

EDITORIAL

Uma arte desobediente

Paulo Balardim, Fabiana Lazzari de Oliveira,
Liliana Pérez Recio, pg 16

DOSSIER TEMÁTICO

Censura no teatro em Santa Catarina: relatos do passado e desafios do presente

Valmor Níni Beltrame, pg 28

“Não somos contra os bois estilizados”: tensões e conflitos entre Estado e artistas populares

Wesley Fontenele, pg 55

O que pode um boneco? O Teatro de Bonecos como uma arte relacional e política

Leandro Alves da Silva, pg 77

Arquiteturas do imaginário: o corpo de atuação e os dramas da matéria. Uma entre(vista) com a Cia Dos à Deux

Elisa de Almeida Rossin, pg 94

Títeres, censura e inquisición en la monarquía hispânica

Francisco J. Cornejo, pg 115

**Títeres, represión y exilio durante la dictadura argentina:
Horacio Peralta y la “confabulación poética” hacia el Bu-
lulú Teatro**

Jorge Dubatti, pg 137

Los títeres son del pueblo

Miguel Oyarzún, pg 152

O fim de uma aurora

Sergio Mercurio, pg 162

El final de una aurora

Sergio Mercurio, pg 189

Um verdadeiro casamento de opositos

Julia Varley, pg 215

A true marriage of opposites

Julia Varley, pg 232

Práxis da libertação: figuras que animam a luta

Paulo Flores e Tânia Farias, pg 248

FLUXO CONTÍNUO

**Inquietações artísticas e pedagógicas no
Teatro Lambe-Lambe**

Maria Gabriela Lucenti e Marcelo Rocco Gasperi, pg 292

**Una historia tejida en el hielo: comentarios en torno a la
investigación educativa basada en artes visuales, a propósito
de una puesta en escena**

Jorge Luis Rodríguez-Aguilar, pg 314

UMA ARTE DESOBEDIENTE

Paulo Balardim

Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC
(Florianópolis)

Liliana Perez Recio

El Arca Teatro Museo de Títeres (Cuba) /
Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC
(Florianópolis)

Fabiana Lazzari de Oliveira

Universidade de Brasília - UnB (Brasília)

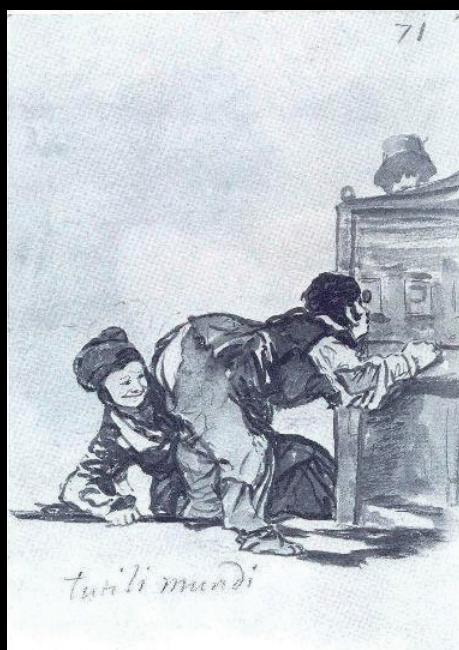


Figura 1 – Sátira de um cosmorama portátil, gravura de Francisco de Goya, intitulada *Ni bien ni mal: Tutili mundi* (1814-1823), Hispanic Society, New York. Fonte: <http://www.titeresante.es/wp-content/uploads/2018/06/1-tutilimundi-5.jpg>. Acesso em 13/07/2020.

Quiero decirle a la majada que yo no soy ningún títere,
porque a los títeres se les maneja desde arriba y a mí me
manejan desde abajo, es decir, desde el pueblo.

Narciso de la Cruz Mendoza, “Chicho”¹

Desobedecer é a arte de não aceitar regras, leis e prescrições com as quais não estamos em acordo. Ora, a criatividade e a arte não são por natureza desobedientes? A desobediência artística, para que seja eficiente do ponto de vista ético, não deve se manifestar no intuito de provocar a reflexão sobre a possibilidade de uma sociedade melhor e o nosso papel na construção dessa sociedade? O Teatro de Animação (seja por meio dos bonecos, das máscaras, das sombras ou outro modo de animação) tem demonstrado historicamente sua dimensão política sempre que traz a crítica social, a denúncia das injustiças e a sátira ao poder abusivo. Essa forma teatral possui a inconformidade e a desobediência em sua verve, as quais se manifestam transgressivamente: Ela rompe com a percepção da realidade física tanto quanto suscita questionamentos sobre a natureza humana, lembrando-nos de nossas fragilidades e de nossa finitude. Incluso, a existência da figura animada se proclama subversiva mesmo ante a condição inanimada da matéria que a constitui.

Ao mesmo tempo em que essa expressão artística pode servir como difusão de ideias e de opiniões, também pode se apresentar como oposição e resistência ao poder e às ideologias. Face a sua inata habilidade de comunicar e instigar o livre pensamento, como

¹ Citado por Roberto Pineda em *Las luchas populares del siglo XX en El Salvador*. No tópico 99, refere-se à trajetória artística lutadora de Narciso de la Cruz Mendoza, companheiro na cena de Roberto Franco, cuja desaparição é abordada no tópico 77 do próprio texto. Fonte: <https://ecumenico.org/las-luchas-populares-del-siglo-xx-en-el-salvador-4/3/>. Acesso em 13/07/2020.

a sociedade tem se comportado em relação ao Teatro de Formas Animadas? Como a história o tem aceitado ou calado? Ao menos, no que se refere ao ocidente, essa expressão artística tem sido sempre exaltada ou rechaçada segundo os interesses do poder. Seja pela igreja ou pela política, a qualificação como “arte oficial”, “arte popular” ou “arte criminosa” tem dependido sempre do quanto em acordo ela se encontra com as ideologias dominantes. Segundo Joaquín Barrientos, já em tão distante data como a do século XIII, na região ibérica, os bonequeiros viram legislado seu trabalho, endossado no final da lista que incluía trovadores, malabaristas, bufões, histriones e, por último e em pior estima, os *cazurros*² (BARRIENTOS, 1995, p.61). Tão malvistos que, até hoje, muitas famílias ficam horrorizadas quando o filho se declara *titiritero*.

No renascimento, encontramos o teatro de bonecos gozando da aceitação do grande público, tanto em praças como em *corrales de comedia*³, mesmo tendo sido atacados por misturarem temas sacros e profanos em suas apresentações. E ainda, paradoxalmente a esses ataques, eles recebiam autorização para apresentarem durante a quaresma, o que era proibido para os “atores humanos” (BARRIENTOS, 1995, p.62). Vemos aí uma das capacidades transgressoras dos bonecos, a de jogar com as contradições.

Para imaginar o grau de desobediência manifesto que carrega o teatro de bonecos, basta observarmos um texto - muito explícito em sua censura - escrito por Gaspar Melchor de Jovellanos ao

2 O termo “cazurros” se refere aos bonequeiros de forma pejorativa, na acepção espanhola de “tosco” e “torpe”. No século XIII, o rei de Espanha, Alfonso X, hierarquizou os “ofícios histrionicos”, e, na categoria mais baixa estavam os “cazurros”, aqueles que exibiam animais adestrados e bonecos. Para mais informações, ver: ARTILES, Freddy. *Títeres: historia, teoría y tradición*. Zaragoza, Arbolé, 1998. p. 29-30.

3 O teatro do Século de Ouro espanhol também se apresentava nos corrales de comedias, pátios interiores de vivendas com um palco, construído com tábuas, e cobertos por uma lona. Fonte: <https://medium.com/@mascaraquemaria/fgdg=-c18f1771304f#:~:text=La%20esencia%20del%20teatro%20en,y%20cubiertos%20por%20una%20lona.&text=Los%20hombres%20ocupaban%20el%20patio,ubicada%20en%20el%20primer%20piso.> Acesso em 13/07/2020.

conselho de Castilla, em 1790, intitulado *Memoria para el arreglo de la policía de espectáculos*⁴:

Talvez eles devam desaparecer (...) os bonecos e *matachines*⁵, os palhaços, os arlequins e os comediantes que dançam na corda bamba, as lanternas mágicas e *totilimundis*⁶ e outras invenções que, apesar de inocentes por si mesmas, estão depravadas e corrompidas por seus desajeitados acidentes. Por que, qual seria a utilidade de que no teatro se ouçam exemplos e documentos de virtude e honestidade se, enquanto isso, erguendo seu púlpito no meio de uma praça, prega Don Cristóbal de Polichinela sua concupiscente doutrina a um povo inteiro que, de boca aberta, escuta indecências ordinárias? Mas, se parece duro privar o povo desses entretenimentos, que por baratos e simples são peculiares deles, purgue-se, ao menos, de tudo o que possa lhe prejudicar e abater. *A religião e a política clamam em uníssono por essa reforma.* (JOVELLANOS, apud AMÉZAGA, 2001, p.65. Grifo e tradução nossa)⁷.

O que é de ressaltar, aqui, é que a citação se relaciona com o controle do discurso e com o contexto que propicia a agrupação do público e sua exaltação. Mas, apesar do desejo de Jovellanos desterrar da cena um gênero, segundo ele, exposto à corrupção e incapaz de instruir e elevar o ânimo dos cidadãos, o teatro de animação se reinventa, se consolida e permanece em escala planetária,

4 Gaspar Melchor de Jovellanos. *Espectáculos y diversiones públicas*. Madrid, Letras Hispánicas, 1979. p. 135.

5 Danças de Carnaval. (N.E.)

6 Totilimundi: sinônimo de titirimundi. Grande caixa que continha uma coleção de figuras em movimento e que se exibia em feiras ou lugares públicos. Fontes: <https://www.titirimundi.es/a-babor/>, <https://lamaquinareal.com/tutilimundi/> e <http://www.titeresante.es/2018/06/tutilimundi-carabanchel-teatros-en-miniatura/>. Acesso em 13/07/2020. (N.E.)

7 “Acaso deberían desaparecer (...) los títeres y matachines, los pallazos, payasos), arlequines y graciosos del baile de cuerda, las linternas mágicas y totilimundis y otras invenciones que, aunque inocentes en sí, están depravadas y corrompidas por sus torpes accidentes. Porque ¿de qué serviría que en el teatro se oigan ejemplos y documentos de virtud y honestidad, si entre tanto, levantando su púlpito en medio de una plaza, predica don Cristóbal de Polichinela su lúbrica doctrina a un pueblo entero, que con la boca abierta, oye sus indecentes groserías? Más si pareciese duro privar al pueblo de estos entretenimientos, que por baratos y sencillos son peculiarmente suyos, púrguese a lo menos, de cuanto pueda dañarle y abatirle. *La religión y la política clamán a una por esta reforma.*” (JOVELLANOS apud AMÉZAGAR, 2001, p.65).

entre tradições e renovações, mas não sem ataques no decorrer do século XIX ao XXI.

A intolerância frente às alternativas que essa forma teatral propõe à realidade instituída pode ser exemplificada na interdição aos grupos de teatro tradicionais e queima de figuras de sombras durante a revolução cultural da China, entre 1966 e 1976 (ROLLINS, 2019), nas interdições do Partido Islâmico da Malásia às artes tradicionais em 1990 ou na destruição de estátuas de *wayang* em Purwakarta em 2016 (FOLEY, 2019), mas também pode se manifestar na exclusão dos espaços e políticas culturais para o seu desenvolvimento, entre outras formas. Outros exemplos, ocorridos nos anos 1970, são os casos dos irmãos Camejo, Pepe Carril e René Fernández Santana, que foram interditados de fazer teatro, em Cuba⁸, e de Ana María Salas e sua equipe televisiva ao serem presos, no Equador, por causa do conteúdo do programa infantil com bonecos *Toqui*⁹. Ou, ainda, os ataques sofridos por Euclides Coelho de Souza (Dadá) e Adair Chevonicka no Centro Popular de Cultura, de Cuririba (PR), durante o período da ditadura militar¹⁰. No Brasil, parece que temos a desobediência dos bonecos como purga de uma repressão histórica. Segundo pesquisa realizada pela Profa. Dra. Izabela Brochado, “muitos bonequeiros apontam o surgimento do Teatro de Bonecos Popular no período da escravidão, como uma reação aos maus-tratos e injustiças praticadas e vivenciadas naquele contexto” (BROCHADO, 2015, p.35). A hipótese apresentada justificaria muitas das tramas e da natureza dos

⁸ Recomendamos a leitura de ANDRICAÍN, Sergio y RODRÍGUEZ, Antonio Orlando. La censura de autores y libros de LIJ en Cuba (1960-1985). In: SÁEZ, María Victoria Sotomayor e TORREMOCHA, Pedro César Cerrillo (ed.). *Censuras y LIJ en el siglo XX (En España y 7 países latinoamericanos)*. Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla la Mancha, 2016, p. 381-414.

⁹ Depoimento de Ana María Salas, disponível em: <http://www.5septiembre.cu/ana-maria-salas-o-la-libertad-mas-allá-del-desierto/>. Acesso em 14/07/2020. Para conhecer a série televisiva, acesse o registro em: <https://www.youtube.com/watch?v=j5QkWjmz6hs>.

¹⁰ Entrevista com Euclides de Souza e Adair Chevonicka. Disponível em: <https://teatropolitico60.wordpress.com/2010/05/11/intervista-com-euclides-coelho-de-souza-e-adair-chevonicka-dada/>. Acesso em 15/07/2020.

personagens populares os quais, de forma irreverente, rebelam-se contra as forças opressoras: patrão, militares, igreja e até o próprio diabo. A bonequeira e encenadora pernambucana Ângela Belfort também relembra que, em sua infância, testemunhou muitas vezes o controle exercido sobre os artistas populares. Ela diz que “os mamulengueiros, para fazer apresentações, tinham que mostrar os bonecos na delegacia e pagar licença. Se tivesse alguma figura ou passagem com conteúdo obsceno, era censurado.” (*apud* LIMA, 2015, p. 177) E, assim, poderíamos relatar muitos outros casos e conhecer a história da repressão pelo viés da arte bonequeira.

A censura possui muitas estratégias: desde um decreto oficial até a paulatina construção ideológica que transforma determinados temas, personagens e expressões artísticas em tabu, ou ainda, ao considerar a própria arte como “menor”, fazer com que surjam pré-conceitos ante a manifestação artística ou, ainda, tentar “alinhar a arte com os anseios nacionais”, como disse em infelizes frases torpes um recente ex-secretário de Cultura (plagiando Goebbels)¹¹, como se o papel da arte fosse o de dar suporte à ideologia de um governo.

Localizando essa temática, quanto se pode dizer em respeito à América Latina, e de modo geral, aos territórios pós-coloniais periféricos denominados “em desenvolvimento”? Quais são as margens em que o boneco transita? Como são marginalizados? De que forma a sátira e o riso contestatório ameaçam o *status quo*? Essas e outras questões foram o ponto de partida para provocar os autores a pensarem sobre transgressões e censuras associada à prática do Teatro de Animação. Uma prática recheada com desobediências (MIGNOLO, 2008) que surgem como resistências pela cultura e que tem na brincadeira do boneco uma experiência liminar, na fronteira do teatro, na margem do popular, interdisciplinar e nômade. Afinal, numa perspectiva decolonial que anseia uma “práxis da libertação”, brincar de bonecos é desobedecer.

11 Vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3lycKFW6ZHQ>. Acesso em 13/07/2020.

Nos relatos recebidos para esta edição da Móin-Móin, percebemos muitos elementos comuns: a repressão, as apresentações nas universidades, a intervenção policial violando a autonomia universitária e o destino e conservação dos bonecos como testemunho da obra do artista desaparecido, como persistência dos corpos¹². No entanto, dividimos os artigos em três blocos, assim distribuídos: No primeiro bloco, elencamos artigos que refletem sobre o contexto brasileiro; no segundo, artigos que ampliam as análises para a dimensão latino-americana e, no terceiro bloco, agrupamos os artigos que foram apresentados em fluxo contínuo e que orbitam sobre outros temas, mas que ecoam sobre o sentido transgressor do boneco, seja pela prática educacional ou pelo processo criativo dos grupos.

Assim, do primeiro bloco participam:

- **Valmor Beltrame**, que traz seu depoimento e análise da crítica situação de censura presente em nosso país em diferentes momentos de sua história e, com a ajuda de uma série de relatos de diversos grupos, enfatiza a situação do teatro em Santa Catarina e alerta para as consequências que pode trazer a ingerência do Estado sobre a arte;

- **Wesley Fontenele**, que discorre sobre as tensões e os conflitos entre o Estado e os artistas do Bumba-meu-boi de Parnaíba (Piauí), refletindo sobre a interferência do poder público na atividade dos artistas populares e suas possíveis consequências;

- **Leandro Silva**, que trata da organização dos grupos de teatro de animação como microterritórios políticos de encontro e, a partir dessa ideia, reflete sobre a dimensão política que podem assumir os bonecos, tendo como exemplos espetáculos teatrais e manifestações brasileiras recentes;

- **Elisa Rossin**, que compartilha uma entrevista realizada com Artur Ribeiro e André Curti, da *Cia. Dos à Deux*. Por meio do diá-

¹² que nos faz lembrar da preocupação de Eisenstein pela papelaria de Meyerhold. Ver relato em: PICON-VALLIN, Béatrice. La princesse javanaise. In: *E pour si muove*, No. 01, Charleville-Mézières: UNIMA, 2002, p. 4.

logo, aprofundam-se em aspectos da criação do espetáculo Gritos (2016), o qual teve apresentações censuradas no Brasil em 2019. Permeando o texto, temos a discussão sobre o corpo de atuação integrado às materialidades da cena, bem como as motivações e posicionamentos artísticos e pessoais dos atores.

Colaboram, no segundo bloco:

- **Francisco Cornejo**, o qual, por meio de sua detalhada pesquisa, expõe alguns casos da dura censura sofrida pelos bonecos e bonequeiros no período da Monarquia hispânica durante o curso de sua história, da inquisição aos séculos XVII e XVIII. Dessa forma, apresenta um panorama que alarga nossa compreensão acerca do legado colonizador nas Américas: a perseguição aos artistas/ativistas e às suas práticas;

- **Jorge Dubatti**, que, a partir de entrevista com o *titiritero* Horácio Peralta, da Cia. Bululú Teatro, resgata a história da perseguição política e do sequestro de que este foi vítima, organizado por um grupo paramilitar durante a ditadura argentina (entre 1976 e 1983), obrigando-o a exilar-se na América Central e na Europa: Período marcado pela impossibilidade da palavra, dado o limite da língua, pela luta pela sobrevivência, e nutrido pela relação solidária intercultural latino-americana, no tocante ao repertório e aos referentes da tradição. Por meio de sua análise, Dubatti levanta questões que nos fazer pensar sobre o modo como o controle e o silenciamento podem talhar a fisionomia (dramaturgias, técnicas e temas) do Teatro de Formas Animadas;

- **Miguel Oyarzún**, que, em seu depoimento, reflete sobre o modo como esta arte age na trama social e sobre os efeitos que ela pode provocar, narrando seu ativismo sob o contexto da ditadura de Augusto Pinochet, no Chile. Suas memórias valorizam o alcance do trabalho nas comunidades em tempos de abandono e atropelos, revelando a sua formação *titiritera* e a repercussão dela em suas atuais convicções e escolhas estéticas;

- **Sergio Mercurio**, que, por meio de entrevistas realizadas durante dois anos, nos apresenta um ensaio documental-poético

que aborda o desaparecimento do titiritero Roberto Franco (Tapia) durante a ditadura em El Salvador, em 1983. O autor dá ênfase à situação política e persecutória instaurada, dando visibilidade à luta desse artista;

- **Julia Varley**, que relata sua experiência no Odin Teatret, analisando, em especial, o caso em que foi presa, em 1988, no Chile, durante uma performance do personagem “Sr. Peanut”. Pondera, assim, sobre o papel da máscara e a interpretação que ela provoca segundo o contexto em que se inscreve;

- **Paulo Flores e Tânia Farias**, os quais, em entrevista, falam sobre a relação da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz com o teatro de bonecos, trazendo um pouco do contexto histórico e político que motivaram seus espetáculos e da potência transgressora que as formas animadas ocupam em seu trabalho. Na entrevista, o grupo também discute acerca de muitos mecanismos pelos quais hoje se produz a censura, e que não se limitam à manifestas proibições, mas que acontecem também na dimensão política da economia da cultura.

E, por fim, na seção de fluxo contínuo contamos com a colaboração dos seguintes autores:

- **Jorge Luis Rodríguez-Aguilar**, o qual, partindo da análise do espetáculo Títeres de hielo, de Carmela Antonia Núñez Linares e Leovaldo Díaz Fernández (cia. Teatro Viajero), reflete sobre os processos criativos contemporâneos, em especial, a partir da produção de imagens simbólico-metafóricas;

- **Marcelo Rocco Gasperi e Maria Gabriela Lucenti**, que nos trazem um pouco da história do teatro Lambe-Lambe e investigam os aspectos artísticos e pedagógicos que envolvem essa modalidade de animação, a partir de experiência prática realizada no ambiente escolar, em 2019.

Esperamos que vocês desfrutem desta edição da Revista, produzida durante este período de isolamento social e regada com os atuais conflitos políticos em nosso país. Nossa intenção é também ponderar sobre o quanto a arte nos ajuda a expandir a compreensão

da nossa realidade e mesmo modificá-la; ponderar sobre o seu desenvolvimento livre de determinações limitantes. Acreditamos que a arte deva crescer respirando o ar das novas ideias e dialogando com seu passado, em um constante movimento, longe da violência que se coaduna com a censura. Esta, deve ser combatida em qualquer circunstância, pois, sem liberdade, toda e qualquer organização humana está fadada ao totalitarismo. Cabe aos povos construírem um diálogo respeitoso e útil, transformando divergências em acessos para o aprimoramento mútuo. Parafraseando José Martí¹³, que o excesso e a irreverência iconoclasta que animam os bonecos sejam “um chicote com chocalho nas pontas”, alertando-nos sempre que preciso for.

Lançamos esta edição como um apelo para que bonecos, bonecas, bonequeiras, bonequeiros e artistas não se deixem calar: gritem desobedientemente, da forma mais criativa que puderem, contra as injustiças. Que o teatro de animação seja a chance de imaginar mundos possíveis, pois há alguma coisa revolucionária no que a censura, venha de donde venha, pretende silenciar.

Boa leitura!

13 Referindo-se à criação de um “poderoso desenhista”, o francês George Louis Pamella Busson du Maurier, diz Martí: “Quién no ha visto ese cuaderno de caricaturas que se publica cada semana en Londres, y en cuya carátula ríe maliciosamente, cercado de trasgos, bichos y duendes, un viejillo vestido de polichinela? Ese es el Punch, y Du Maurier es el dibujante poderoso que le da ahora vida. Cuanto acaece, allí es mofado. Toda figura que en toda parte de la tierra se señala, allí es desfigurada y vestida de circo. *Va el Punch detrás de los hombres, con un manojo de látigos que rematan en cascabeles.*” Fonte: MARTÍ, José. Carta de New York, 17 de enero de 1882. In: *Edición digital Obras completas de José Martí, Volumen 9 - En los Estados Unidos Escenas norteamericanas 1881 - 1883*. La Habana, Centros de Estudios Martianos, 2002, p.221.

Referências

- AMÉZAGA, Bernardo Riego. *La construcción social a través de la fotografía y el grabado informativo en la España del siglo XIX*. Santander, Servicio de publicaciones de la Universidad de Cantabria, 2001. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=XYxMUKQS5yQC&lpg=PP1&hl=fr&pg=PA4#v=onepage&q&f=false>
- BARRIENTOS, Joaquín Álvarez. Sobre el teatro de títeres. In: *Anthropos revista de documentación científica de la cultura*. n. 166-167 mayo-agosto, p. 61- 63, Barcelona, Anthropos, 1995. Disponível em: https://books.google.com.br/books?id=xJG_0CuJSJOwC&pg=PA61&lpg=PA61&dq=cazarros+titiriteros&source=bl&ots=R9UfUBci3U&sig=ACfU3U1-Qn MAHG9Ecn5FNts3Vx0VFVYTQ&hl=fr&sa=X&ved=2ahUKEwjH67flkMbqAhUBA9QKHebHBSQQ6AEwB3oECAkQAQ#v=onepage&q=cazarros%20titiriteros&f=true
- BROCHADO, Izabela. Teatro de Bonecos Popular do Nordeste: história e histórias. In: BELTRAME, Valmor Níni e MORETTI, Gilmar. *Móin-Móin Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas no. 13. Jaraguá do Sul*: SCAR/UDESC, 2015, p.28-55. Disponível em: <http://revistas.udesc.br/index.php/moin/issue/view/1059652595034701132015/showToc>
- CALDAS, Ana Carolina. *Entrevista com Euclides de Souza e Adair Chevonicka - 05/02/10*. Disponível em: <https://teatropolitico60.wordpress.com/2010/05/11/entrevisita-com-euclides-coelho-de-souza-e-adair--chevonicka-dada/>.
- FOLEY, Kathy. Les Wali (Saint Musulmans) réduits au silence: Les marionnettes wayang Indonésie et en Malasie. In: FLEURY, Raphaële; SERMON, Julie. *Marionnettes et pouvoir: censure, propagandes, résistances*. Montpellier: Deuxième Époque, 2019, p.165.
- LIMA, Marcondes. Ângela Belfort e a brincadeira do mato. In: BELTRAME, Valmor Níni e MORETTI, Gilmar. *Móin-Móin Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas no. 13. Jaraguá do Sul*: SCAR/UDESC, 2015, p.174-87. Disponível em: <http://revistas.udesc.br/index.php/moin/issue/view/1059652595034701132015/showToc>

MIGNOLO, Walter. *Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política*. Trad. De Ângela Lopes Norte. Cadernos de Letras da UFF – Dossiê Literatura, língua e identidade, n.34, p. 287-324, 2008.

ROLLINS, Annie Katsura. Quand la politique agit dans l'ombre: des pratiques traditionnelles aux logiques commerciales modernes, le cas du théâtre d'ombres chinois.In: FLEURY, Raphaële; SERMON, Julie. *Marionnettes et pouvoir: censure, propagandes, résistances*. Montpellier: Deuxième Époque, 2019, p.175.

Censura no teatro em Santa Catarina: relatos do passado e desafios do presente

Valmor Níni Beltrame

Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC (Florianópolis)



Figura 1 - A menina e sua sombra de menino. Malagueta Produções. Direção de Pepe Sedrez. Foto: Tóia Oliveira.w

DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/2595034702222020028>

Resumo: O texto reflete sobre situações vividas por grupos de teatro de Santa Catarina nos quais a censura interferiu em seus processos de criação e na circulação de seus espetáculos. Apresenta relatos vividos por grupos de teatro em dois períodos: o do regime civil-militar (1964 – 1985) e em anos recentes (2013 – 2019). Busca compreender o ressurgimento de práticas de censura na atualidade evidenciando possíveis semelhanças ou diferenças em suas formas de manifestação nos dois períodos.

Palavras-Chave: Teatro catarinense. Censura. Ditadura civil-militar

Abstract: The text reflects upon situations lived by Santa Catarina theater groups whose creation processes and show tours were interfered by censorship. It also presents reports lived by theater groups in two time periods: the civil-military government (1964-1985) and recent years (2013-2019). It tries to understand the resurgence of censorship practices in present times, highlighting possible similarities or differences between its manifestation forms in both times.

Keywords: Santa Catarina theater. Censorship. Civil-military dictatorship.

As artes do teatro, em suas diferentes expressões, são manifestações políticas por excelência. Ao estudar história do teatro fica evidente essa associação e suas estreitas relações, não sendo possível, portanto, pensar teatro dissociado de política. Isso se deve ao fato de o teatro ser uma manifestação pública, por ser pública e destinada ao público, como também, por seu caráter dialógico. O teatro é troca, é comunicação, é confronto de ideias que se estabelece com a plateia. Também é arte política por apresentar visões de mundo, por demonstrar pontos de vista sobre um tema, um problema, um aspecto da vida. A leitura do espetáculo teatral é tarefa do espectador, ele lê, absorve, aceita, rejeita, interpreta de acordo com sua cultura, sua sensibilidade e seu interesse.

O aspecto político do teatro não se estabelece somente no espetáculo, também reverbera nas atividades formativas de atores, de grupos. A oficina de teatro, as disciplinas que o professor ministra na escola, na universidade, exigem seleção de conteúdos a serem ensinados e assim como os procedimentos pedagógicos utilizados, são escolhas que transparecem pontos de vista que o educador compartilha. Ao se perguntar por que ensinar determinado conteúdo e não outro, ao eleger assuntos, traduz de modo claro ou subjacente, a seleção por uma concepção de teatro e de vida.

A censura se manifesta de diferentes maneiras: na ação de autoridades políticas, policiais, religiosas atuando para proteger aspectos como a moral, os bons costumes e ideologias; mas também existe a censura econômica, burocrática, administrativa, artística, o que evidencia a complexidade da abordagem do tema. Neste texto, ao reunir relatos de situações vividas por grupos de teatro de Santa Catarina, censura é apresentada em sua multiplicidade de manifestações que configuram ação violenta e de impedimento ao ato de se expressar, criar, pensar e fazer. Nessa perspectiva, a liberdade é dada como condição fundamental para a atividade teatral. Sob coerção e medo é difícil criar.

É importante evidenciar ainda que o teatro certamente não é o lugar da transmissão de informações e da formação político par-

tidária. Seu caráter pedagógico não se confunde com didatismos que estreitam a produção de significados. O político no teatro se manifesta na profundidade das reflexões que desencadeia, na sua potência significante, nas emoções que propicia, nas metáforas, no poético.

A reflexão sobre a imbricada relação teatro e política não é o foco do presente texto, existem importantes estudos publicados sobre este objeto¹. A breve apresentação do tema ajuda a situar o aspecto central deste trabalho, ou seja, a censura no teatro, evidenciando a correlação destes assuntos.

A manifestação da censura se deu em diferentes momentos da história do Brasil, não aconteceu somente durante o regime civil-militar, entre os anos de 1964 a 1985, como comumente se pensa. Durante o Estado Novo, nos anos de 1937 a 1946, sob o governo de Getúlio Vargas a censura também acontecia e existe farta documentação sobre essa prática. Neste texto concentro a discussão em dois períodos da nossa história recente: o período identificado como o da Ditadura Militar (1964 – 1985) e os recentes anos de 2013 a 2019 trazendo o relato de situações vividas por grupos de teatro de Santa Catarina. Durante o regime civil-militar a prática da censura era um procedimento recorrente e institucionalizado. Nos últimos anos, de modo diferente, as manifestações de censura voltaram a se registrar em cidades do nosso estado.

“Hoje você é quem manda, falou, tá falado, não tem discussão”²

A instauração do regime civil-militar desencadeou, já em 1964, ações e atos governamentais de repressão e de censura. No

¹ O tema pode ser aprofundado em BOAL, Augusto (2000); GARCIA, Miliandre (2008); GARCIA, Silvana (2004); LEHMANN, Hans-Thies (2009); KUNER, Maria Helena (1975); MOSTAÇO, Edélcio (1982); PARANHOS, Kátia Rodrigues (2008).

² Versos da música *Apesar de Você*, de Chico Buarque de Holanda.

entanto, a decretação do Ato Institucional Nº 5, popularizado como AI-5, em 13 de dezembro de 1968, oficializou e ampliou as práticas coercitivas a direitos constitucionais, individuais e coletivos e com isso as atividades artísticas foram alvo de repressão já nos primeiros dias após o AI-5 entrar em vigor. Artistas e intelectuais de diferentes campos do conhecimento, assim como os grupos de teatro, foram alvo dessas ações, marcando profundamente o teatro brasileiro daquele período.

Em Santa Catarina, para apresentar seu espetáculo, o grupo de teatro se submetia a procedimentos junto aos órgãos públicos muito antes da estreia. Ao escolher o texto a ser encenado, era necessário enviar requerimento acompanhado de duas cópias do texto, com autorização do autor para a montagem e cópia de documentos do solicitante e do grupo de teatro, entre outras exigências, para a Polícia Federal, na época sediada na Rua Tolentino de Carvalho, no Bairro Balneário - Estreito, em Florianópolis. A resposta aprovando a encenação ou censurando-a viria em até dois meses. Uma vez analisado internamente no Departamento de Censura da Polícia Federal, o Grupo recebia o certificado e o texto carimbado em cada página. Esse procedimento, todavia, não era suficiente. Quando o espetáculo estivesse por estrear, era necessário informar à Polícia Federal e agendar o que se denominava de “exame de ensaio geral”, com figurinos, músicas, cenário, enfim, tudo o que o configurasse como espetáculo pronto. O censor, sozinho na plateia, acompanhava o ensaio geral seguindo o texto e, ao final, podia aprovar plenamente, aprovar com cortes, proibir totalmente, ou definir sua improbidade para menores de 10, 14 e 18 anos. Se o grupo iniciasse os ensaios utilizando recursos financeiros para a montagem antes da liberação do texto e o mesmo fosse reprovado, o prejuízo era significativo.

O certificado e o texto carimbado eram documentos imprescindíveis para o dia a dia do grupo. O agendamento de temporadas em teatros e a participação em festivais estava condicionada ao envio antecipado desses documentos. A apresentação em escolas ou outros

espaços alternativos obrigava o grupo a carregá-los consigo. Sem esses documentos e sua remessa antecipada aos organizadores, o espetáculo não podia ser incluído na programação de eventos. O descumprimento a essa demanda poderia causar penalidades aos organizadores.

Reúno, a seguir, o relato de situações vividas por quatro grupos de teatro de Santa Catarina: Grupo Gralha Azul Teatro (Lages), Grupo Pesquisa Teatro Novo (Florianópolis), Grupo Tejo e Teatro Amador Próspera (Criciúma).

O *Grupo Gralha Azul Teatro*, de Lages, quando encenou *No Planalto Sul Tropical do Sol*, texto e direção de Héctor Grillo, teve uma cena da peça inteiramente censurada. Aconteceu no início do mês de dezembro de 1978, nas dependências da Biblioteca Pública Municipal de Lages, quando o Grupo fez a apresentação completa, ou o ensaio geral para o censor. Isso obedecia ao ritual de fazer uma apresentação fechada para o funcionário da Polícia Federal, requisito para se obter a liberação do trabalho.



Figura 2 - *No planalto sul tropical do sol* (1978). Grupo Gralha Azul Teatro. Direção Hector Grillo. Foto: desconhecido.

A parte censurada consistia em uma cena simples. Para nós que integrávamos o Grupo era apenas uma cena de passagem, momento em que se faz a ligação entre diferentes situações propostas no texto. Nela, um menino (um boneco de luva) dizia que estava com fome e pedia comida para sua mãe (personagem boneco de luva). Ela lhe respondia que não havia o que comer. Depois de insistir, o menino sugeria que a mãe pegasse uma galinha no quintal do vizinho, pois assim eles teriam o que comer. A mãe, sem interromper o que fazia, em tom de quem escuta uma bobagem de criança, balançava a cabeça e dizia para ele ir brincar. A cena era somente isso, uma situação que apenas apresentava a realidade corriqueira de quem vive nas regiões pobres de qualquer cidade brasileira. Encerrada a apresentação, o censor nos disse que a peça só seria liberada se tal cena fosse suprimida. E a razão era que o conteúdo estimularia o roubo e o desrespeito à propriedade privada.

Nesse tipo de situação não havia o que argumentar, somente obedecer. Como canta Chico Buarque, “Hoje você é quem manda, falou, tá falado, não tem discussão³. E assim fizemos, eliminamos a cena para podermos apresentar o espetáculo. Dificilmente nossas esperanças e nossas crenças no futuro se abalavam. Acreditávamos, assim como grande parte dos artistas e grupos de teatro, na importância do nosso trabalho artístico e que o teatro e as artes em geral poderiam contribuir para a redemocratização do país, poderiam ajudar a construir uma vida melhor. O ato do censor não nos desestimulava, ao contrário, era a confirmação de que as artes incomodavam o regime autoritário sob o qual vivíamos.

O Grupo *Pesquisa Teatro Novo*, criado em 1977 na Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC e dirigido por Carmen Fossari, acumulou muitas histórias sobre essas situações no período em que vigorava a censura. Por ser teatro universitário, anualmente se abria ao ingresso de estudantes provenientes de diferentes cursos, muitos deles sem experiência na atividade teatral. As atividades

³ Versos da música *Apesar de Você*, de Chico Buarque de Holanda.

do Grupo estavam vinculadas ao Programa de Extensão e previa a circulação de espetáculos pelo interior do Estado de Santa Catarina. Essas características, somadas ao repertório de espetáculos, tornava o Grupo alvo de suspeitas por atividades que desagravavam o regime civil-militar. Consta que informantes da Polícia Federal, disfarçados de estudantes, se infiltravam no Grupo, dissimulando o desejo de atuar e de participar das montagens. Carmen, aos poucos, desenvolveu jogos dramáticos que contribuíram de modo sutil ou explícito para desmascarar os “infiltrados”. A diretora relata diversas passagens recheadas de humor em que se confirmava a presença de informantes da polícia.

Como integrante do Grupo Pesquisa, no início do ano de 1978, lembro de Carmen, na época uma jovem estudante como todos nós, exercendo a tarefa de diretora teatral que cuidava simultaneamente da qualidade artística dos trabalhos e de abordagens de possíveis “infiltrados”. O relato dessas passagens, muitas delas inusitadas, deveria ser objeto de outro estudo; aqui vale destacar que a censura também interveio no Grupo Pesquisa, tolhendo, interferindo no repertório e na criação de seus trabalhos.

O texto *Soldados de Papel*, de Clécio Espezim, foi totalmente censurado, não recebeu o certificado de liberação para a sua montagem. A peça *Mesa Grande*, cuja estreia se deu em 1977, foi encenada depois de ter trechos censurados. Partes do texto, sobretudo algumas frases como “o general presidente da república é velho e tem uma verruga na ponta do nariz”, eram vistas como ataque ao regime militar e causaram reação no DCDP⁴ conforme relata Carmen:

O incômodo por tal ousadia nos rendeu, a mim e a Clécio Espezim autor do texto, uma noite na PF, com um inquisidor brincando de roleta russa com ele e em

⁴ A Divisão de Censura de Diversões Públicas – DCDP foi o órgão de censura oficial na ditadura militar brasileira, entre 1972 e 1988. Estava subordinada ao Departamento de Polícia Federal do Ministério da Justiça. Sua principal função era aprovar e recusar, a partir de laudos, conteúdos midiáticos e outros materiais. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Divis%C3%A3o_de_Censura_de_Divers%C3%B5es_P%C3%BAblicas. Acesso em: 13/05/2020. [N.E.]

nossas têmperas. Isso nos apavorou? Sim. Nos intimidou? Jamais!!! [...] Após *Mesa Grande*, montamos o texto *Círculo Arena*, cujo nome Arena era exatamente o do partido que dava sustentação política à ditadura e foi igualmente censurado em grande parte. O que fizemos? Continuamos a encenar. Uma arte que não tem a coragem de se rebelar e se impor, não é arte.⁵

Carmen destaca que a compreensão dos agentes policiais, muitos deles pessoas sem capacidade de pensar além das tarefas óbvias de censurar, incomodaram um pouco, mas a sociedade civil, na época, estava um pouco mais fortalecida e coesa nas propostas de superação de arbitrariedades. Os movimentos sociais e a sociedade se reorganizavam, o que também estimulava a resistência dos grupos de teatro.

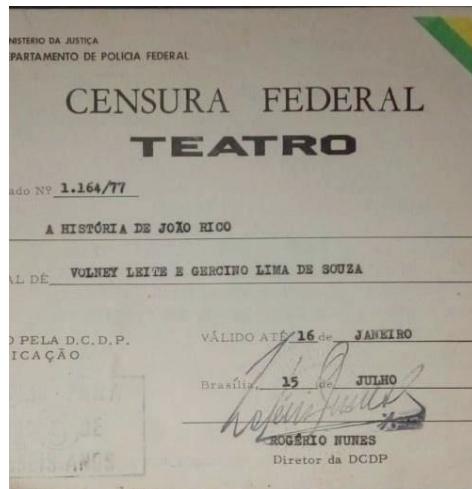
Em 23 de junho de 2018, ao fazer uma entrevista com Jorge Zamoner, diretor do *Grupo Tejo*, de Joaçaba, atividade do *Projeto Rosa dos Ventos* realizado pela FECATE – Federação Catarinense de Teatro, tive a oportunidade de visitar os arquivos do grupo nas dependências do Teatro Alfredo Sigwalt. Fundado em 1972 e sempre em atividades, o Tejo é um dos pilares da história recente do teatro em Joaçaba. O arquivo com os registros de muitas atividades, fotos e documentos ajuda a compreender a história do teatro catarinense não apenas na cidade, mas na região. Ao abrir uma das pastas ali estava um certificado que ilustra bem o que ocorria não só com o Grupo, mas com quase todos os que pretendiam fazer teatro. Transcrevo parte do veredito do Departamento de Censura e Diversões Públicas – DCDP da Polícia Federal sobre a peça *A história de João Rico*, emitido no certificado Nº 1.164/77 e assinado pelo Diretor Rogério Nunes:

Certifico constar no arquivo de registro de peças teatrais deste Serviço, o assentamento da peça intitulada *A história de João Rico*, original de Volney Leite e Gercino Lima de Souza tendo sido censurada em 13 de julho de 1977 e recebido seguinte classificação: IMPRÓPRIA PARA MENOS

⁵ Carta de Carmen Fossari recebida em 24 de março de 2020.

DE 16 (DEZESSEIS) ANOS, COM CORTE À FOLHA:
 58. CONDICIONADA AO EXAME DO ENSAIO
 GERAL, O PRESENTE CERTIFICADO SOMENTE
 TERÁ VALIDADE QUANDO ACOMPANHADO
 DE SEU "SCRIPT" DÉVIDAMENTE CARIMBADO
 PELA DCDP. Brasília, 15 de julho de 1977.

O certificado tinha validade até 16 de janeiro de 1980.



Figuras 3 e 4 – Certificado de censura do DCDP sobre a peça *A história de João Rico*.

Como se lê, só o certificado não tinha validade, precisava estar acompanhado do texto, o qual o censor chamava de *script*, assinando e carimbado em cada página. Estes dois documentos deveriam obrigatoriamente acompanhar o Grupo em qualquer apresentação, sob o risco de graves sanções. O corte de uma página do texto, a de número 58, é posto sem a apresentação de qualquer justificativa ou análise do que significa para a compreensão da narrativa ou consistência do texto. Ao grupo restava a decisão de acatar ou desistir da encenação.

Uma das situações emblemáticas da violência no teatro no período do regime civil-militar em Santa Catarina foi vivida pelo *Grupo Teatral Próspera - TAP*, da cidade de Criciúma. O Grupo, fundado em 1962, era formado por estudantes e mineiros, na Vila Operária Próspera. Durante seus anos de atuação encenou diversas peças sendo *Anjinho Bossa Nova*, texto de Paulo Silvino e *Judas no Tribunal*, texto de Godofredo Tinoco, os espetáculos que causaram polêmica na cidade e foram alvo de censura. As duas peças discutiam temas como hipocrisia, liberdade, democracia, corrupção política, o posicionamento feminino e, conforme o estudo de Vanessa Nunes Pisani (2011, pg. 47), “estes temas incomodaram algumas pessoas, como as freiras e os mais conservadores, pois desnudavam determinadas atitudes da sociedade e desafiavam o público a refletir diante de seus posicionamentos” (PISANI, 2011, p. 47). Como muitos grupos de teatro, o TAP também era vigiado, seus trabalhos só eram liberados depois de apresentação especial para a Polícia Federal.

No entanto, o Grupo viveu uma situação traumática quando Sebastião Goulart, seu presidente, líder sindical mineiro e vereador pelo partido MDB foi preso, sob a acusação de agitador comunista: “Foi entre 1975 e 1976, cercaram toda essa quadra aqui com fuzil, metralhadora, como se eu fosse o pior bandido. Fui preso aqui e depois fui direto para Curitiba. Do grupo só eu fui preso.” (PISANI, 2011, p. 37).

A ação descrita por Goulart fez parte da “Operação Bar-

⁶ Sebastião Goulart, em entrevista cedida à Roseli Terezinha Bernardo na Próspera, no dia 15 de novembro de 2002.

riga Verde”, uma das principais intervenções militares em Santa Catarina durante regime civil-militar, com detenções iniciadas em 5 de dezembro de 1975 e prendendo 42 pessoas entre estudantes, lideranças sindicais e políticos catarinenses⁷. Goulart ficou preso até fevereiro de 1978, o que acarretou no completo encerramento das atividades do TAP. Rosilei Goulart, sobrinha de Sebastião, se refere ao ambiente vivido no período e conta que

[...] com muita repressão, muita gente presa, tivemos pessoas que foram punidas indevidamente, porque a gente estava apenas representando, era a arte. E sofremos bastante, a prisão do Sebastião desmontou o grupo, porque nós tínhamos medo de nos reunir, pois havia os olheiros, que denunciavam, achavam sempre que se estava fazendo subversão (PISANI, 2011, p. 39).

É importante pensar a história do TAP e de seu diretor Sebastião Goulart no contexto que vivia o país e Criciúma no período. Nos primeiros dias do mês de abril de 1964, o governo militar que se instaurou determinou a prisão de dezenas de lideranças sindicais e políticas da cidade e o estádio do time Comerciários serviu de prisão nos primeiros dias de reclusão dos detidos⁸. A repressão vivida durante anos se efetivou de modo objetivo no grupo de teatro 11 anos depois e o intento de inviabilizar as suas atividades se concretizou.

Poderia continuar o relato de passagens vividas por muitos grupos catarinenses, no entanto, os casos acima relatados são suficientes para perceber o cenário vivido pelos grupos de teatro no Estado de Santa Catarina no período.

⁷ Disponível em: http://memoriapolitica.alesc.sc.gov.br/momentos-historicos/3-Ditadura_Militar/4-Operacao_Barriga_Verde_militares_X_comunistas_em_Santa_Catarina. Acesso em: 30/03/2020.

⁸ O Relatório da Comissão Nacional da Verdade, de 2014, no item *A realização de prisões em massa*, em sua página 309 descreve: “Logo no período que sucedeu o golpe militar de 1964, locais como navios, clubes e estádios de futebol foram utilizados como cárceres para prisões coletivas. Foi o caso do (...) Esporte Clube Comerciários, em Criciúma (SC); (...) entre outros.”

“A minha gente hoje anda falando de lado e olhando pro chão”⁹

Na última década a onda de manifestações conservadoras registradas em diversos países também ganhou visibilidade e adeptos no Brasil. É notório o avanço dos partidos políticos de extrema direita, o discurso retrógrado sobre comportamento, os ataques à imprensa e a censura em diferentes campos das artes. As redes sociais, lugar de manifestações individuais e coletivas, criaram um ativismo em que concepções anacrônicas, preconceituosas e machistas ganham protagonismo e adeptos. E as artes têm sido alvo de ações dessas pessoas e grupos.

Diferentes maneiras de censurar vêm ocorrendo em muitas regiões do país, algumas ganham repercussão pública, mas outras permanecem restritas aos diretamente envolvidos na ação. Vale lembrar que em outubro de 2019, os Centros Culturais Banco do Brasil e Caixa Econômica Federal, sobdiscreta orientação do Ministério da Cidadania e da SECOM - Secretaria Especial de Comunicação Social da Presidência da República, cancelaram sem justificativas plausíveis seis projetos por eles financiados e em andamento¹⁰.

A Cia. Dos à Deux, do Rio de Janeiro, programou apresentações de *Gritos*, na Caixa Cultural de Brasília, porém dias antes do início da temporada a instituição pediu detalhes sobre o espetáculo e em seguida tudo foi cancelado. Basta dizer que entre as personagens havia uma travesti.

Conforme edição do Jornal El País – Brasil, do dia 22 de setembro de 2019:

Faltavam cinco minutos para a entrada do público que assistiria à apresentação das 18h do espetáculo teatral *Abrazo*, na Caixa Cultural do Recife, quando a companhia Clowns de Shakespeare foi avisada de que a sessão estava

9 Versos da música *Apesar de Você*, de Chico Buarque de Holanda.

10 *Cancelamentos de projetos de cultura despertam suspeitas de censura*. Detalhes dessa ação podem ser conhecidos em <https://www.otpempo.com.br/diversao/cancelamentos-de-projetos-de-cultura-despertam-suspeitas-de-censura-1.2244247>. Acesso em: 30 de março de 2020.

cancelada. A peça, que aborda temas como repressão e censura, foi banida pela instituição sem qualquer diálogo.¹¹

Um dos espetáculos mais conhecidos alvo de tentativa e de realização de censura foi *O evangelho segundo Jesus, Rainha do Céu*, que apresenta a personagem Jesus como travesti¹². As apresentações programadas em Garanhuns e Recife, em junho de 2018 foram canceladas e conforme o Blog de Miguel Arcanjo:

*A obra já sofreu tentativas de censura em várias partes do Brasil, como Londrina, Rio de Janeiro, Belo Horizonte e Salvador, e chegou a ser proibida pela Justiça de Jundiaí de ser apresentada, decisão esta que caiu posteriormente em nome da liberdade de expressão artística garantida na Constituição.*¹³

Poderia listar muitos outros fatos que ilustrariam, de forma evidente ou velada, a prática da censura tomando fôlego novamente no país. Em Santa Catarina o fenômeno se repete, evidentemente sem a repercussão que se registra nos grandes centros do país. Trago o relato de quatro situações vividas por artistas dos grupos de teatro Cia. Contacausos (Chapecó), La Luna (Canelinha), Malagueta Produções (Florianópolis) e Cirquinho do Revirado (Criciúma).

Josi Geroldi, da Cia. Contacausos, de Chapecó, relata duas situações vividas:

Nesta semana fui censurada pela segunda vez. Na primeira vez uma Psicopedagoga, em Itajaí, SC, pediu para que eu não fizesse a segunda sessão do espetáculo *Foi coisa de Saci* porque o Saci que eu estava apresentando dava medo nas crianças, ia contra a ideologia da escola e ela teria problema com os pais. Nesta semana em Francisco Beltrão, PR, outra pedagoga pediu que eu não apresentasse os *Contos para enganar a morte* para seus alunos porque

11 *Censura, um efeito cascata que corrói a arte no Brasil de Bolsonaro*. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2019/09/17/politica/1568751185_533748.html. Acesso em: 30 de março de 2020.

12 Protagonizado pela atriz Renata Carvalho. (N.E.)

13 *Peça com Jesus travesti é censurada outra vez...* Disponível em: <https://miguelarcanjo.blogosfera.uol.com.br/2018/06/30/peca-com-jesus-travesti-e-censurada-outra-vez/>. Acesso em: 30 de março de 2020.

ela julgava a temática muito pesada e um absurdo falar em diabo. Isso sem contar as inúmeras vezes em que as professoras viram os olhos, escondem o rosto nas mãos, levantam e saem da sala quando a palavra DIABO sai da minha boca. Fui censurada por pedagogas. A censura vem justamente de quem deveria abrir o pensamento das crianças e a minha maior preocupação é essa. Nestes dois episódios falhei, recuei e mesmo tentando argumentar, cedi às pressões profissionais. Na primeira vez não tinha muito que ser feito. Guardei o saci, sequei as lágrimas e fui embora. E na segunda, aceitei substituir o repertório, por uma série de fatores que não convém listar aqui. E se for o caso, me julguem fraca e despreparada, não se esqueçam de lembrar da humana, da mulher, da artista que viaja sozinha, atravessando terras para contar histórias, e da barra que é cotidianamente enfrentar todos esses preconceitos e o esforço tremendo que a gente faz pra viver de arte no país. E ainda... do quanto ficamos fragilizados quando a nossa expressão artística tão amada e elaborada é colocada como uma coisa que pode ou não pode ser dita. Como algo que serve ou não serve.¹⁴

Josi segue apresentando seu trabalho não somente em Santa Catarina, mas em diversas regiões do Brasil.

A La Luna Cia de Teatro, da cidade de Canelinha, viveu recentemente uma situação que chama a atenção ao programar a apresentação da sua peça *A Bruxa do armário de limpeza*. Amália Leal, uma das atrizes, conta o que ocorreu:

Em outubro de 2018 fomos contratadas (Emeli Barossi e eu) para apresentar em uma escola particular em Tijucas/SC, para uma turma de educação infantil. Uma semana antes da apresentação fomos chamadas pela escola que nos explicava a delicada situação que vinham enfrentando: pais e mães das crianças, ao serem informados do nome do espetáculo, criaram um grupo no WhatsApp para cancelar o evento alegando que não queriam que seus filhos ouvissem histórias com a temática sobre bruxas. Uma das mães recolheu um vídeo no Youtube, com imagens aterrorizantes, assustadoras de bruxas e enviou ao grupo

¹⁴ Josi disponibiliza o relato detalhado com importantes reflexões na postagem “*Tudo que a gente dá nome, existe! (e se não pode ser dito é CENSURA)*”, de 22 de setembro de 2018. Disponível em: https://m.facebook.com/story.php?story_fbid=1826950550716722&id=100002053836193.

dizendo se tratar do nosso espetáculo. A coordenação da escola, ao saber do movimento dos pais, tomou posição mostrando as imagens verdadeiras do nosso trabalho. Explicou que o espetáculo era apropriado, lúdico e não amedrontaria seus filhos. A maioria dos pais compreendeu, no entanto, uma das mães buscou o vídeo completo de *A bruxa no armário de limpeza* no Youtube. Nele há um curto verso que diz: “Bruxa imunda, cuide bem da sua bunda”, aliás, momento do espetáculo em que as crianças sempre dão risadas. Essa mãe, novamente, mobilizou os pais no grupo de WhatsApp para cancelar a apresentação. A Coordenação da escola chamou os pais para uma nova reunião e expôs que não havia nada demais no verso, que era divertido e apenas falava de uma parte do corpo, mas boa parte dos pais não aceitou. Solicitaram que mudássemos a palavra “bunda”. A princípio pensamos em dizer não. Depois de refletir acabamos mudando para nariz demonstrando que assim como bunda, é algo que todo mundo tem. A apresentação daquele dia terminou com “Bruxa infeliz, cuide bem do seu nariz”. Os pais foram convidados a assistir, mas apenas dois compareceram¹⁵.



Figura 5 - *A bruxa do armário de limpeza* (2017). La Luna Cia de Teatro. Foto: Victor Pereira.

15 Trecho de carta da La Luna Cia de Teatro, recebida em 19 de fevereiro de 2020.

A La Luna segue apresentando *A bruxa do armário de limpeza* em outros locais da cidade e região na sua versão original.

A menina e sua sombra de menino, peça da Malagueta Produções, de Florianópolis, também foi alvo de ataques. O espetáculo é uma adaptação do texto *A história de Júlia e sua sombra de menino* de Christian Bruel, Anne Bozellec e Annie Galand, publicado na França em 1970 e que só foi traduzido no Brasil em 2013. A narrativa envolve o conflito de duas crianças com gostos diferentes. Enquanto ele gosta de brincar de bambolê e de futebol, ela gosta de brincar de carrinho, de boneca, de se arrumar na frente do espelho, correr e jogar bola. Pais, amigos e professores passaram a criticar o jeito sincero e verdadeiro da menina até que, numa manhã, ao despertar, vê sua sombra como sombra de um menino. Ela não aceita, quer ser ela mesma e ter o direito de brincar com o que quiser.

A Malagueta organizou uma turnê por cidades do oeste catarinense e foi surpreendida por acontecimentos. A polêmica foi iniciada pelo pastor Gesiel Ribeiro, presidente do Conselho Municipal da Criança e Adolescente (CMDCA), de Campos Novos, que mesmo desconhecendo o livro e a peça, mas certamente intrigado com o nome do espetáculo, passou a fazer comentários depreciativos e caluniosos nas redes sociais. A iniciativa alcançou enormes proporções e alguns moradores da cidade começaram a se manifestar agressivamente, inclusive com ameaças físicas aos atores. O motivo da decisão, segundo o pastor, é que o conteúdo do espetáculo ia ao desencontro dos princípios pregados na igreja. Isso fez com que o Grupo cancelasse diversas apresentações programadas na cidade.

Em Xanxerê, a Secretaria de Cultura da cidade também cancelou apresentações do espetáculo a pedido de um grupo de pastores, presidido pelo Sr. Aristides dos Reis Miranda. O pedido foi acatado pelo prefeito da cidade, Avelino Menegolla. “As cidades onde ocorreram as censuras foram porque eles não assistiram à peça antes de se manifestarem”, afirma a atriz Paula Bittencourt¹⁶.

16 Peça infantil “censurada” no interior de SC será apresentada em Joinville neste sábado.

A Malagueta Produções não se intimidou com a violência sofrida, convidou artistas, educadores, psicólogos, autoridades do Município de Campos Novos para uma apresentação pública na cidade.

Paula Bittencourt usou as redes sociais para compartilhar com familiares e amigos o que estava acontecendo. Transcrevo um trecho de seu texto:

Comunico um dos eventos mais tristes de minha vida. Hoje, fui proibida de exercer minha função no mundo. Em 15 anos de vida profissional como atriz, nunca havia passado por isso. Meu espetáculo foi censurado e proibido de ser apresentado para as crianças do município de Campos Novos (SC) devido a uma falsa acusação que se espalhou pela internet promovida por um pequeno grupo de cunho religioso e político. Pessoas que nem assistiram ao espetáculo e propagaram o ódio. Em poucas horas passei a ser comunista e pedófila. Acusações gravíssimas das quais já fizemos um boletim de ocorrência¹⁷.

A Malagueta também se protegeu em outras instâncias. Copiou as mensagens espalhadas pelas redes sociais e, apoiada no Artigo 138 do Código Penal Brasileiro¹⁸ abriu processo por calúnia, difamação, reparação por danos morais e materiais contra os responsáveis pela difusão das mensagens difamatórias. O processo tramita na Justiça.

O Grupo Cirquinho do Revirado, de Criciúma, ao apresentar seu espetáculo *Julia*, na cidade Laguna, no verão de 2013, viveu uma situação que se soma ao vivido por outros grupos.

Julia foi pensado como espetáculo para a rua, com os personagens bufões: Julia e Palheta, dois errantes que carregam os restos de um circo incendiado. Ela é conduzida por Palheta, seu fiel escudeiro, que puxa a carroça/casa com Julia sentada acima, numa espécie de

17 Capa NSC Total - Entretenimento – CULTURA - 01/02/2019. Disponível em: <https://www.nsctotal.com.br/noticias/peca-infantil-censurada-no-interior-de-sc-sera-apresentada-em-joinville-neste-sabado>.

18 Artigo 138: “Caluniar alguém, imputando-lhe falsamente fato definido como crime: Pena – detenção, de 6 (seis) meses a 2 (anos), e multa. § 1º: Na mesma pena incorre quem, sabendo falsa a imputação, a propaga ou divulga.”

trono da rainha das ruas. Prometem que, mesmo não tendo movimentos nas pernas, hoje ela vai dançar. O trabalho busca estabelecer relações de cumplicidade com a plateia, ao ponto de torná-la mais uma personagem. Não existe a preocupação em “agradar o público”, fazer concessões, mas realizar o espetáculo com lirismo e poesia. Como afirmam Yonara Marques e Reveraldo Joaquim, atriz e ator protagonistas, “o espetáculo é uma obra que mexe com o que há de mais belo e também o mais perverso no ser humano.”

Próximo do final do espetáculo Julia dança como fora anunciado. Palheta, por sua vez, cumpre a função de convencer a plateia a contribuir financeiramente com ela. “Afinal ela dançou! E vocês ficaram até o fim para vê-la dançar.” A plateia, sensibilizada, contribui, e Palheta prontamente leva o saco com o saldo arrecadado para Julia que, ao ver a pequena quantia, age como todo bufão: profere xingamentos, esbraveja, pragueja e esculacha a plateia com diversos argumentos.

Nesse momento da apresentação em Laguna, ouviu-se um burburinho na plateia com desdobramentos assim descritos pelo elenco:

Um senhor, com sua filha no colo, se destacou com seu dedo inquisidor e aos berros disse que Julia não poderia falar tantos palavrões, que seus filhos nunca escutaram tanta coisa feia. A atriz não titubeou em permanecer como a protagonista Julia e rebateu o “cidadão de bem”. A plateia se dividiu entre expulsá-lo e ficar em silêncio para ver o fechamento do enredo. O senhor saiu, mas chamou a polícia, que se aproximou dos atores e sugeriu usar menos “palavrões”, e quem sabe a atriz não mostrasse os seios (o que aparece é uma prótese de espuma e não os seios dela); pois assim “a peça poderia até terminar diferente, mais bonita”. Os atores ouviram e lembraram aos policiais que a Constituição do Brasil garante a livre expressão e que impedir uma apresentação artística é crime. Eles escutaram os argumentos de algumas pessoas da plateia e retornam aos seus postos. Sugerimos que as pessoas que se sentiram incomodadas com a apresentação registrassem um boletim de ocorrência - B.O., mas, constatamos que não houve registro. No entanto, a produtora cultural responsável pelo aporte técnico no dia, fez um pedido público de desculpas à plateia. Nos dias seguintes o Grupo recebeu, via telefone, do setor

diretivo da instituição patrocinadora da apresentação em Laguna, a solicitação de explicações sobre o acontecido. O Grupo não precisou fornecer muitos esclarecimentos, uma vez que a peça *Julia*, já havia circulado por 30 municípios de Santa Catarina e estava selecionada para um circuito nacional pela mesma instituição. Além disso, as informações prestadas pelo corpo técnico da entidade foram suficientes.



Figura 6 - *Julia*. Cirquinho do Revirado. Direção de Pepe Sedrez.
Foto de Beto Bocchino.

Para o Cirquinho do Revirado o acontecimento foi marcante e tenso. No entanto, não abalou seus propósitos e expectativas:

Isso serviu para o Grupo se fortalecer e acreditar cada vez na arte que produz e evidenciar o quanto a peça *Julia* incomoda aqueles pseudo “cidadãos de bem”, um grupinho seletivo que se acredita superior às outras pessoas, baseado em suas crenças, sua classe e sua ideologia.¹⁹

19 Síntese do relato detalhado de Yonara Marques e Reveraldo Joaquim, recebido em

Os relatos de outros fatos poderiam seguir, no entanto, os aqui apresentados já são suficientes para comprovar o ressurgimento da censura atualmente.

“Apesar de você amanhã há de ser outro dia”²⁰

Ao observar as formas de atuação da censura no período do regime civil-militar e comparar com o modo como ela se processa recentemente se constata diferenças.

No primeiro período existia a censura institucionalizada, regida por decretos e aparato governamental, praticada por agentes do Estado Brasileiro. A censura era coordenada por órgão com endereço e horário de funcionamento conhecidos. Seus agentes eram funcionários públicos, muitos deles sem conhecimento e preparação técnica para o exercício das funções, que atuavam à serviço e por determinação do Estado. Conforme registros dos grupos Gralha Azul Teatro, Tejo, Pesquisa Teatro Novo e Teatro Amador Próspera, as motivações de censura eram predominantemente de natureza ideológica ou pautadas na moral e nos costumes.

Atualmente, de acordo com os relatos, a censura procura se manifestar de modos menos evidentes, e se dá tanto por ação de instituições públicas ou de caráter privado, quanto por expectadores. As instituições omitem ou negam a palavra censura e suas ações se dão com justificativas que buscam disfarçar questões políticas, ideológicas e morais. Os argumentos para cancelamento de apoios para a produção e para temporadas teatrais por parte de representantes das instituições são frágeis, são inconsistentes e escamoteiam os reais motivos dessa interrupção. Mesmo com a legislação vigente proibindo qualquer forma de censura isso não os inibe de agir.²¹

29 de março de 2020.

20 Versos da música *Apesar de você*, de Chico Buarque de Holanda.

21 O inciso IX (Artigo 5º da Constituição de 1988) afirma: “É livre a expressão da atividade intelectual, artística, científica e de comunicação, independentemente de censura ou licença.”

Em Santa Catarina, do mesmo modo, percebe-se que hoje ela é mais estrutural, ou seja, não é exercida por aparato institucional no mesmo formato que existia no período do regime militar. A prática de censura reproduz o *ethos* de grupos que se sentem autorizadas a censurar. O pai, a mãe, a professora, a psicopedagoga, o pastor cumprem essa função. O que se observa nos relatos dos grupos é que pessoas agem como censores, mas buscam a sansão de autoridades, seja a direção de escola, a prefeitura ou instituição privada. A iniciativa nasce de indivíduos ou grupos, sobretudo religiosos ou com vínculos com igrejas.

O avanço de setores conservadores autoriza o comportamento de pessoas censurando espetáculos, e os quatro relatos dos grupos de Santa Catarina demonstram que o censor pode estar ali, ao seu lado, pode ser qualquer transeunte, espectador. As redes sociais desempenham papel importante ao organizar um grupo formado por pessoas que distorcem informações sobre o que é o trabalho teatral e disseminam inverdades que provocam a censura ao espetáculo.

Os acontecimentos com a peça *Julia* denotam bem o quanto a censura é estrutural e resulta do crescente conservadorismo que se aprofunda no país. A interferência do senhor da plateia; a tentativa dos policiais de excluir e criar cenas para o espetáculo, como se fossem diretores, autores teatrais; a produtora que pede desculpas ao público, o que de certo modo demonstra apoio ao comportamento do senhor e a cobrança de esclarecimentos por parte da instituição patrocinadora, reforçam que a censura ocorre por iniciativas individuais e desencadeia o apoio de outras pessoas. O vivido por *A menina e sua sombra de menino* também ilustra essa questão e inclui outro aspecto: a iniciativa por parte de pastores de igrejas neopentecostais. Com maior poder de articulação e pressão, os pastores exigem das autoridades locais que pratiquem censura.

Os acontecimentos com a La Luna (Canelinha) e a Contacausos (Chapecó) demonstram o problema de identificar individualmente os principais responsáveis pela censura e as dificuldades de com-

batê-los. Numa situação, a psicopedagoga se diz representante de pais, noutra é um grupo de mães que censura. Suas atitudes, alinhadas com o que se apregoa em algumas igrejas neopentecostais, se caracterizam pela demonização das culturas populares do país, tentando, com isso, impedir que crianças conheçam essas expressões. Sacis, bruxas, diabos, personagens recorrentes nessas manifestações culturais, já não podem existir, diminuindo a presença da fantasia, imaginação e ludicidade no cotidiano das crianças, empobrecendo substancialmente o repertório cultural das mesmas. A hipocrisia e a ignorância, no sentido pleno do termo, caminham de mãos dadas com a censura, e os fatos ocorridos com a Contacausos e La Luna são bons exemplos da indigência intelectual daquele grupo de mães e professoras. Vale destacar o importante, mas insuficiente, papel da Escola de Tijucas em sua tentativa de esclarecer o grupo de mães, o que evidencia a complexidade do problema.

Chama a atenção o fato de mulheres atrizes serem o alvo principal das agressões nos quatro relatos. Amália Leal, Emeli Barossi, Josi Geroldi, Paula Bittencourt e Yonara Marques, mesmo as duas últimas contracenando com homens, os ataques recaíram sobre elas, as mulheres e as personagens que interpretam. Os dados recentes sobre violência contra mulheres em Santa Catarina talvez ajudem a compreender um pouco o que aconteceu com as atrizes porque reflete o contexto local:

Cinquenta e nove mulheres morreram em Santa Catarina vítimas de feminicídio no ano de 2019, informou nesta quinta-feira (2/01/2020) a Secretaria de Segurança Pública (SSP). O número é 40% maior que o registrado no ano anterior, quando 42 mulheres morreram pelo crime²².

Este tema merece reflexões aprofundadas, no entanto, aqui vale lembrar que, a onda conservadora que cresce em muitos paí-

22 Com 59 mortes em 2019, casos de feminicídio crescem 40% no ano em SC. Disponível em: <https://www.nsctotal.com.br/noticias/com-59-mortes-em-2019-casos-de-feminicidio-crescem-40-no-ano-em-sc>. Acesso em 07/05/2020.

ses se manifesta igualmente em todo o Brasil e traz no seu bojo o machismo, o preconceito, a misoginia. Homens, e mesmo muitas mulheres se autorizam a agredir de modo mais violento quando a mulher é protagonista, seja ocupando cargo público ou quando se destaca profissionalmente. O que aconteceu com as atrizes é ilustrativo desse comportamento.

Nestes tempos de censura explícita ou velada uma das reverberações prejudiciais é a autocensura que acomete artistas. O medo se instaura, não só o medo da violência sofrida por colegas, como também o medo da proibição de apresentar o próprio espetáculo, o medo de ser impedido de trabalhar. O instinto de autoproteção vai se manifestando como consequência do medo. Simultaneamente, pode surgir o sentimento de culpa, o que se constata quando Josi Geroldi escreve: “*E se for o caso, me julguem fraca e despreparada.*” É preciso atenção, cuidado e não permitir que a culpa ocupe esse espaço subjetivo de opressão que corrói a autoestima; vale lembrar que a censurada é que foi alvo de violência, ela é que foi agredida. Por que, além de tudo, ser julgada “fraca e despreparada”? A pessoa agredida não pode ser responsabilizada pela violência que sofreu. Quando o medo, o sentimento de culpa, a autocensura passam a interferir na criação teatral, é devastador para o trabalho artístico.

É importante destacar a atitude da Malagueta Produções porque pode ser um bom caminho para os grupos que vierem sofrer censura: os ataques ao seu trabalho foram documentados, reunidos fartamente e encaminhados para a abertura de processo judicial. Isso demandou tempo, esforços e recursos financeiros, mas certamente deve inibir os envolvidos no processo em novas tentativas de espalhar calúnias. Recorrer a instituições como OAB - Ordem dos Advogados do Brasil e às Promotorias Públicas existentes em muitos municípios pode ser um bom caminho para o recebimento de apoio. É importante relatar aos colegas, denunciar os fatos para as entidades representantes dos artistas e grupos.

Os últimos anos têm sido marcados pelo desmonte e por

tentativas de destruição do que durante décadas foi construído no campo das artes no Brasil. A extinção do Ministério da Cultura por Jair Bolsonaro é apenas uma ação emblemática do desprezo, da visão equivocada e da ignorância sobre o papel das artes no país. A construção negativa da imagem do trabalho dos artistas e das artes, capitaneada por autoridades, repercute na opinião do cidadão comum que se autoriza a reproduzir calúnias, mentiras e na sequência, censurar. E a perspectiva não é nada promissora considerando o que disse em recente entrevista Regina Duarte, (ex) Secretária Nacional da Cultura do atual governo: *Você não vai fazer filme pra agradar a minoria com dinheiro público*²³. O que é agradar minoria? A arte deve agradar? Agradar maiorias? Qual o papel das artes na visão de quem comanda a Secretaria de Cultura? A rápida passagem de Regina Duarte pela Secretaria Especial de Cultura (sua saída se deu em 20 de maio de 2020, permanecendo menos de 90 dias) foi marcada por declarações em que fazia apologia à ditadura militar brasileira, e naturalizava a prática da tortura²⁴. Para muitos, uma atuação equivocada, constrangedora. Hoje, o seu substituto e recém-chegado, o ator Mario Frias, por enquanto nada diz e nada faz. Será que se pode esperar algo além da continuidade da prática de sua antecessora?

Não dá para perder de vista que a crescente manifestação da censura faz parte de um conjunto de ações e decisões do atual governo, em diferentes setores da vida nacional para aniquilar a democracia brasileira.

Às vezes, uma sensação de derrota se agiganta, e junto, a crença de que isso vai persistir infinitamente. Nesse contexto, por vezes sombrio, assustados, muitos artistas se perguntam: O que fazer? Como agir? Como se contrapor? O professor Flávio Aguiar, da

²³ Entrevista concedida a Ernesto Paglia em 08/03/2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/fantastico/noticia/2020/03/08/regina-duarte-voce-nao-vai-fazer-filme-pra-agradar-a-minoria-com-dinheiro-publico.ghtml>. Acesso em: 05 de abril de 2020.

²⁴ Segundo o Jornal Folha de São Paulo, de 23/06/2020, no momento, as filhas do diplomata José Jobim, torturado e morto, em 1979, por órgãos de repressão da ditadura, abriram processo contra Regina por apologia à tortura.

Universidade de São Paulo – USP, em recente entrevista aponta perspectivas: “Em diferentes momentos da história da humanidade, a arte revelou-se capaz não só de superar situações-limite de extrema adversidade, mas também de transformá-las em horizontes de criação, de liberdade e de resistência contra situações opressivas.”²⁵ Aos artistas resta mostrar incansavelmente seus trabalhos e simultaneamente refletir, agir e se proteger mutuamente. Resistir e propor insistentemente saídas construtivas que reafirmem o direito de expressão e de liberdade. E certamente dá para fazer tudo isso cantarolando: *Apesar de você amanhã há de ser outro dia*²⁶.

Referências

BOAL, Augusto. *Hamlet e o filho do padeiro*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

GARCIA, Miliandre. “*Ou vocês mudam ou acabam*”: teatro e censura na ditadura militar (1964-1985). Rio de Janeiro, 2008. Tese (doutorado) – História, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

GARCIA, Silvana. *Teatro da militância: a intenção do popular no engajamento político*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

LEHMANN, Hans-Thies. *Escritura política no texto teatral: ensaios sobre Sófocles, Shakespeare, Kleist, Büchner, Jahnn, Bataille, Brecht, Benjamin, Müller, Schleef*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

KÜHNER, Maria Helena. *Teatro Popular: uma experiência*. Rio de Janeiro: Francisco

25 *O que fazer quando a sensação é de que o futuro acabou? Escritor resgata o papel da arte em situações-limite*. Disponível em: <https://www.cartamaior.com.br/?/Editorial/Politica/O-que-fazer-quando-a-sensacao-e-de-que-o-futuro-acabou-Escritor-resgata-o-papel-da-arte-em-situacoes-limite/4/45637>. Acesso em: 05 de abril de 2020.

26 Versos da música *Apesar de você*, de Chico Buarque de Holanda.

Alves, 1975.

MOSTAÇO, Edélcio. *Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião*. S. l.: Proposta Editorial, 1982.

PARANHOS, Kátia Rodrigues. O ABC dos trabalhadores no pós-1964: os grupos de teatro Ferramenta e Forja. *Revista História & Luta de Classes*, v. 4, p. 39-47, 2008.

PISANI, Vanessa Nunes. *O Teatro da Via Operária: experiência do Teatro Amador Próspera* (Criciúma, 1962 – 1975). Criciúma, 2011. TCC (graduação) - História, Universidade do Extremo Sul Catarinense (UNESC).

“Não somos contra os bois estilizados”: tensões e conflitos entre Estado e artistas populares

Weslley Fontenele

Universidade do Estado do Rio de Janeiro (Rio de Janeiro)



Figura 1 - Apresentação do boi *Novo Fazendinha* no *São João da Parnaíba*. Fonte: Arquivo do grupo Novo Fazendinha.

Resumo: Benjamim Santos (2019) aborda a relação dos grupos de bumba-meu-boi de Parnaíba (Piauí) com o poder público. A partir de entrevistas e de trabalho de campo na cidade (janeiro e abril de 2017), comento a mudança radical no formato do *XVII São João da Parnaíba* (2017), principal festa popular do município. Insatisfeitos com a modificação arbitrária pela Prefeitura, vários grupos de bumba-meu-boi não participaram do evento. Partindo do caso e de itens do regulamento da festa, foi possível perceber que a relação entre Estado e grupos de boi pode se dar de forma autoritária ou aberta aos anseios dos artistas.

Palavras-chave: Bumba-meu-boi; Teatro de Animação; *São João da Parnaíba*; Estado; *Novo Fazendinha*

wAbstract: Benjamim Santos (2019) comments the relationship between the bumba-meu-boi groups with the public authorities in Parnaíba (Piauí). From interviews and fieldwork in the city (january and april/2017), I comment the radical change in the format of the *XVII São João da Parnaíba* (2017), the main popular festival in the city. Dissatisfied with the arbitrary modification, several groups of bumba-meu-boi did not participate in the event. Starting from the case and items from the event regulation, it was possible to realize that the relationship between the State and the groups can take place in an authoritarian or open way to the artists' desires.

Keywords: *Bumba-meu-boi*; Puppet Theater; *São João da Parnaíba*; State; *Novo Fazendinha*

O bumba-meu-boi no São João da Parnaíba

O bumba-meu-boi é manifestação popular brasileira. Conta com personagens humanos e animais, que cantam, dançam e interpretam histórias, carregadas de comicidade e caráter improvisacional. A mais conhecida é identificada como auto do boi, o qual morre e ressuscita. A personagem Catirina, companheira de Pai Francisco, está grávida e deseja comer a língua do boi preferido do patrão de seu marido. Ele cede aos desejos da amada, rouba e mata o animal. Adiante, vários personagens como médicos, curandeiros e índios, adentram a trama na tentativa de revivê-lo. No Piauí, os grupos frequentemente representam a história nas apresentações que ocorrem nos arraiais juninos. Muitos artistas piauienses consideram que sua representação é algo fundamental.

Dependendo do estado, o bumba-meu-boi está associado às festas natalinas e/ou juninas. Possui mistura de elementos religiosos e profanos, como muitas de nossas manifestações populares. As referências mais antigas ao bumba-meu-boi localizadas são de jornais do século XIX do Maranhão e de Pernambuco: pequena nota no jornal Farol Maranhense, de 7 de julho de 1829; e *A estultice do bumba-meu-boi*, publicada pelo padre pernambucano Lopes da Gama em *O Carapuceiro*, em 1840. Autores como Pedrazani (2010) e Santos (2019) sugerem que a manifestação teria elementos oriundos do Brasil Colônia. O bumba-meu-boi apresenta variação entre os estados. Mesmo no Piauí, grupos de diferentes cidades apresentam particularidades. O exemplo mais conhecido de variação são os distintos “sotaques” do boi maranhense. É registrado como Patrimônio Cultural Imaterial pelo IPHAN¹ e Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade pela UNESCO².

Meus comentários dizem respeito à relação conflituosa entre artistas do bumba-meu-boi de Parnaíba (Piauí) e a administração da cultura do município. No estado, a manifestação está ligada às

¹ Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

² Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e a Cultura.

festas juninas e a grandes concursos de bois, que ocorrem organizados pelo poder público. Parnaíba fica ao norte do Piauí, no litoral, a aproximadamente 330 quilômetros da capital Teresina. Possui 150.547 habitantes³ e é a segunda maior cidade do estado. Tem aproximadamente treze grupos de bumba-meu-boi adultos, alguns juvenis e diversas quadrilhas juninas.

O *São João da Parnaíba* já teve dezenove edições, é a maior festa popular da cidade e conta com concursos de bois, quadrilhas, shows de bandas de forró e vendas de comidas/bebidas ao redor da praça em que acontece. Neste artigo, comento que a partir da mudança da gestão municipal, em 2016, ocorreram no ano seguinte modificações no formato do *XVII São João da Parnaíba* que provocaram insatisfação. Tais alterações foram realizadas pelo poder público de modo unilateral e apenas comunicadas aos artistas populares. Vários grupos decidiram boicotar e não participar da festa junina daquele ano. Em maio de 2017, a Prefeitura lançou nota referindo-se a alguns grupos como “bois estilizados” e dizendo que, hoje em dia, não mais vimos os bois brincando “como antes”. Investigo quais seriam as características que definiriam um grupo de bumba-meu-boi como *estilizado*, de modo ao poder público realizar mudança radical do formato de uma festa. Analiso a ação da gestão cultural, suas reverberações e o *Regulamento do Concurso de Bois*, de modo a evidenciar: (1) as tensões e conflitos entre Estado e artistas do bumba-meu-boi de Parnaíba, Piauí; (2) as interferências do poder público na atividade dos artistas populares.

Tácito Borralho em *Os elementos animados no bumba-meu-boi do Maranhão* (2006) relaciona bumba-meu-boi e teatro de animação. Além disso, aponta características que aproximariam o boi a outros momentos teatrais, como a commedia dell’arte, pela presença em ambos tanto de personagens com máscaras, quanto de narrativa improvisada. Borralho vê ainda traços que associariam o bumba-meu-boi “ao teatro medieval cristão, aos milagres e mo-

³ Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, 2016.

ralidades, onde se permite o uso de bonecos e máscaras” (2006, p. 160). Levando em conta as distâncias contextuais e históricas, é importante notar que o autor destaca a mesma característica do bumba-meu-boi (existência de máscaras) para associá-lo à *commedia dell'arte* e ao teatro medieval.

Borralho pergunta se o bumba-meu-boi pode ser associado a diferentes gêneros teatrais contemporâneos e aos aspectos que o constituem (a musicalidade, as narrativas, a presença de atores e de atores-manipuladores): “Então, o bumba-meu-boi no Maranhão é um folguedo que pode ser compartilhado como teatro popular, ou teatro musical, ou teatro dramático, ou teatro de bonecos, ou teatro de atores e bonecos, ou simplesmente, espetáculo teatral?” (Ibid., p. 165). Adiante, defende que é passível de ser analisado por categorias do teatro de animação, pois “os elementos animados existentes no folguedo são de uma força tão grande, e manipulados de forma tão magistral, que nos cabe registrar suas estruturas, contornos e seus modos de manipulação” (Ibid., p. 173).

Borralho registra como os principais personagens do bumba-meu-boi maranhense são fabricados, como e por quem são manipulados, mobilizando em sua abordagem termos do teatro de animação. A “construção” do personagem boi, por exemplo, é feita por “armação (carcaça, capoeira ou chassis) de varetas finas flexíveis com talas de buriti, forrado com tecido de estopa, recoberto (corpo e cara) de veludo preto rebordado de lantejoulas, canutilhos, miçanga e pedrarias” (Ibid., p. 174). O “manipulador” é chamado de “miolo” ou “espírito” e a “forma de manipulação” é “bailado que integra animador e objeto de uma forma que se torna possível observar uma partitura de gestos que se repete de forma harmonicamente ampliada” (Ibid.). Concordando com Borralho, acredito que o bumba-meu-boi apresenta características quanto aos personagens e modos de manipulação que possibilitam sua identificação como gênero animado. Ainda que o autor analise a manifestação no contexto maranhense, acredito que seus comentários podem ser estendidos ao boi do Piauí. O Maranhão é frequentemente mencionado pelos

artistas populares piauienses, pois consideram que lá a manifestação é mais valorizada pela sociedade e incentivada pelo poder público. Além disso, o boi do Maranhão já foi objeto de diversas pesquisas com enfoque especialmente antropológico e artístico. Poucos estudos foram desenvolvidos sobre a manifestação no Piauí. Assim, em vários momentos farei menção a pesquisas acadêmicas sobre o boi do Maranhão para falar do contexto piauiense. Em Fontenele (2020), descrevo especificamente a atividade, organização, processo de ensaios e questões artísticas dos grupos de bumba-meу-boi de Parnaíba.

Lady Selma Ferreira Albernaz em *Estéticas e disputas em torno do bumba-meу-boi* (2010) comenta que nos anos 1970 e 1980 aconteceu em São Luís do Maranhão a criação de arraiais juninos em que o bumba-meу-boi era uma das principais atrações. Nesse período, as lideranças dos grupos recebiam patrocínio estatal, mas mantinham autonomia para preparar as apresentações, “seja o tipo de programação, seja o tipo de espaço para a sua realização” (2010, p. 81). No fim da década de 1990, as apresentações juninas teriam passado a ser organizados pelos órgãos estatais de cultura, com o poder público responsável por definir a programação, as atrações e a distribuição dos grupos de boi pela cidade, “considerando uma classificação dos bairros em periféricos, centrais e de classe média (turistas e classe média se concentram nos arraiais da cidade)” (2010, p. 81).

Pedrazani (2010) em *No “miolo” da festa: um estudo sobre o bumba-meу-boi do Piauí* comenta a relação dos artistas com as instituições de cultura do estado, com foco nos grupos de Teresina. A autora mostra como os bois da capital incorporaram novas técnicas artísticas após a realização de cursos ofertados por instituições como a Fundação Cultural do Piauí – FUNDAC⁴ e a Fundação Cultural Monsenhor Chaves – FCMC, vinculada à Prefeitura de Teresina.

⁴ A FUNDAC foi substituída pela atual Secretaria Estadual de Cultura – SECULT por meio da lei estadual nº 6.673, de junho de 2015.

Profissionais especializados ensinaram a membros de grupos de bumba-meu-boi técnicas de criação com novos materiais, lecionaram danças contemporâneas e confecção de objetos. Assim, os artistas teriam passado a trabalhar com outros métodos, “trazendo-os para dentro da produção da festa, ao mesmo tempo que os reelaboram e dão a eles novos sentidos” (2010, p. 119).

Ainda de acordo com Pedrazani (2010), é relativamente recente o interesse do estado, por meio de suas instituições e agentes, no bumba-meu-boi. A autora defende que o Governo do Estado realizou avanços em ações ligadas à cultura popular nas últimas décadas (*Ibid.*, p. 173). No entanto, tais iniciativas ficam ainda muito restritas à capital Teresina. O *São João da Parnaíba* é produzido, anualmente, pela Prefeitura de Parnaíba. Os grupos de bumba-meu-boi encontram na premiação do *Concurso de Bois* praticamente a única forma de arcar com as dívidas contraídas com a compra de tecidos, calçados, acessórios, pagamento de transporte, costureiras, artesãos, e muitos outros serviços necessários para o preparo da apresentação.

Há dezenove anos acontece o *São João da Parnaíba* e desde 2007 o evento ocorre na *Praça Mandu Ladino*, arena conhecida como *quadrilhódromo* e construída com a finalidade de receber os grupos de bumba-meu-boi e quadrilhas juninas. Sou parnaibano, mas moro atualmente no Rio de Janeiro. Residi até 2012 em Parnaíba e costumava ir ao *quadrilhódromo* para assistir às apresentações dos grupos de bumba-meu-boi e às quadrilhas. Ainda hoje quando retorno ao Piauí costumo ir ao *quadrilhódromo*, que além de receber as apresentações juninas é um dos principais espaços de sociabilidade do município, muito frequentado por jovens, casais, skatistas e ciclistas. Nele, os grupos de boi de Parnaíba se apresentam anualmente e mostram o resultado de sua rotina de ensaios. Segundo Perinotto e Sousa (2015), em 2014, cem mil pessoas estiveram presentes no *São João da Parnaíba*, somando todos os dias de festa. As tentativas de quantificar o número de pessoas que vão ao evento são imprecisas. Há estimativas da Prefeitura de Parnaíba a partir

de dados da Polícia Militar que entre trinta e quarenta mil pessoas compareceram ao *quadrilhódromo* a cada dia. Já Benjamim Santos (2017), no artigo *O tempo e os bois*, escreve que cinco mil pessoas compareceriam durante os dias de semana e dez no fim-de-semana.



Figura 2 - Praça Mandu Ladino (*quadrilhódromo*) em Parnaíba.
Fonte: Prefeitura de Parnaíba.

Até 2016, o *São João da Parnaíba* acontecia no *quadrilhódromo* com intensa programação ao longo de, em média, cinco dias. E contava com: shows musicais, venda de comidas e bebidas, quadrilhas juninas adultas, quadrilhas juninas mirins, grupos de bumba-meu-boi adultos e grupos de bumba-meu-boi mirins. Em 2016, apresentaram-se também a *Banda Municipal Simplício Dias da Silva*, quadrilhas de escolas municipais, a *Orquestra Sinfônica do Piauí* com o show *Cantata Gonzaguiana*, o humorista piauiense João Claudio Moreno, o *Boizinho Araçá*, de Tutoia, Maranhão, e os artistas/bandas *Gibão de Couro*, *Forró Relembrar*, *Bonde do Brasil*, sanfoneiros mirins Cristian e Sebastian, *Forró Pegado*, *Forró Chama Elas*, *Forró Camila Portela* e *Xote de Primeira*.

Em 2016, a Prefeitura de Parnaíba definiu no artigo 4 do *Regulamento do Concurso de Bumba-meu-boi* (2016): “Somente poderão competir no concurso local, os Bois que tiverem seus responsáveis e brincantes residentes no Município de Parnaíba” (PARNAÍBA,

2016, p. 1). Sete grupos da cidade se apresentaram na categoria adulto: *Estrela Cadente*, *Novo Lírio*, *Brilho da Ilha*, *Novo Prateado*, *Rei da Boiada*, *Flor do Lírio* e *Novo Fazendinha*. Cinco grupos se inscreveram na categoria mirim: *Precioso*, *Novo Caprichoso*, *Garantido*, *Estrela Cadente* e *Estrela Mandacaru*.

Mudanças no São João da Parnaíba: tensões entre poder público e artistas populares

Com a mudança da gestão municipal e do setor administrativo da cultura de Parnaíba, deliberou-se, unilateralmente, que a programação do *São João da Parnaíba* seria em 2017 distribuída por diversos bairros da cidade. Assim, o concurso de quadrilhas e bois do *quadrilhódromo* não seria mais a atividade principal do festival, o que gerou insatisfação nos participantes dos grupos. Houve ainda mudanças no valor e na quantidade de premiações pagas.

Em comparação a 2016, em 2017 diminuíram os recursos para o concurso de bumba-meу-boi adulto e mirim. Passaram de R\$ 85.500 para R\$ 55.000. Redução de quase quarenta por cento. Caiu também o número de grupos premiados nas duas categorias. Foi de cinco para apenas três e com diminuição dos valores pagos a cada boi vencedor. Na categoria adulto, em 2016, os grupos vencedores receberiam as seguintes quantias: 1º lugar (vinte mil reais), 2º (dezesseis), 3º (quatorze), 4º (onze) e 5º lugar (oito). Na mesma categoria, em 2017, a premiação passou a ser distribuída da seguinte forma: 1º lugar (vinte mil reais), 2º (quinze) e 3º (sete). O único valor que permaneceu o mesmo foi o do primeiro colocado. Santos (2017) comenta que “preparar um batalhão de Boi, um Boi que possa disputar o Primeiro Lugar no Campeonato do Arraial não sai por menos de vinte mil reais. Isto: vinte mil reais, o valor do Prêmio para o Campeão até ano passado” (2017, p. 6).

Com a diminuição do número e do valor das premiações, caiu a quantidade de grupos que se inscrevem no São João da Parnaíba. Alguns bois paralisaram suas atividades. O recurso do concurso

era e é primordial para arcar com as despesas com a apresentação. Os efeitos da iniciativa da gestão municipal não se restringiram a 2017. Até certo ponto, permaneceram nas edições de 2018 e 2019.

Apenas não boicotaram o XVII São João da Parnaíba os grupos *Brilho da Ilha, Estrela Cadente, Novo Prateado* e *Novo Lírio*. A Prefeitura previu a atitude dos bois e modificou o artigo 4 do *Regulamento do Concurso de Bumba-meu-boi*, mencionado anteriormente. Passou a permitir que grupos de fora da cidade participassem do São João da Parnaíba: “Poderão competir no concurso local os Bois que tiverem seus responsáveis residentes no Município de Parnaíba e cidades vizinhas” (PARNAÍBA, 2017, p. 1). Assim, três grupos de Tutóia, Maranhão, se inscreveram no concurso: *Boi Araçu, Boi Precioso*, e *Brilho da Ilha*, homônimo do grupo parnaibano. O *Brilho da Ilha de Parnaíba* foi o campeão do XVII São João da Parnaíba, em 2017.

Santos (2017) lamentou que grupos importantes da cidade não tenham participado da festa, pois pela “primeira vez, desde 2001, os mais conhecidos Bois da Parnaíba não ensaiaram para brincar em junho, não preparam fardamentos novos, nem toadas, e não brincam nesta temporada” (2017, p. 6). Os bois a que se refere são aqueles situados nos bairros considerados importantes celeiros de bumba-meu-boi em Parnaíba: São José, Catanduvas e Ilha Grande de Santa Izabel. Em 2017, portanto, não vimos brilhar e ocupar com seus brincantes o *quadrilhódromo* os grupos *Flor do Lírio, Rei da Boiada* e *Novo Fazendinha*. “Com esta decisão, não temos ronco de Boi, nem toque de tambor, nos três bairros que são os celeiros de Boi da Parnaíba” (Ibid.). Dos três, o único que segue sem participar da competição é o *Novo Fazendinha*.

Criado em 2004, o *Novo Fazendinha* é formado por família de cinco irmãos, conhecidos na Ilha pelo apelido Pirão. João, Honório, Cristóvão, Paulo e Acrisio vivem em cinco casas simples e vizinhas na Rua Evangelina Rosa, na Fazendinha. Acrisio tem 50 anos e é o presidente do grupo. Praticamente toda a família participa das decisões e da rotina de criação do *Novo Fazendinha* em diferentes funções: recortam, pintam, desenham, cantam, dançam, criam os

figurinos. A sede do grupo fica nos fundos de suas casas. Além dos ensaios, é utilizada para shows musicais, especialmente de bandas de forró, e para a apresentação da morte do boi, evento dissociado do São João da Parnaíba. Segundo Acrisio, o *Novo Fazendinha* é um dos únicos bois da cidade que possui sede própria.

João Rodrigues (2017) é um dos brincantes mais antigos de bumba-meу-boi da cidade. Aconselhou anteriormente que seus familiares parassem de se apresentar com o *Novo Fazendinha*. O ex-amo⁵ do grupo alegou a dificuldade em conseguir financiamento público ou privado. Ele disse que quando algum membro mencionava paralisar as atividades ouvia pedidos para manter o boi ativo: “Até disse pra eles: ‘Rapaz, tá na hora de abandonar’. No ano passado [em 2016] falaram em deixar e disseram lá [no setor de cultura] pra eles: ‘Não, o *Fazendinha* não pode deixar de brincar!’ Não pode deixar? Mas vocês não ajudam, meu amigo!” (RODRIGUES, 2017). Em 2017, os organizadores do grupo entenderam que o novo formato proposto pela gestão municipal tornaria o trabalho ainda mais difícil. Seria necessário deslocar os brincantes para outros bairros da cidade e não estava claro como se daria o transporte. Percebi que os artistas valorizam poder se apresentar em espaço específico para esse fim: o *quadrihódromo*. A arena, como muitas vezes se referem, está atualmente relacionada à forma dos grupos de pensar e realizar a brincadeira.

A decisão do *Novo Fazendinha* de boicotar o *São João da Parnaíba* não foi tomada de forma rápida. Realizei trabalho de campo na cidade nos meses de janeiro e abril de 2017, visitando os artistas populares, suas sedes, ouvindo e conversando bastante. Em muitas dessas conversas com integrantes do grupo, estes estavam em dúvida sobre qual rumo tomar. Viajei do Rio de Janeiro para Parnaíba com a intenção de acompanhar as primeiras semanas de ensaio do *Novo Fazendinha*. O primeiro encontro aconteceria dia 16 de

⁵ O amo é um cantor e mestre de cerimônias do bumba-meу-boi, espécie de chefe da brincadeira.

julho de 2017 e foi cancelado um dia antes com a informação de que naquele ano não haveria apresentação do grupo. Dias depois, fui informado de que tinham voltado atrás e decidido realizar um primeiro ensaio em 22 de abril. No entanto, aconteceu novo cancelamento, dessa vez em definitivo, pois “não houve acerto de valores e formato do Arraial entre prefeitura e Sociedade de Bois da Parnaíba. Dai que os Bois de maior envergadura não ensaiaram para brincar” (SANTOS, 2017, p. 6).

Lucia Aguiar⁶ é presidente do *Brilho da Ilha*, grupo “contrário” do *Novo Fazendinha*, que é categoria dos artistas populares para se referir ao boi rival, muitas vezes localizado no mesmo bairro. Ambos estão situados na Ilha Grande de Santa Izabel e na mesma rua: a Rua Evangelina Rosa. A presidente me contou que ficou em dúvida sobre participar, ou não, do São João da Parnaíba. Mesmo com os ensaios já acontecendo, Aguiar (2017) mencionou pensar em desistir da apresentação por enfrentar dificuldades financeiras.

Transcrevo a *Nota de esclarecimento*, de maio de 2017, da Superintendência de Cultura, que busca justificar a mudança radical no formato do XVII São João da Parnaíba:

No entanto, o edital que preparamos e levamos à Prefeitura, no dia 24 de abril, para ser publicado no Diário Oficial, cujo concurso seguia exatamente os mesmos moldes do São João dos anos anteriores, foi recusado pelo Prefeito Mão Santa. Porque, segundo ele, esse formato de concurso (vejam bem, o FORMATO, não o concurso) acabou com o São João da Parnaíba. Qual foi a última vez em que você viu uma quadrilha ou um boi se apresentando nas ruas, na porta das casas, como era tão comum antes? (...) Não somos contra as quadrilhas e bois estilizados. Ao contrário. Entendemos a evolução

⁶ Lucia Aguiar é a única mulher presidente de grupo de bumba-meu-boi da cidade. De acordo com o Mapa Cultural de Parnaíba, o *Brilho da Ilha* foi fundado em 2010. O grupo se apresenta todos os anos no *Concurso de Bois do São João da Parnaíba*. A presidente mantém parcerias com grupos de cidades maranhenses, o que possibilita que artistas do *Brilho da Ilha* se apresentem em municípios do estado vizinho. Ela relatou enfrentar dificuldades por ser mulher e chefiar o grupo. Os dirigentes de outros bois teriam desconfiança quanto ao seu trabalho e questionariam até como ela consegue financiar o grupo. Lucia Aguiar contou que realiza vários trabalhos informais para manter o *Brilho da Ilha* (faxinas, por exemplo).

das coisas. Entendemos que a profissionalização do artista e dos grupos culturais é louvável, é necessária. E nós estimulamos isso, afinal, um grupo organizado, com CNPJ, pode ter um projeto aprovado nos grandes editais nacionais. No entanto, queremos abrir espaço para os grupos menores, tradicionais, que não se enquadram na categoria dita “estilizada”, que é linda e emociona, claro, mas entendemos também que evoluir não significa necessariamente abandonar as raízes. Por isso queremos fazer uma retomada à festa junina tradicional, na rua, que se reflete no tema que escolhemos pro XVII São João da Parnaíba, que é o cordel. Essa temática vai permear o conceito, a decoração, as peças gráficas e tudo o mais que for possível do evento. É essa ideia de retomada é a que temos desde o início do planejamento, de fazer como no Carnaval, quando toda a cidade foi contemplada com eventos nas ruas (...). E eu pergunto de novo, qual foi a última vez em que você viu uma quadrilha ou um boi se apresentando nas ruas, na porta das casas, como era tão comum antes? (Fonte: Prefeitura de Parnaíba. Acesso em 25 de junho de 2017).

A justificativa leva a questionamentos e inquietações. Quais mudanças incomodam um tradicionalismo institucionalizado que deseja a “retomada” do formato de uma festa popular? O argumento básico utilizado é que o bumba-meu-boi deveria voltar a ser tradicional “como era antes”.

O *São João da Parnaíba* ganhou uma grande arena para receber as apresentações de bumba-meu-boi. Os presidentes dos grupos voltaram sua atenção para outros contextos festivos, como o carnaval carioca e os bois de Parintins. Novos temas passaram a ser encenados todos os anos, em lógica quase carnavalesca, como homenagens a Ayrton Senna, a Roberto Carlos. Mulheres adentraram o universo do bumba-meu-boi, antes ocupado praticamente apenas por homens.

Essas são as principais modificações promovidas pelos artistas do boi de Parnaíba. Abrão (2010) comenta que em boa parte do século XX o bumba-meu-boi foi perseguido no Maranhão. Proibido de circular no perímetro urbano e pelas ruas do centro de São Luís, ficava restrito às áreas periféricas da cidade. Como demonstra o

autor, a situação tinha apoio da imprensa local. A edição do jornal *A Tarde*, de 30 de junho de 1915, trazia crítica a boi que percorreu ruas importantes da capital maranhense (p. 6). Em Parnaíba, era necessária a obtenção de licença do Delegado de Polícia para percorrer as ruas da cidade. Segundo Santos (2019), o representante do boi apresentava-se, fornecia seus dados pessoais (nome, endereço, nome do grupo e número de brincantes) e recebia documento que autorizava a atividade (p. 49). Em meados dos anos 1980 a requisição de licença deixou de ser obrigatória. O fim da exigência é um dos principais aspectos apontados pelos artistas ao mencionarem mudanças na atividade dos grupos. A nota da Prefeitura de Parnaíba sugere a descentralização das apresentações de quadrilhas e bois, mas, especialmente pelo caráter de determinação, nos remete ao projeto de manter a cultura popular como periférica.

Osvaldo Meira Trigueiro em *A espetacularização das culturas populares ou produtos culturais folkmidiáticos* (2005) discute o que chama de *espetacularização* da cultura popular e define certas manifestações artístico-culturais como *espetacularizadas*. A Prefeitura de Parnaíba associa as modificações promovidas pelos artistas do bumba-meу-boi à ideia de *estilização*. A Nota transcrita sugere que as mudanças seriam degeneração da manifestação cultural tantas vezes considerada “autenticamente parnaibana e piauiense”. *Estilização* é, portanto, referência da gestão municipal para valorar negativamente as renovações estéticas realizadas pelos artistas. Os bois *estilizados*, contra os quais “não se tem nada contra”, são os que colocam, por exemplo, personagens tradicionais do bumba-meу-boi para cantar e dançar canções em homenagem a Roberto Carlos⁷. Incorporam músicas do boi-bumbá de Parintins e adaptam para o contexto do litoral piauiense. Ocupam uma grande arena com milhares de espectadores em arquibancadas, gerando novas relações espaciais com o público. Antes, em apresentações nas ruas, as pessoas estavam no mesmo nível dos artistas. A arena confere ao bumba-meу-boi um

⁷ Faço referência à apresentação do boi *Flor do Lírio*, que em 2016 homenageou Roberto Carlos.

caráter de desfile, com arquibancadas de ambos os lados. A criação desse espaço é ainda um catalisador das renovações estéticas do bumba-meу-boi, uma vez que batalhões de quase duzentas pessoas passaram a ser formados para ocupar o *quadrilhódromo*.

Pedrazani (2010) identifica o que chama de processo de espeta-cularização como resultado da pressão de empresas de turismo e do Estado (p. 190), como se os grupos de cultura popular não tivessem agência sobre sua atividade. Não quer dizer que o bumba-meу-boi esteja fora do jogo político e de forças do capital, pois muitas vezes é pressionado pelas demandas do poder público, de empresários e de nós, pesquisadores de cultura popular. Pereira (2011), por exemplo, aborda o *Encontro de Bois* e o *Festival de Toadas*, eventos de Teresina. Segundo o autor, as políticas culturais do Estado estão em negociação constante com os bois. Os próprios eventos citados seriam legitimados pelo Estado, mas teriam surgido de demandas das camadas populares (p. 124).

Como venho mostrando, as ações e regulamentações do poder público quanto ao *Concurso de bois* interferem profundamente na atividade dos artistas populares. Em 2017, as mudanças no formato do *São João da Parnaíba* foram radicais e seus efeitos permanecem. Ainda que em diferentes dimensões, ações do Estado por meio das instâncias gestoras da cultura são frequentes e não exclusividade do exercício de 2017. Santos (2019) comenta a relação da Prefeitura com os grupos de bumba-meу-boi. O autor escreve que quando foi secretário de cultura tentou convencer os artistas a tornar o uso do instrumento roncadeira obrigatório e quesito de julgamento. No entanto, os “Donos-de-Boi, depois de muita análise, decidiram que não entrasse como Quesito pois ia obrigar todos os Bois a terem Roncadeira” (2019, p. 38). Concluo a partir da negativa dos grupos de acatar a proposta do gestor cultural que pretendia propor nova obrigatoriedade: (1) as tensões entre Estado e artistas populares se dão em mão dupla, ainda que de forma assimétrica e com forças desiguais; (2) não se deve falar de poder público ou gestão cultural como algo homogêneo, pois são possíveis diferentes aberturas para

os interesses e anseios dos artistas, como no caso em questão, em que ideia do secretário foi declinada pelos brincantes.

O Regulamento do *Concurso de Bois*

O boicote ao XVII *São João da Parnaíba* não foi exclusividade da edição. Em 2014, a *Sociedade de Bois*⁸ recomendou que os grupos não participassem das festas juninas pela dificuldade de negociação com a gestão municipal (ABRÃO, 2010, p. 8). Analisei o *Regulamento do Concurso de Bumba-Meu-Boi* de 2017. Percebi que várias características da atividade dos grupos de bumba-meu-boi são incorporadas como sugestões ou determinações oficiais. Comentei o documento a partir de alguns itens.

Artigo 1: “Incentivar os brincantes parnaibanos a apresentarem seus Bois todos os anos fazendo com que o folguedo permaneça vivo, (...), revivendo figuras da catrevagem que muitos grupos de bois esqueceram, mantendo a história da morte do Boi” (PARNAÍBA, 2017, p. 1). O objetivo do concurso é definido logo de início e o documento indica a necessidade de que os artistas encenem a narrativa de morte e ressureição do boi. Ainda assim, às vezes a história conhecida como “auto do boi” não é representada. O documento indica até personagens que devem estar presentes. A catrevagem é formada por papéis cômicos, tanto humanos, quanto fantásticos: Pai Francisco, Catirina, Doutor Cazumbá, Folharal e Burrinha.

Artigo 8: “Os grupos não poderão utilizar, distribuir ou apresentarem-se com qualquer tipo de ‘merchandising com conotação política partidária’. Parágrafo Único: Será penalizado com a perda de 02 (dois) pontos o grupo de boi que deixar de cumprir este artigo” (2017, p. 2). O artigo reconhece aquela que é a prática de políticos (vereadores/as, deputados/as ou presidente de federação industrial) patrocinarem os grupos. Os líderes não possuem relação

⁸ Criada em 2006, a Sociedade teve Benjamim Santos como o primeiro presidente. Em 2008, João Batista Dos Santos Filho o substituiu e Acrisio assumiu a vice-presidência.

orgânica com a cultura popular, mas têm interesse em se beneficiar eleitoralmente. O *Estrela Cadente*⁹ foi um dos bois que não desistiu de participar do *São João da Parnaíba*, em 2017. O grupo manteve em suas redes sociais a divulgação dos que seriam os feitos do novo gestor municipal e de sua família de ex-governadores, deputados e deputadas. Associar-se a quadrilha junina ou grupo de bumba-meu-boi pode contribuir para a imagem do político ou candidato que deseja ser visto pela sociedade como alguém próximo da cultura popular. Na prática, o objetivo, em geral, é beneficiar-se eleitoralmente. Como não podem, os grupos não se referem a nomes de políticos nas apresentações, mas o fazem em outras ocasiões: por exemplo, em redes sociais.



Figura 3 - Grupo *Estrela Cadente* agradece apoio de então deputada estadual e parabeniza o Prefeito de Parnaíba, ambos familiares. Fonte: redes sociais do *Estrela Cadente*.

Artigo 11: “Os quesitos a serem julgados serão os seguintes: Harmonia, Figurino, Dança, Evolução, Toque de Tambor, Toada,

⁹ O *Estrela Cadente* fica localizado no bairro Joaz Souza e é presidido por Roberto Willian. Fundado em 2006, os integrantes participam anualmente do *Concurso de Bois do São João da Parnaíba* e realizam a morte do boi, evento em que percorrem as ruas do bairro. Em 2019, o grupo ficou em segundo lugar na competição e o boi mirim conseguiu a primeira colocação. No momento, em razão da pandemia de Covid19, o grupo promove em suas redes sociais transmissores ao vivo de conversas com amos, repentistas, índias, pajés e a porta-estandarte do grupo.

Canto, Amo, Catrevagem e Boi” (2017, p. 2). Os critérios de avaliação do *Concurso de Bois* são definidos previamente pela Prefeitura. Assim, os grupos criam suas apresentações pautados nos quesitos.

Artigo 14: “O Batalhão de cada Boi deve ter 26 brincantes, no mínimo, não havendo limite máximo” (2017, p. 3). O número de integrantes dos grupos não é fixo, mas alguns artistas acreditam que um batalhão precisa ter, no mínimo, 26 pessoas. Os bois, no geral, têm muito mais que essa quantidade de membros. Segundo Santos (2019), o *Igaraçu*, grupo presidido por Bandeira¹⁰, era um dos únicos a não se apresentar com mais de 26 brincantes (p. 98). O Regulamento incorpora uma tradição do bumba-meу-boi e transforma em regra, determinação. Por outro lado, nos últimos anos, os primeiros colocados no concurso do *São João da Parnaíba* foram grupos que lotaram a arena do *quadrilhódromo* com cerca de duzentos homens e mulheres dançando e cantando.

Artigo 15: “A Catirina deve ser representada por um brincante masculino vestido de mulher. O Boi que trouxer a Catirina representada por uma mulher perderá 01 (um) ponto” (2017, p. 3). A personagem Catirina é tradicionalmente interpretada por homem travestido. Muitos artistas acreditam que mulheres não devem interpretá-la, pois o efeito de comicidade da personagem estaria justamente no travestimento. O documento, mais uma vez, insere algo que é prática dos artistas populares, mas torna obrigatório, já que a encenação da Catirina por mulher levaria à perda de pontuação.

Artigo 17: “Os instrumentos essenciais e tradicionais do Boi parnaibano são os Tambores, a Roncadeira, o Maracá e o Apito de Marcação. (...) Outros instrumentos não entrarão em julgamento e, portanto, não serão levados em consideração para a pontuação” (2017, p. 3). Alguns direcionamentos do regulamento são bastante

¹⁰ Em Parnaíba, Raimundo Bandeira era um dos brincantes que participava do bumba-meу-boi há mais tempo. Comandava o *Igaraçu*, ao lado de Socorro, sua esposa. Fundado em 1981, a sede do grupo fica no bairro Piauí. O boi é considerado um dos mais antigos de Parnaíba. Em 2018, Bandeira recebeu da Prefeitura a Medalha do Mérito Municipal pela contribuição ao setor cultural da cidade. Com 83 anos, faleceu em 30 de agosto de 2019.

assertivos, pois agir em sentido contrário significa perder pontos. Outros são mais indiretos. O item define dois tipos de instrumentos: os “essenciais/tradicionais” e os que “nem entram no julgamento”. É compreensível que os artistas priorizem o uso dos primeiros. Cafuringa¹¹ (2017) relatou que o grupo *Rei da Boiada* já utilizou instrumentos de corda, pelo que foi criticado pelos jurados e parte do público. Batista, o presidente, decidiu deixar de usá-los, já que nenhum outro boi teria aderido à inovação. Cafuringa afirmou que os grupos são proibidos de utilizar instrumentos de sopro no *Concurso de Bois*. No entanto, não há essa determinação no regulamento. Questionei-o sobre a razão do voto, que respondeu: “É que na minha tradição, é porque na época em que os bois foram fundados não existiam esses instrumentos, tudo era escravo, eram os negros. (...) Tambor de índios, essas coisas, tambor de crioulo. Criação deles mesmos, eu acho...” (FERREIRA, 2017). Lucia Aguiar confirmou a versão de que os instrumentos de sopro seriam proibidos no concurso.

Artigo 23: “Confusão dentro ou nas proximidades do evento ocasionada por participantes, será averiguada pela Superintendência Municipal de Cultura, sendo passível de perda de pontuação ou desclassificação dos grupos envolvidos” (2017, p. 3). Os relatos dos entrevistados, livros de viajantes e de memórias sobre o tema convergem quanto ao assunto. Quando dois grupos contrários se encontravam nas noites dos festejos juninos em alguma rua de Parnaíba, havia grande probabilidade de acontecerem brigas. João Rodrigues (2017) comentou a vez em que seu grupo cruzou com outro pelas ruas do município: “Eu, por exemplo, uma vez fui agredido na Parnaíba [...] Aquele tipo de povo que são provo-

¹¹ José do Nascimento Ferreira, conhecido como Cafuringa, é artesão, carnavalesco, atua no Carnaval e no bumba-meу-boi. Fabrica os bois de praticamente todos os grupos da cidade. É presidente da Escola de Samba *Império do Cais*, localizada no bairro São José e fundada em 1997. O nome é resultado da mistura entre a *Império Serrano*, do Rio de Janeiro, com o cais, menção à sede da escola, praticamente às margens do Rio Parnaíba. Cafuringa suspendeu as atividades da Escola por estar atualmente trabalhando na Superintendência de Cultura de Parnaíba.

cantes e os bichos estão tudo cheio da malvada, começaram com palavrões, querendo invadir a brincadeira, vindo para atrapalhar” (RODRIGUES, 2017). Assim, o regulamento incorpora até problemática histórica do bumba-meu-boi na cidade, conferindo uma lógica punitiva.

Não defendo que a atuação do Estado junto a grupos de cultura popular, como o bumba-meu-boi, é ilegítima. Pelo contrário, a meu ver, é responsabilidade do poder público propiciar que os artistas tenham condições adequadas de se manter e de realizar suas apresentações, sem ficar endividados. O grupo *Novo Fazendinha*, que a partir das mudanças arbitrárias no formato do *São João da Parnaíba* passou a não participar do festival, ainda possui dívidas no comércio de Parnaíba pela compra de adereços para a última vez em que se apresentou. Em 2016, o *Novo Fazendinha* foi o primeiro colocado no *Concurso de bois*. Por outro lado, ao partir de caso específico (a reação de grupos de bumba-meu-boi em Parnaíba), abordei como o poder público através de suas ações e regulações interage com artistas populares, seja em mudança radical no formato de festa popular ou em regulamento que define como os grupos devem proceder quanto a instrumentos, personagens, número de integrantes. O caminho mais razoável parece ser o do exemplo de Benjamim Santos quanto à não inclusão do instrumento roncadeira como quesito de julgamento: ouvir os artistas populares e respeitar suas visões sobre o bumba-meu-boi, pois são eles que fazem de Parnaíba espaço de festa durante o mês de junho.

Referências

ABRÃO, Calil Felipe Zacarias. Tradição ou tradições: o bumba-meу-boi no Norte do Piauí. In: I Encontro internacional história, memória, oralidade e culturas do mestrado acadêmico em história (MAHIS). *Anais do I Encontro Internacional História, Memória, Oralidade e Culturas do Mestrado Acadêmico em História* (MAHIS). Fortaleza: 2010. p. 1-13.

AGUIAR, Lucia. *Entrevista concedida a Weslley Fontenele*. Parnaíba, 21. abr. 2017.

ALBERNAZ, Lady Selma Ferreira. Estéticas e disputas em torno do bumba-meу-boi. *Revista Anthropológicas*. Recife, v. 21, p. 77-97, 2010.

BORRALHO, Tácito. Os elementos animados do bumba-meу-boi do Maranhão. *Móin-Móin - Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*, Jaraguá do Sul, n. 2, p. 159-178, 2006.

FERREIRA, Jose do Nascimento (Cafuringa). *Entrevista concedida a Weslley Fontenele*. Parnaíba, 20. abr. 2017.

FONTEENELE, Weslley. *Bumba-meу-boi no palco e na festa: Teatro e Cultura Popular no Piauí*. Teresina: EDUFPI, 2020. (No prelo)

PARNAÍBA. Prefeitura Municipal. *Regulamento do Concurso de Bumba-Meu-Boi de 2016*. Disponível em: <<http://parnaiba.pi.gov.br/phb/abertas-as-inscricoes-para-os-concursos-de-quadrilha-e-bumba-meу-boi-sao-joao-da-parnaiba/>>. Acesso em: 20 ago. 2017.

PARNAÍBA. Prefeitura Municipal. *Regulamento do Concurso de Bumba-Meu-Boi de 2017*, publicado no Diário Oficial de 24 de maio de 2017. Disponível em: <<http://parnaiba.pi.gov.br/phb/?wpdmact=process&did=MTEzNC5ob3Rsa-W5r>>. Acesso em: 20 ago. 2017.

- PARNAÍBA. Prefeitura Municipal. *Nota de esclarecimento a respeito do São João da Parnaíba 2017*. Disponível em: <<http://www.culturaparnaiba.com.br/2017/05/nota-de-esclarecimento-respeito-do-sao.html>>. Acesso em: 20 ago. 2017.
- PEDRAZANI, Viviane. *No “miolo” da festa: um estudo sobre o bumba-meu-boi do Piauí*. Tese (Doutorado em História Social) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2010.
- PEREIRA, Francisco da Silva. *BUMBA, MEU BOI!* (Cultura popular e a política cultural de eventos em Teresina-PI: encontros e desencontros na arena pública da festa). Dissertação (Mestrado em Políticas Públicas) - Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2011.
- PERINOTTO, André Riani Costa; SOUSA, Joseane da Conceição. São João da Parnaíba: a demanda do evento sob a ótica do turismo. *Revista Iberoamericana de Turismo – RITUR*, Penedo, v. 5, n.1, p. 91-113, 2015.
- RODRIGUES, João. *Entrevista concedida a Wesley Fontenele*. Parnaíba, 24. abr. 2017.
- SANTOS, Benjamim. *Veredas da meia-lua: o boi de São João da Parnaíba*. Teresina: Halley, 2019.
- _____, Benjamim. O tempo e os bois. *O Bembém*. Parnaíba, jun. 2017.

O que pode um boneco? O Teatro de Bonecos como uma arte relacional e política

Leandro Alves da Silva

Grupo Fuzuê Teatro de Animação (Porto Alegre)



Figura 1 - Segunda edição do projeto Mamulengo de RAPente, realizado em 2018 em Ceilândia – DF, unindo as expressões do Rap, Mamulengo e Repente, realizado pelo Grupo Fuzuê (Brasil, DF). Fonte: Acervo da companhia. Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/143647222@N03/43380875925/in/album-72157699044406291>.

Acesso em 22 de março de 2020.

Resumo: No artigo, o autor reflete sobre como os diversos modos de organização da arte bonequeira articulam experiências de cocriação compartilhada e intercâmbios, marcadas atualmente pela diluição de fronteiras entre os fazeres e a horizontalidades nos processos de participação e decisão. Assevera que os grupos se constituem como microterritórios políticos de encontros que tem, no próprio conflito e na fricção dos desejos e ideias, a energia impulsora da criação e da convivência e reflete, a partir destes, sobre dimensões políticas que considera próprias do Teatro de Bonecos, com seus surgimentos e insurgências em acontecimentos políticos recentes, destacadamente a censura e as manifestações antidemocráticas.

Palavras-chaves: Cocriação. Conflito. Micropolítica. Participação. Censura.

Abstract: In the article, the author reflects on how the different ways of organizing bone art articulate experiences of shared co-creation and exchanges, currently marked by the dilution of boundaries between actions and horizontalities in the processes of participation and decision. He asserts that the groups are constituted as political microterritories of encounters that have, in the conflict itself and in the friction of desires and ideas, the driving force of creation and coexistence and reflect, from these, on political dimensions that he considers to be typical of the Puppet Theater, with its appearances and insurgencies in recent political events, mainly censorship and anti-democratic demonstrations.

Keywords: Co-creation. Conflict. Micropolitics. Participation. Censorship.

O Teatro de Bonecos, enquanto uma manifestação artística presente em todo o mundo, se articula nas mais diversas formas de organização, constituindo uma malha global de experiências que vão desde artistas solos, coletivos, grupos, famílias e comunidades teatrais, espaços, festivais, até a institucionalidade de uma experiência associativa mundial, representada pela UNIMA, a União Internacional dos Marionetistas, fundada em 1929 em Praga e hoje sediada na França.

O Teatro de Bonecos se reconhece como uma arte relacional por natureza e estes modos diversos de organização da arte bonequeira denota a forte valorização da convivência e do encontro entre os fazedores desta arte, que permitem ricas experiências de cocriações, intercâmbio de conhecimentos e de atuação política em diferentes contextos, sendo os grupos e coletivos informais hoje sua principal expressão, em contraponto ao tradicional modelo mestre-aprendiz, que ainda persiste em muitos contextos culturais, mantendo para a história do Teatro de Bonecos contemporâneo valores importantes.

Um grupo de teatro de bonecos na atualidade busca, desta forma, exercitar modos de relações interpessoais marcadas pelas múltiplas colaborações no âmbito da criação artística e na horizontalidade nos processos decisórios sobre suas escolhas estéticas, éticas e políticas, também marcada por momentos simbólicos de memórias e festividades. As múltiplas facetas da criação em teatro de bonecos – construção de bonecos e outras formas animadas, dramaturgia, pesquisa, direção, etc. – se tornam um campo heterogêneo, em que as fronteiras entre estas funções são cada vez mais borradadas e intercambiadas.

No entanto, isso não significa que estes modos de ser e estar no Teatro de Bonecos sejam livres de conflitos e contradições, com os quais os grupos e coletivos precisam lidar cotidianamente e que, longe de ser um aspecto negativo, trata-se de elemento essencial para gerar no grupo o movimento; são fricções que geram calor, que liberam energias criativas latentes e só enriquecem os modos de atuação e convivências. Logo, esta aparente contradição, mani-

festada pelo desequilíbrio interno nas relações entre os membros de uma comunidade artística, deve ser acolhida como uma coluna que sustenta a própria organização e os processos criativos dos grupos e coletivos.

A diretora e pesquisadora Patrícia Fagundes, no artigo “O teatro como um estado de encontro”¹, preleciona:

A energia surge da resistência, da fricção: entre os corpos, os desejos, as perspectivas, os pensamentos. Podemos ir mais longe em uma sala de ensaios ao aceitar o conflito como parte da dinâmica da vida e da criação, ao compreender que não temos que estar sempre de acordo para ser cúmplices, ao celebrar a diferença como possibilidade de descoberta de novas perspectivas... Não obstante, ainda que a ideia de multiplicidade impregne nossa época, muitas vezes, ainda sonhamos com mundos de perfeita harmonia onde todos pensam como nós e nos comprehendem perfeitamente, onde nos comportamos de forma homogênea, um universo livre de contradições e controvérsias em equilíbrio perfeito. Entretanto, não criamos a partir do equilíbrio e, sim, do desequilíbrio (FAGUNDES, 2009, p. 37).

Falar de colaboração e de horizontalidade no âmbito da convivência cotidiana nos processos de criação não pressupõe uma visão idílica em que conflitos não aconteçam, seja pela coabitAÇÃO de diferentes pontos de vistas sobre como cada sujeito se reconhece como artista ou pensa a criação artística, seja pela própria disputa de poder ideológico dentro dos grupos e coletivos, que muitas vezes demandam estratégias e mecanismo de diálogo e mediação.

Assim, como em qualquer experiência de processos criativos compartilhados e estruturados sob a perspectiva de uma vivência comunitária, os bonecos também assistem e, quiçá, se divertem enquanto os bonequeiros discutem, brigam, se entendem (ou não) e se abraçam. A arte bonequeira, nos seus fazeres cotidianos, não está distanciada do que Patrícia Fagundes chama de *lógica contraditorial*:

¹ Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/view/11156/7150>. Acesso em: 18 de maio de 2019.

A colaboração criativa demanda uma lógica contraditorial, que conceba uma dinâmica de convivência de heterogeneidades e contradições, que celebre as diferenças, as conexões entre múltiplos pontos de vista: autonomia e acoplamento coexistindo em um sistema autopoético de relações. A renúncia à ideia de unidade perfeita não significa o abandono da ideia de cumplicidade e encontro no processo criativo, ao contrário: só podemos nos encontrar ao admitir o desencontro, só podemos ser cúmplices ao aceitar diferenças, só podemos trabalhar em grupo reconhecendo a autonomia e a singularidade de cada um, e então estar aberto ao outro (FAGUNDES, 2009, p. 37).

Além deste âmbito mais interno, da convivência cotidiana entre os artistas no espaço de construção de coletividades, os grupos também se articulam como territórios em que a experiência de uma outra sociabilidade democrática é constantemente experimentada e instaurada – mesmo que muitas vezes efêmeras, seja porque algumas experiências duram pouco, seja porque estão em constantes transformações. Logo, podemos pensar numa dimensão política importante destes modos de existência artística como territórios de resistência, em que outras possibilidades de participação, democracia, igualdade e cidadania são experimentadas. Mais do que “falar sobre” esta outra sociedade possível, o próprio coletivo se instaura como o laboratório de exercício micropolítico desta. E muitos grupos de Teatro de Bonecos se articulam também como grupos que pautam a luta por uma sociedade mais justa e democrática como o viés que organiza e tematiza toda sua atuação artística.

No entanto, se pensamos o teatro com uma arte relacional por excelência, o próprio fato de pôr o boneco na rua, de realizar a “função”² em público já estabelece uma arena de reflexão política, muitas vezes marcada por conflitos, embates e resistência, manifestas ou silenciosas. Muitos já falaram, por exemplo, da dimensão política do Mamulengo, que por trás de sua fisionomia colorida e espírito brincante, questiona através dos enredos simples as relações de

2 Termo utilizado entre os bonequeiros para descrever o ato de se apresentar. Função = apresentação de teatro de bonecos.

poder e os sistemas de opressão vigente. No entanto, entendo que o Mamulengo estabelece sua função política no exato momento em que monta a empanada na rua e estabelece uma malha de relações com o entorno, que inclui pessoas e ambiente, cidadãos e agentes do Estado, transeuntes e instituições.

Com Ileana Diéguez, me instigo a pensar:

Quanto perguntam: você faz uma arte política? Creio que é uma pergunta desnecessária. **Me custa pensar que a arte, em sua apresentação pública, não tenha uma dimensão política.** Este vínculo do político com a Polis é sempre uma intervenção de um cidadão e de uma pessoa da Polis e é preciso colocar os artistas antes de tudo como cidadãos (DIÉGUES, 2012, p. 203).

Logo, o “estar no espaço público” com a “função” do boneco já apresenta os contornos de uma arte política por excelência. Mas podemos ir além e pensar em um outro aspecto, bastante específico do Teatro de Bonecos, que também traz nos seus meandros elementos políticos e relacionais extremamente relevantes: os próprios processos de construção de bonecos e outras formas animadas. Esta é uma tarefa que ocupa grande parte do cotidiano dos grupos e coletivos de Teatro de Bonecos e que é profundamente marcado por processos de colaborações, no interior dos ateliês e oficinas.

Conforme Catin Nardi,

Num mundo onde tudo é fabricado em linha de produção, a construção do boneco ou objeto torna-se um ato de resistência. (...) Construir bonecos representa um ato de resistência de uma arte milenar e uma expressão artística. Construir bonecos sempre foi e será uma tentativa de imitar os sonhos, sonhos que só podem ser realizados por objetos inanimados que, mesmo mutilados, nunca sofrerão, a não ser pela intervenção do ator/atriz que se desgarra na sua interpretação ou provoca o riso desconrolado. Construir bonecos é um ato de desapego, de rebeldia, de cidadania, de manutenção de tradições. **Ato de criação de linguagens, de experimentação permanente que dialoga entre diversos planos, sociais, políticos e culturais.** Linguagens que querem (ou não) dizer algo e que se comprometem (ou não) com o espectador, que formam, deformam, performam e interpretam, que se

adaptam e acompanham o movimento teatral respeitando ou rasgando suas raízes e atualizando sua arte permanentemente. Construir bonecos, entidades, identidades, personalidades, abstrações, figuras humanas ou formas aleatórias implicam naturalmente movimento (NARDI, 2014, p. 147-148).

O ambiente de construção de bonecos e outras formas animadas se estabelece como um espaço político de trabalho compartilhado, trocas de saberes e experiências e um ato de resistência contra o nivelamento do pré-fabricado, das linhas de produção e do tempo instantâneo que marca atualmente a sociedade do “tecnovívio”, como descrito por Jorge Dubatti³.

Mas, não está excluído também um papel político militante, ativo e engajado do boneco que se estabelece a partir da convivência interna dos grupos, coletivos e seus ateliês e oficinas e que se desdobram para o espaço público, para a pólis. O boneco possui um poder de mobilização e questionamento muito poderoso e que, em muitas ocasiões⁴, geraram perseguição e opressão de bonecos e bonequeiros. O boneco não é politicamente neutro, ingênuo e inocente. Sua colocação em cena no espaço público não está ausente de reverberações, com fortes implicações políticas e até reacionárias.

Censura e perseguição à arte: os bonecos não são poupadinhos

Em 2016 realizamos uma mobilização internacional⁵ em prol da liberdade de dois titiriteros, Alfonso y Raúl, da companhia Títeres

³ Referência à obra Filosofia do Teatro (Dubatti, 2007). Importante frisar que não excluo a importância da tecnologia na arte teatral. Refiro-me a um modelo de sociedade que tem como paradigma a convivência tecnovivial e que é justamente contraposta pela experiência dos coletivos e grupos teatrais, que vivem um cotidiano e orgânico “olho no olho”.

⁴ Ladeira e Caldas (1993, p. 10) afirmam que: “[...] na Idade Média, os bonecos eram utilizados nas doutrinações religiosas e apresentados em feiras populares. Houve um período em que os integrantes desses grupos de teatro foram muito perseguidos porque representavam personagens que faziam críticas às autoridades religiosas.”.

⁵ Sobre a campanha: <https://www.change.org/p/libertad-sin-cargos-para-los-artistas-de-t%C3%ADteres-desde-abajo>. Acesso em: 18 de maio de 2019.

desde abaixo, acusados de apologia ao terrorismo na Espanha⁶. Na apresentação do grupo realizada em Madri por ocasião das festas de carnaval, os bonequeiros usaram um pequeno cartaz em meio à apresentação com a inscrição “*GORA ALKA-ETA*”, em um jogo de palavras misturando palavras em língua basca (“*gora*” significa “viva” e “*Alka-ETA*” significaria “*Al Qaeda*”, porém fazendo uma referência satírica com o grupo armado que luta pela independência do País Basco, ETA).

A sátira não foi bem recebida pelos pais das crianças presentes no espetáculo, que denunciaram os artistas à polícia. O Partido Popular (PP), partido que outrora governava a Espanha, exigiu a demissão da secretária de Cultura de Madri – governada por uma coalizão integrada pelo Podemos -, ao passo que a prefeita de Barcelona (ligada ao Podemos), exigiu a libertação dos artistas.

O episódio escancarou e abriu uma discussão internacional sobre a “Lei da Mordaça”⁷ na Espanha, que persegue a livre expressão artística e intelectual e que vem na esteira do recrudescimento do extremismo de direita em toda a Europa. O caso do “*Títeres desde Abajo*” em 2016 é exemplificativo do processo de desconstrução das democracias que vivemos na atualidade, com a progressiva implantação de ditaduras *softs*, onde regimes de direita e extrema direita vão ocupando espaços de poder e corroendo, de dentro pra fora, os espaços de liberdade e da livre expressão artística, intelectual e científica, com uma fachada de legalidade.

6 Sobre o episódio: <http://operamundi.uol.com.br/conteudo/opiniao/43166/analise+lei+da+mordaca+na+espanha+e+marionetes+em+madri.shtml>. Acesso em: 18 de maio de 2019.

7 A Lei de Segurança Cidadã na Espanha, que ficou conhecida como “Lei da Mordaça”, entrou em vigor em março de 2014. Entre as medidas restritivas estão: “o uso não autorizado” de imagens de policiais, qualquer “perturbação grave da segurança dos cidadãos” junto ao Congresso, ao Senado e aos parlamentos passa a ser considerada uma infração, sempre que “exista um risco certo de que vai haver danos para pessoas e/ou bens” (sem estabelecer limites precisos para tais situações). A polícia foi autorizada a multar quem subisse um prédio ou monumento para protestar e ainda se uma “autoridade competente” ordenasse a um grupo que pare de se reunir ou manifestar na rua, ainda que pacificamente, este deveria cumprir a orientação dada, sob pena de ser multado pela polícia. <https://extra.globo.com/noticias/mundo/entra-em-vigor-lei-de-seguranca-cidada-na-espanha-mais-conhecida-como-lei-da-mordaca-16645248.html>



Figura 2 - *La Bruja y don Cristóbal* do grupo Títeres desde Abajo. Disponível em: <http://titeresdesdeabajo.blogspot.com/p/la-bruja-y-don-cristobal.html>. Acesso em: 23 de março de 2020.

Neste cenário, incluem-se processos sistemáticos de censura à arte. Os artistas (e suas obras) passam a ser tratadas como inimigos do regime estabelecido, e que precisam ser, portanto, silenciados, amordaçados.

Mas não precisaremos ir tão longe, pois não é diferente o cenário que vivemos no Brasil atual. Dentre a complexa realidade na qual estamos imersos em nosso país, que a meu ver começa com os protestos de 2013⁸ e vão se afunilando até o golpe de 2016⁹ e a eleição de Jair Bolsonaro no final de 2018, quero destacar esse contínuo movimento de censura à arte e a cultura, numa tentativa cada vez mais crua de amordaçamento dos artistas e perseguição a estes e a suas obras.

⁸ Sobre os protestos de 2013, conhecidas como “Jornadas de Junho de 2013”: <https://www.nexojornal.com.br/expreso/2017/06/17/O-que-foram-afinal-as-Jornadas-de-Junho-de-2013.-E-no-que-elas-deram>. Acesso em: 30 de março de 2020.

⁹ Sobre o golpe de 2016, na visão da presidente destituída, Dilma Rousseff: <https://www.brasildefato.com.br/2019/04/17/o-golpe-de-2016-a-porta-para-o-desastre-por-dilma-rousseff>. Acesso em: 30 de março de 2020.

Em Porto Alegre – RS, a Nonada – Jornalismo Travessia¹⁰ um veículo de jornalismo cultural independente, lançou o projeto *Observatório de Censura à Arte*¹¹. A ação objetiva mapear os casos de censura às expressões artísticas no Brasil desde o episódio do *Queermuseu*¹², fato ocorrido em 2017 e escolhido como marco devido à repercussão emblemática. Desde então, o Observatório de Censura à Arte já mapeou, através de uma plataforma na internet, mais de 40 casos, nas diversas regiões do país e tendo como alvo diferentes expressões artísticas, de teatro a artes plásticas, de cinema a literatura. E os casos tendem a subir, sistematicamente.

Tradicionalmente, associamos as práticas da censura aos governos e suas estruturas de poder e pouco avaliamos, por exemplo, o impacto que estas têm sobre as pessoas, o público em geral, gerando um consequente e paulatino clima de desconfiança, oposição, discórdia e ódio aos artistas e às obras de arte na sociedade. Como nos esclarece Maria Cristina Castilho Costa,

(...) a censura se constitui em uma tradição que diz respeito não só ao autoritarismo de um governo que quer coibir críticas, denúncias e a oposição à sua ação política, mas também à cultura que se implanta subliminarmente no público espectador e na opinião pública em geral (...) é a cotidianidade da censura, sua resistência enquanto recurso destinado a calar o outro – de quem discordamos, que nos critica, que denuncia irregularidades que nos favorecem – que a naturaliza. Isso faz com que, instintivamente, assumamos atitudes censórias, tornando-nos favoráveis ao silenciamento do outro, simplesmente por não desejarmos ouvir o que ele diz e desejarmos eliminar ou invalidar seus argumentos. Assim, o recurso da censura se cristaliza na cultura e se dissemina como um vírus entre partidos, coligações, movimentos sociais e pessoas

10 Sobre a Nonada – Jornalismo Travessia: <http://www.nonada.com.br>. Acesso em: 30 de março de 2020.

11 Para conhecer a plataforma, acesse: <http://censuranaarte.nonada.com.br>. Acesso em: 30 de março de 2020.

12 Entenda o caso com matéria jornalística da época:
<https://extra.globo.com/tv-e-lazer/santander-cultural-canca-exposicao-queermuseu-cartografias-da-diferenca-na-arte-brasileira-21807796.html>. Acesso em: 30 de março de 2020.

em geral, independentemente do momento histórico ou da orientação partidária do governo instituído (COSTA, 2016, p. 1-2).

Basta pensarmos nas enxurradas de críticas à exposição *Queermuseu* em 2017, que ganhou grande corpo especialmente nas redes sociais, muitas vezes feitas por pessoas que paradoxalmente jamais colocaram os pés em uma exposição de arte e que se autorizavam a falar do caso como fossem “especialistas”, emitindo opiniões negativas sobre as obras e a curadoria e criando um ambiente de ódio e desqualificação dos artistas e da arte.



Figura 3 - *Amnésia*, obra de Flávio Cerqueira (2015), integrante da exposição *Queermuseu* e alvo de intensas críticas. Fonte: <https://masp.org.br/acervo/obra/amnesia>. Acesso em: 30 de março de 2020.

Nesse contexto nada atual, de políticas de cerceamento à livre expressão artística, o nosso Teatro Popular de Bonecos, especialmente o tradicionalmente praticado e transmitido por gerações no Nordeste brasileiro, se afirmou como uma voz crítica, um teatro de denúncia, de resistência, muitas vezes incluindo em seus repertórios improvisados, no quente mesmo da “brincadeira”, uma ferrenha crítica aos modelos sociais autoritários, às relações de poder, à xenofobia, ao racismo e a misoginia. E o faz muitas vezes por via indireta, ao reproduzir, com acentuado exagero e sarcasmos, as situações cotidianas em que essas mazelas sociais acontecem, se reproduzem e se perpetuam. Noutras vezes, a brincadeira desfecha com o rompimento desses ciclos, com a subversão das relações sociais e a modificação e redistribuição dos polos de poder.

O riso no Mamulengo é forte, grave, muitas vezes incômodo e nem de longe os bonecos e seus bonequeiros são ingênuos com relação aos temas que sustentam ou introduzem nas suas cenas, especialmente nas funções públicas. Tal posição do teatro de bonecos popular remonta desde o período escravocrata no Brasil, sempre se atualizando com relação às lutas sociais e à resistência.

Conforme trecho do Dossiê Interpretativo (2014), elaborado para o processo de registro do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste pelo IPHAN e ampla rede de parceiros:

Seguindo essa linha de pensamento, podemos ver um teatro que traz em si crítica e humor **a respeito das relações sociais existentes no período da escravatura, que, por ventura, continua ainda hoje, como o preconceito, a distribuição de renda, o racismo, as injustiças sociais, dentre outras questões que se refletem nas brincadeiras pesquisadas.** Esses temas, quando tratados pelos brincantes mais antigos, com suas brincadeiras tradicionais, expõem com mais veemência essa realidade. (...) Outra visão bastante comum entre brincantes é a que concebe o TBNP¹³ como sendo uma “expressão do povo nordestino”, uma “forma de resistência contra a opressão das autoridades” (Ronaldo, 37 anos, bonequeiro do RN). Potengy Guedes, 60 anos, bonequeiro cearense conhecido como Babi, **referindo-se ao período da ditadura militar, diz que a brincadeira era a sua “arma de luta**

13 Sigla para Teatro de Bonecos Popular do Nordeste.

para denunciar os atos do governo brasileiro”. A partir destas falas, pode-se entender que há uma forte perpetuação ideológica que perpassa diferentes temporalidades, da resistência exercida no período da escravidão aos dias atuais (IPHAN, 2014, p. 59-60).

Além do nosso Teatro Popular de Bonecos do Nordeste, que tem no Mamulengo sua mais conhecida expressão, outras manifestações populares se afirmam como presenças políticas potentes e vertiginosas: a sempre eloquente performance dos “bonecos gigantes” de Olinda (PE) que desfilam as figuras e os desejos de uma velha ou de uma outra política, as brincadeiras de bumba-meу-boi que subvertem relações de poder, de vida e de morte, nas suas manifestações por todo o país, etc.

Mas na cena política brasileira da atualidade, a presença imagética de bonecos – desvinculado de contextos artísticos específicos – chama a nossa atenção como força cristalizadora de impulsos e desejos políticos, que ora vai a favor, ora vai na contramão de nossos valores democráticos.

Fluxos, surgimentos e insurgências políticas dos bonecos na cena política brasileira atual

A “aparição” do boneco tal como uma assombração em meio à conturbada cena política brasileira da atualidade tem sido uma constante, não se expressando apenas no nosso já tradicional e engajado Teatro Popular de Bonecos do Nordeste do Brasil e, paradoxalmente, nem sempre dentro de contextos de promoção de valores humanos, democráticos e transparentes. Ele surge em todos os lados dos fluxos da polarização política em que nos encontramos, como uma concentração de discursos, de forças, de gritos, nem sempre empunhado por mãos dispostas a promover o diálogo e os valores democráticos e humanos que nos são tão caros. Quem não recorda neste Brasil recente da profusão de “pixulecos”¹⁴ e dos “patos

¹⁴ Os “pixulecos” são bonecos infláveis que se tornaram conhecidos e presentes nas

amarelos”¹⁵ (golpe de 2016 e seus desdobramentos), enfeitando e animando uma leva de manifestações públicas e antidemocráticas, disfarçadas sob o manto do combate à corrupção?

No mesmo fluxo, os bonecos também se insurgiram e reapareceram numa instigante fusão dos mesmos pixulecos e patos amarelos, na contramão das mesmas manifestações atentatórias à democracia do período logo anterior: nas denúncias políticas da Paraíso do Tuiuti no Carnaval de 2018 através de uma ala intitulada *Manifestoches*, com referências aos jogos de “manipulação” e “marionetização” das consciências, acionadas pelos fios da mídia golpista.



Figura 4 - Ala *Manifestoches* apresentada pela Escola de Samba Paraíso do Tuiuti no Rio de Janeiro em 2018. Disponível em: <http://trabalhosujo.com.br/os-manifestoches-da-tuiuti-no-carnaval-2018>. Acesso em: 30 de março de 2020.

manifestações da direita e extrema-direita no Brasil, surgido sob o pretexto de denunciar “políticos corruptos”. A instalação destes bonecos em tamanho gigante gerou muitos conflitos entre militantes dos movimentos de esquerda e direita, nas manifestações de 2016 no Brasil, com muitos destes bonecos sendo esfaqueados ou associados como armas de guerra na disputa ideológica das ruas no país.

15 Igualmente se tornou bastante conhecido nas ruas um pato amarelo inflável, mascote da campanha “Não Vou Pagar o Pato”, lançada nacionalmente pela FIESP e com a pretensão de denunciar o aumento de impostos sobre o comércio e a indústria em 2015. A campanha resvalou para o apoio ao processo de impeachment da presidente Dilma Rousseff (golpe de 2016).

No Carnaval daquele ano, a escola satirizou a campanha e os protestos contra o governo Dilma Rousseff no contexto de um samba-enredo intitulado “*Meu Deus, meu Deus, está extinta a escravidão?*”. O enredo também criticou a escravidão no Brasil, a atuação do governo Michel Temer e a reforma trabalhista de 2017. A ala *Manifestoches*, segundo a própria escola, representava a manipulação dos mais pobres pelos poderosos para manter o sistema dominante. Ali, os pixulecos, os patos amarelos e os camisas verde-amarelos foram ressignificados de seus contextos anteriores, de seus usos pelos movimentos da extrema direta e conservadora. Na ala, os carnavalescos traziam nas mãos uma panela e uma colher de pau, se vestiam com o uniforme da seleção brasileira (verde e amarela) e vestiam uma boia de pato inflável semelhante ao da campanha. Os olhos foram substituídos por cifrões, representando a mão do poder econômico e financeiro que financiaram e conduziram o golpe de 2016 e seus desdobramentos. De uma grande mão presa nas costas dos foliões pendiam fios, para compor a figura do manifestante manipulado como uma marionete manipulada.

Mesmo sendo uma escola pequena, o impacto do desfile daquela ala não passou indiferente, gerando, pelo seu poder de síntese e de crítica ao Brasil recente, muitas discussões saudáveis e, claro, manifestações incendiárias de ódio.

Por outro lado, politicamente posicionada, a ala da Paraíso do Tuiuti carnavalizou com uma poesia visual direta e quase grotesca uma celebração das fagulhas da resistência e das lutas que nunca se apagam. Estas, paradoxalmente, se incandescem pelo contato com os ventos da censura, da perseguição e do ódio. E os bonecos mais uma vez estavam lá, dando expressão e potência àquela manifestação.

O boneco pode ser entendido politicamente, nestes contextos, como a “concentração” e “cristalização” de desejos e forças, capazes de alcançar e mobilizar para além da discursividade falada, estabelecendo arenas de embates políticos por imagem, movimento e pura expressão. E nesse sentido, politicamente, um boneco pode muito!

Em tempos de recrudescimento da extrema direita no país, da censura à arte, da perseguição aos artistas, cientistas e professores, da xenofobia, da homofobia e de tantas outras formas de ódio, os bonequeiros são convidados e desafiados a expandir sua experiência de uma micropolítica de outra sociedade possível experienciada no interior dos grupos e coletivos e dialogar com o espaço cada vez mais conflituoso da Pólis (cidade, país). O boneco precisa seguir tomado as ruas.

Referências

- CALDAS, Sarah; LADEIRA, Idalina. *Fantoche & Cia.* São Paulo: Scipione, 1993. Série Pensamento e Ação no Magistério.
- COSTA, Maria Cristina Castilho. Isto não é censura – a construção de um conceito e de um objeto de estudo. In: *Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação - XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação - Universidade de São Paulo (USP)*. São Paulo, 2016. Disponível em: http://portalintercom.org.br/anais/nacional2016/lista_area_DT8-LE.htm. Acesso em: 30 de março de 2020.
- DIEGUES, Ileana. Práticas e Poéticas do Político. In: RAMOS, Luiz Fernando (org). *Arte e Ciência: Abismo de rosas*. São Paulo: Abrance, 2012, p. 203 – 226.
- DOSSIÊ INTERPRETATIVO. *Registro do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste Maramulengo, Babau, João Redondo e Cassimiro Coco Como Patrimônio Cultural do Brasil*. IPHAN. Brasília, 2014. Disponível em http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/dossie_teatros_bonecos.pdf. Acesso em: 30 de março de 2020.
- FAGUNDES, Patrícia. O teatro como estado de encontro. In: *Cena* – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, n. 7, 2009, p. 31 – 41.

NARDI, Catin. Visualidades: construção de bonecos e objetos para teatro, das tradições às linguagens contemporâneas. In: *Móin-Móin: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas. Visualidades no Teatro de Formas Animadas*. Jaraguá do Sul: SCAR/ UDESC, ano 10, v. 12, 2014, p. 144 – 160.

OBSERVATÓRIO DA CENSURA A ARTE NO BRASIL: <http://censuranaarte.nonada.com.br>.

UNIÃO INTERNACIONAL DOS MARIONETISTAS: <http://unima.org>.

**Arquiteturas do imaginário:
o corpo de atuação e os dramas da matéria.
Uma entre(vista) com a Cia. Dos à Deux**

Elisa de Almeida Rossin
Universidade de São Paulo (São Paulo)



Figura 1 - Espetáculo *Gritos*. Fonte: <http://www.dosadeux.com/?lang=fr>

Resumo: A entrevista com Artur Ribeiro e André Curti, os fundadores da *Cia. Dos à Deux*, tem como objetivo ampliar a discussão sobre o corpo de atuação integrado as materialidades da cena (ao universo das máscaras, dos bonecos, dos objetos, considerando também a musicalidade e toda a concepção estética). Trata-se de uma imersão no universo criador da companhia para melhor compreender seus fundamentos básicos de trabalho, bem como as motivações e posicionamentos artísticos e pessoais dos atores. As questões se relacionam a criação do espetáculo *Gritos*, criado em 2016, e que teve apresentações censuradas no Brasil em 2019. O material coletado torna-se campo de estudo sobre os dramas da matéria e provoca reflexões sobre a liberdade e a necessidade da expressão artística.

Palavras-Chave: teatro físico. Processo de criação. Dramaturgia do corpo, Presença e censura.

Abstract: The interview with Arthur Ribeiro and André Curti, founders of the Cia. Dos à Deux, aims to expand the discussion about the acting body integrated to the scene materialities (to the universe of masks, dolls, objects, also considering the musicality and all the aesthetic conception). It is an immersion in the creation universe of the company to better understand its basic foundations of work, as well as the motivations and artistic and personal stances of the actors. The questions are related to the creation of the show “Gritos”, created in 2016 with censored presentation in Brazil in 2019. The collected material becomes a field of study about the dramas of the matter and provokes reflections about freedom and the need of artistic expression.

Keywords: Physical theater. Creation process. Body dramaturgy. Presence and censorship.

Como toda cultura mágica vertida por hieróglifos apropriados, também o verdadeiro teatro tem suas sombras; e, de todas as linguagens e de todas as artes, é a única a ainda ter sombras que romperam suas limitações. E pode-se dizer que desde a origem elas não suportavam limitações. (ARTAUD, 1987, p.7)

A Cia. Dos à Deux, baseada em Paris e com sede atual no Rio de Janeiro, foi criada em 1998 e representa uma grande referência mundial de teatro físico. Sua trajetória envolve a busca de um teatro visual, gestual e essencial, que vai além do verbal ou do narrativo ao evocar a intensidade das presenças criadas na fusão de corpos e objetos, na construção de imagens autônomas, que nos tocam pelas sensações e não pelo intelecto. Capazes de pausar nossos pensamentos durante instantes e nos transportar para devaneios pessoais criados a partir delas. Toda a organização espacial, visual, plástica e sonora, cria uma suspensão do tempo presente e nos transporta para uma viagem metafórica e sensorial. Como espectadora também encontro meus duplos e minhas sombras, vejo-me inteira e fragmentada.

A entrevista se relaciona a criação do espetáculo *Gritos*, formada por três poemas gestuais metafóricos criados a partir do tema amor. Criado em 2016, foi apresentado em diversos países e teve apresentações censuradas no Brasil no segundo semestre de 2019. O compartilhamento das palavras de Artur Ribeiro e André Curti, os fundadores da companhia, mais do que criar modelos ou padrões, promove uma abertura para a compreensão desse campo de criação, através da prática e do próprio fazer artístico. No primeiro momento, as respostas se direcionaram a criação da peça como um todo, mas, ao final, focam mais especificamente o terceiro ato, *O Grito 3 - Louise*. Percorre-se os seguintes temas:

- O papel do ator nesse território híbrido, sua relação com os objetos; o corpo como suporte para as correspondências das imagens e das construções poéticas-visuais;

- O desenvolvimento do processo e a construção da dramaturgia; procedimentos e funcionamento da engrenagem do espetáculo como

um todo. O nascimento das primeiras ideias; o germe da criação;

- O drama das matérias: os processos de criação de determinadas figuras, partir das formas inanimadas, da construção poética silenciosa e gestual. A potencialidade plástica e seus aspectos subjetivos como motores para a criação;

- As ligações entre a realidade e o cotidiano. A questão da censura e a relação de opressão ligada diretamente ao imaginário e ao campo metafórico;

- Os desdobramentos dessa experiência.

O resultado desse encontro é apresentado a seguir, em um texto “integral” no qual as perguntas estão diluídas nas respostas e vice-versa, num fluxo contínuo de discussão.

Minha tentativa foi elaborar uma condução sobre todo o material coletado na entrevista, procurando interferir minimamente nas declarações dos artistas, deixando que suas próprias palavras e pensamentos pudessem fluir e preencher o território da investigação.

en·tre·vis·ta	en·tre·ver ê - Conjugar
<p><i>substantivo feminino</i></p> <p>Conversa com uma pessoa para a interrogar sobre os seus actos, ideias e projectos, a fim de publicar ou difundir o seu conteúdo ou de a utilizar para fins de análise (inquérito de opinião).</p> <p>(DICIONÁRIO Priberam da Língua Portuguesa [on-line], 2008-2013)</p>	<p><i>verbo transitivo</i></p> <ol style="list-style-type: none"> Ver indistintamente. Pressentir, prever. <p><i>verbo pronominal</i></p> <ol style="list-style-type: none"> Ter entrevista com alguém. Ver-se reciprocamente. <p>(DICIONÁRIO Priberam da Língua Portuguesa [on-line], 2008-2013)</p>

A entrevista: O ator e seus duplos¹

ARTHUR: Especificamente para *Gritos*, tendo esse duplo como um espelho seu, tínhamos já uma dramaturgia pré-determinada, algumas linhas de direção sobre a concepção do espetáculo. Mas quando nos deparamos com os nossos duplos (marionetes idênticas aos atores) teve alguma coisa sensorial que não sabíamos o que era. Isso nos parou para um ímpeto, alguma coisa que estava totalmente intelectual na nossa cabeça e percebemos que havia algo sensorial que não sabíamos o que era. De forma sábia, nós paramos e escutamos o que o nosso corpo estava falando: vocês não sabem para onde vocês vão, é uma outra coisa, esse caminho vocês não conhecem.

Se deparar com isso causou uma apneia e, ao mesmo tempo, com maturidade aceitamos isso, esse tempo do vazio, de que não seríamos motores de forma como teríamos feito antes. Nos deixamos levar por esse tempo que durou, durou, durou... Semanas se passaram sem que a gente pudesse interagir com esse duplo, e sabíamos que tinha alguma coisa, mas não sabíamos o que era. Até que em um dia, eu e o André em um ímpeto decapitamos todos os bonecos. Cortamos poeticamente todos os membros deles, como se a gente tivesse se abrindo. Foi um ato que a gente chama catártico poético. De uma certa forma, a gente realmente abriu nossa carne, para tentar ver o que estava dentro da gente. Como somos os nossos próprios diretores, somos também nossos próprios carrascos... Teve esse ato poético de nos abrir e tentar entender quem eram essas pessoas naquele momento e o que elas estavam prontas ou não para fazer.

O espetáculo apareceu num lugar totalmente fora da nossa zona de conforto, perdidos! Perdidos no sentido de nos deixar ir para esse lugar que era totalmente inesperado. Os personagens começaram a juntar e se criar desse ato, desses pedaços. O tema era o amor e nos demos conta que, na verdade, o amor, na sua forma mais metafórica, estava totalmente fragmentado. A amorosidade não estava inteira, a humanidade estava em pedaços e os personagens

eram fruto disso tudo. O espetáculo foi surgindo de forma sensorial, nada intelectual e os personagens foram surgindo de improvisações com esses pedaços de gente que viraram personagens.

A partir dessa fragmentação veio uma palavra muito forte que é deslocação. Você não está deslocado de você porque você está se vendendo, por ter um espelho seu, mas a partir do momento que você coloca essas partes do seu corpo fazendo parte do seu corpo real e esse corpo fictício, você está deslocando seu corpo duplamente. O trabalho energético, gestual e sensorial começa a aparecer daí. Primeiramente, porque a gente se tornou cego diante da máscara a nossa frente, não tínhamos mais uma visão global do espaço, segundo porque a gente tinha, não só como no trabalho de máscara que é habitar aquilo de uma forma exacerbada, mas tínhamos que habitar aquilo de forma funicular; ou seja, eu como manipulador estou sentindo aquelas emoções todas, mas eu estou transmitindo para aquele boneco aquilo que ele quer sentir. Ao mesmo tempo, eu sou personagem, estou deslocando duplamente, interpretando duas pessoas ao mesmo tempo. É quase um trabalho de boneco dentro de alguma coisa que a gente também não conhecia, porque até então eu estava de preto, manipulando um boneco, livre para expressar e ser um canal, ou atrás de uma máscara. Mas, a partir do momento que eu sou duplo, sou persona e personagem, meu jogo facial também tem que ser considerado. Começamos a ter a sensação muito larga da energia do que era esse corpo novo de atuação.

Imobilidade - um veículo mínimo

ARTHUR: Mesmo que antes já havíamos trabalhado sobre a imobilidade, dentro do primeiro instante da pesquisa, nos demos conta que, na verdade, a gente não tinha trabalhado a verdadeira imobilidade. A verdadeira imobilidade que você se sente realmente como uma árvore que está enraizada e livre nos seus galhos e folhas. Diante do nosso duplo e na inercia do próprio boneco (imóvel),

ele só passa a existir a partir do momento em que você se conecta energeticamente com ele e então ele para de ser imóvel. Tua conexão o faz vibrar. Chamamos de multitarefas, um corpo conectado que pode manipular ou enviar vários comandos para várias ações ou para vários objetos. Nesse trabalho, teve uma reverberação muito maior, porque a gente se deu conta que, para usar esse corpo múltiplo e para que ele pudesse ser justo em cada manipulação, existia uma mobilidade interna muito sutil. Isso só pôde acontecer porque a gente teve muito tempo de trabalho até então. É como se num momento dado tudo criou sentido, como se tivesse uma vida inteira trabalhando com uma energia dinâmica, que emana, irradia do corpo todo, para depois reunir tudo isso e na verdade não fazer nada. Como se tivesse trabalhado nesses anos todos um corpo centrado, enraizado para que tudo pudesse reverberar envolta de mim.

Essa imobilidade que hoje a gente sente é uma coisa é difícil de explicar, porque é muito sensorial. Às vezes eu tento transmitir e explicar o que seria isso, mas seria para mim uma definição sobre o meu trabalho de ator, que não está desligado do meu trabalho de pessoa. Quanto mais eu trabalho minha existência humana mais o meu ator está enriquecido com isso, e vice-versa. Cada passo que eu dou como ser humano, o ator está caminhando junto. Não tenho como separar essas duas pessoas, tem gente que separa, mas eu estou o tempo todo experimentando o meu ator na vida e vice-versa. Essa imobilidade tem a ver com essa sensação particular, como se eu sentisse o tempo parar e fosse muito mais observador do real mundo, daí que está ao meu redor.

ANDRÉ: São justamente essas relações que se aproximam do trabalho com máscara neutra. Esse trabalho feito cegamente, nesse poder, nessa força do gesto essencial, do gesto mínimo, do desenhado no espaço.

ARTHUR: Ao mesmo tempo, essa duplicidade em que o ator não tenta ser mais forte do que aquilo que ele está manipulando,

onde entra a maneira como eu domino meu ego, que é meu cavalo, e passo a expressar por uma questão existencial. É esse corpo que me anima, mas eu estou animando outro corpo, então eu estou dividido, de uma certa forma. Tem um ato generoso de eu não ser o protagonista, eu sou o antagonista dessa estória, mas eu sou veículo também. É uma divisão muito metafórica, porque *Gritos* colocou a gente na verdade como antagonista, mas também somos protagonistas. Em termos de expressão, eu sou super expressivo, mas em um momento dado eu me neutralizo, para que só passe aquilo estritamente necessário, pois o veículo maior é a expressão do que eu estou animando. Trata-se de um controle muito grande, não só de tudo isso, mas também de toda a minha face, como se eu tivesse mil fios me conduzindo para eu não expressar nada, para eu ser simplesmente e estar ali. O público está vendo a máscara e está me vendo também, ele é voyeur de mim, ele pode em um momento dado esquecer e ver só a Louise, mas num momento dado eu estou a vista também e ele vai querer ver o que eu estou fazendo. Eu não atuo só para a Louise ser vista, mas para eu estar em cena também. Esse vaivém é um trabalho abissal. Não é entrar em cena com energia, realizar e pronto. É uma conexão com o espaço, com tudo, com o fato de não ver nada, com o sensorial, porque eu vou pegar isso e sem ver e tem a relação com o boneco, a geometria, enfim como se eu tivesse uma lucidez dentro de um canal energético intenso! Porque tem que ser intenso... não o que eu estou transmitindo, mas o veículo energético para chegar nisso.

Do ritual cênico

ARTHUR: Como somos atores e diretores tem um grande trabalho do envelope do espetáculo. Eu não chego aqui só para fazer meu trabalho, não sou um ator em turnê. Além do trabalho de ator, a gente tem um olho sobre todo o resto, que se multiplica: o trabalho com a luz, com o som, com o cenário, com as matérias,

a gente se autodirigindo permanentemente, corrigindo coisas que não estão justas no espetáculo. Temos uma autonomia muito grande. É lógico que a gente dirige um ao outro, mas é lógico que tem um olhar muito crítico em cima do que fazemos diariamente. Estamos permanentemente avançando um passo após o outro, para que o trabalho continue vivo e pulsando. Nossa rotina é cuidar de tudo que está envolta do espetáculo para preparar o ator. Se o envelope todo está perfeito, ao nosso olhar, isso nos faz estar preparados para fazer nosso trabalho, se o resto não está preparado, estaremos em cena como diretor tentando gerenciar os problemas que não estão bem resolvidos. Nosso trabalho é de preparar o papel de presente, a embalagem, para que o presente tenha todo o seu brilho. Se o papel de presente e a embalagem não estiverem condizentes, isso interfere no meu trabalho de ator. É um trabalho cotidiano sobre papel de presente, para que eu não me preocupe com nada. Acabamos desenvolvendo um terceiro olho, além disso tudo! Eu sei que se um refletor não apagou, se uma caixa de som está mais baixa... estamos atentos a tudo que está acontecendo e isso tudo pode perturbar o ator. É preciso então deixar tudo preparado para que o espetáculo e os atores estejam suficientemente tranquilos e em segurança! Normalmente, filmamos e gravamos os ensaios justamente com a preocupação com o desenho da coreografia, no desenho do gesto. Mas em *Gritos* passávamos muito mais pela sensação do que pela forma (forma coreográfica). Esse espetáculo passou muito mais pela sensação do que pela imagem ou pela estética dos movimentos. Porque os corpos já estavam preparados, e ele se desenhou automaticamente, dentro daquilo que a gente já imaginava que seria. Mesmo o segundo quadro “O Homem”, que é muito coreográfico, passou por uma escuta de cada um de um lado do muro. De ir na proposta do outro e de estar no antagonismo do movimento. Enfim, a gente conseguiu criar uma coisa sem passar pela coreografia, mas pela sensação mesmo. Nesse espetáculo, a gente tem o olhar para fora, também pelo fato de já estar há vinte anos criando, então as correções são muito mais internas que estéticas, eu já sei onde eu

errei, onde eu derrapei, não estava justo, o timing não estava bom, enfim, já percebemos todas as sutilezas.

Do coletivo e das parcerias

ARTHUR: Normalmente partimos de uma encomenda: queremos duas marionetes do nosso tamanho e com as nossas caras. Para Natacha² chegar nisso, nessa perfeição, ela tem o caminho dela, de pesquisa, de anatomia, pesos e articulações. O grande valor de seu trabalho é ser uma artista que acompanha todo o processo e se adapta conosco, junto com as mudanças e os nossos desejos, trabalhando criativamente com a gente para que a coisa evolua. Quando cortamos as marionetes em *Gritos* (foi um ímpeto, cortamos!), ela foi suficientemente parceira para dizer “ok, é isso, vamos lá, cortaram, agora como vamos adaptar esse braço para que ele seja um braço cortado, mas que tenha uma funcionalidade interessante para o que vocês estão propondo”. Em todas as nossas construções, não importa onde, figurinista, cenógrafo, aderecista, todos trabalham conosco em horário comercial que determinamos. Existe um vaivém entre os nossos pedidos e tem o se desprender do ego de poder jogar fora. Essa disponibilidade da equipe artística é muito importante para nós, afinal, se processo criativo evolui, então tudo evolui junto. Três semanas antes do espetáculo estrear, já tem que estar tudo pronto, não tem nada que vai chegar no último momento. Sempre foi assim, em todos os espetáculos.

ELISA: As máscaras são feitas de termoplástico a partir do molde real do rosto dos atores e, em vez da pintura final sobre sua superfície, são colados pedaços de uma fotografia 3D da face do ator, em proporções humanas, contendo exatamente todas as proporções, cada detalhe do rosto.

² As máscaras foram feitas por Natacha Belova e Bruno Dante (seu aluno e assistente que assinou esse trabalho). Natacha é um artista autodidata, nascida na Rússia. Ela vive e trabalha na Bélgica desde 1995 como figurinista, cenógrafa e marionetista. Trabalha com cerca de vinte diretores e com várias companhias de diferentes países.

Os dramas da matéria, dramaturgia do corpo.

ARTHUR: Tem alguma coisa invisível nisso tudo, que não é espiritual, é um lugar de entidade que cada um tem. *Saudade em terras d'água* foi o primeiro espetáculo em que tivemos o primeiro contato com um boneco. Uma primeira conexão com essa forma inanimada de expressão, sendo também personagem, um primeiro contato para entrar nesse mundo, o que até então era um desejo. Esse boneco foi criado e ficou sentado por um tempo, sem ser usado. Só foi usado no dia que criamos a cena do parto, em que a mãe literalmente faz nascer o filho. Foi a partir desse dia que então ele nasceu e no outro dia ele estava andando e interagindo com a gente de forma absolutamente inacreditável. Em *Fragments do desejo* existiu também um boneco que eu não conseguia chegar perto. Era a história de um pai que tinha uma relação incestuosa com seu filho. Eu estava conectado com um personagem dentro da ação dele, que era ele estuprando o próprio filho, um boneco também. Esse boneco (do pai), mesmo na coxia, depois que o espetáculo estreou, ele permanecia ali, era um personagem que tinha uma energia própria... que nos causava uma repulsa sim.

Todo o trabalho envolve o vai e vem entre autor e ator, numa busca pela dramaturgia do corpo. A decapitação poética no início do processo levou a construção da primeira personagem, a Louise³. Que surgiu também do desdobramento da dupla André e Artur, o primeiro como olhar de fora e o segundo como ator-diretor. A primeira criação solo. Surgiu de uma forma orgânica, improvisada, em que desloquei a minha cabeça da Louise, quando preendi a cabeça dela com a minha boca⁴. Surgiu a deslocação desse duplo, durante vários dias improvisei com esse deslocamento. Descobrimos como

³ Louise nasceu num corpo de homem que ela não quer, deseja ser invisível aos olhares dos outros, convivendo com um turbilhão de preconceitos. Cuidando de sua mãe, uma velha senhora doente, também invisível perante a sociedade, Louise busca o amor e a aceitação. (informação retirada do site <http://www.dosadeux.com/?lang=fr>)

⁴ Essa máscara vista na imagem ao lado, Arthur a segura pela boca, usando uma prótese de dentadura, modelo feito por uma dentista numa pesquisa conjunta com os atores para que ajudasse a tornar mais confortável essa utilização.

era interessante trabalhar com esse duplo; desse masculino que porta o feminino, esse invisível que está por trás, que enlaça, que porta, que transporta, que suporta o feminino que está em transição ou esse corpo que está surgindo, renascendo.



Figura 2 - Espetáculo *Gritos*. Fonte: <http://www.dosadeux.com/?lang=fr>

Trabalhamos então dias a fio com essa deslocação, essa cabeça que usava meu corpo, como uma parte desmembrada e como duplo. Explorando essa relação com a mãe, simbiótica, de dependência e ao tempo de rejeição. Louise visitava a mãe quase todos os dias, como uma repetição do tempo, tinha um relógio sistematicamente (que tem no espetáculo) associado às sucessivas visitas em que ela vinha não só a portar comida, mas afeto, ao mesmo tempo tentar

encontrar esse pedaço, tanto que a mãe não tem carne, ela secou, virou uma cadeira, foi se desmaterializando. Tinha um oposto entre a Louise, que foi se aumentando, ganhando corpo, quando aparece o duplo das pernas numa segunda parte do trabalho.

A Louise morava com a mãe, pensamos também na arquitetura espacial dessa construção poética, na qual o espaço se configurou como um labirinto, onde as duas criaturas estão sem saída, como que em um círculo vicioso. Num certo momento surgiu também a ideia das pernas (próteses como duplos). Quem leva esse corpo, esse duplo? Como um corpo nascendo. Inicialmente trabalhava apenas com a cabeça (máscara) de Louise e um salto alto 15, na construção gestual de um corpo em metamorfose, um corpo que está se estruturando, como se estivesse aprendendo a andar. Essas “quatro pernas” levaram o espetáculo a outro rumo, um caminho mais complexo, onde era preciso gerenciar não apenas a cabeça. Mas as pernas. Mudou-se o conceito do gesto, nos fazendo falar sobre esse renascimento todo de um outro corpo. Estamos falando de uma pele que está sendo deixada para trás e uma nova que nasce.

ELISA: Além do uso de bonecos e máscaras, o plano de construção metafóricas é feito também pela utilização de objetos e próteses de partes do corpo, que eu, particularmente, entendo como fragmentos poéticos de personagens.

ARTHUR: Ao mesmo tempo trabalhamos a dramaturgia de um grito (um ato) de transfobia. A gente sabia que a Louise ia morrer, que ela seria assassinada, de forma violenta, com um tiro. Isso era a parte dramatúrgica de base e construímos a cena dela de trás para frente. Quem é a Louise, o que ela faz? Porque ela é morta. Até então não sabíamos que ela se prostituía, ela poderia ter outra profissão. Vivemos um momento de muita incubação nós dois durante a criação, de uma intensidade quase obsessiva. Mas temos também momentos de saída para o lado de fora, como uma conexão com a realidade exterior, de sair dessa atmosfera

metafísica, onírica e fantástica e ir para o mundo real fazer essa ponte, que é muito importante para nós. Escolhemos então um bairro na Glória que é de esquina e íamos diariamente durante os ensaios a rua onde ficam todas as travestis. Começamos a fazer laboratórios de gestual olhando para elas e imaginando quem era a Louise. Chegamos à conclusão que a saída dela era inevitavelmente a prostituição. Mas ela saia dali e tinha uma vida como todos nós temos, ela cuidava dessa mãe, estava presa e condenada a esse cuidar. Nunca abandonamos essas referências do laboratório de observação da rua, e visualizávamos claramente a Louise ali, construindo seu drama, essas entradas e saídas para o mundo real também dentro do próprio grito. Foi realmente um processo de realidade fantástica, de estar nesse mundo exterior em contato com a humanidade e, em sala de ensaio, continuando a trabalhar essas metáforas. Essa técnica para gente é totalmente nova, dessa deslocação dos corpos, da multiplicação das manipulações, da própria cegueira do ator manipulador, que não enxerga nada. Então toda a sensibilidade, a técnica e a geometria foram construídas com o olhar muito presente do André, que não participava desse grito.

ANDRÉ: A observação da rua foi muito importante, minuciosa, nos detalhes, pois o Arthur teria que reproduzir com a cabeça da Louise todos os movimentos de cabelo, de ombro, de mão, as pernas, como era essa gestual desse corpo deslocado e isso foi muito importante para o processo.

ARTHUR: Num trabalho como esse, que é muito onírico, fantástico e não realista, em todo o percurso, a gente sempre teve essa saída da bolha, uma reconexão com o mundo exterior para que a forma fosse um meio para chegar na verdade que toca o público. O mais importante é que a própria forma faça com que o olhar do espectador não se identifique imediatamente com a realidade que ele está habituado a ver, mas num momento dado, ele é fisgado por uma humanidade real que podemos sentir a vida inteira pelo

outro. Isso é muito importante em todos os nossos espetáculos. Como em *Dos à Deux, Esperando Godot* - em que a gente percorria as ruas de Paris, os metrôs, para observar os mendigos e moradores de rua -, *Saudade em Terras d'água*, em que a gente foi trabalhar sobre a migração ecológica na Tailândia, percorremos vários países para entender a trajetória desses povos que migravam. Já em 2004 estávamos falando, do que está acontecendo hoje, desse planeta saturado. É muito importante no nosso trabalho não esquecer que estamos fazendo pelo outro e com o olhar no humano, a forma é simplesmente um detalhe para que a flecha atinja o público que nos assiste, provocando uma comunicação muito sensorial. Esse sensorial é como uma armadilha que prende o espectador sem que ele se dê conta, se emocionando com personagens que na vida real ele não se emocionaria e não teria a menor compaixão. Aí vem a força do teatro, desse encontro com o real, que no cinema, nas artes plásticas é diferente. O teatro tem alguma coisa muito misteriosa e invisível, que acontece! Então com a Louise aconteceu isso, a forma híbrida, estilizada e metafórica fez com que tivesse uma identificação com a humanidade mesmo e por isso ela toca tanto as pessoas.

ELISA: Corpo imagens e metáforas. Aberturas do imaginário. Como se falar através das sombras? Opressão ligada ao imaginário? Gritos de resistência.

ARTHUR: A sombra pode ser justamente esse invisível, também o que nos assombra, o que nos faz medo, nos faz também não querer olhar. A maneira que todo teatro, de todas as formas, tira o assombro e faz ver as sombras, que pode ser o outro ou uma outra camada, que seria a fácea, a alma, o que não se vê, mas o que se sente. O absurdo é que não houve uma censura diretamente ao nosso trabalho, quem foi realmente censurada foi a Louise, simplesmente por ela ser uma travesti. Não houve uma análise geral sobre a obra em que olharam o espetáculo na sua totalidade, na verdade queriam eliminá-la simplesmente pelo fato dela ser o que é e da

gente defender uma coisa que era importante ser falado, sobre essa transfobia, que o Brasil é um dos países que mais mata homossexuais e transsexuais do mundo. Isso foi a primeira coisa que nos chocou, então, imediatamente teve um grande movimento, fomos um dos primeiros. Isso nos chocou muito pois a gente se deparou com alguma coisa que era impossível de entender, em 2019! Impossível imaginar que a gente fosse viver alguma coisa assim, inimaginável. De forma tão violenta e tão ambígua. Uma censura velada, nada aberta, o que mais no deixou perplexos. Pois não havia argumentos, como um coro de cachorros que latem, mas não sabem para onde. Foram vários cancelamentos, um após o outro e nos demos conta que iríamos ficar encurralados. Acho que de qualquer forma nesse governo estamos fichados, isso é claro, Dos à Deux está lá, ainda mais que é um nome francês fácil de lembrar. Temos uma intuição que isso vai continuar para o próximo espetáculo que é mais espinhoso ainda o que temos para falar. Vamos aguardar! Mas nos deu uma força muito maior, pois não esperávamos viver isso aos cinquenta anos, quando vivemos em liberdade de expressão em todos os níveis, não só artisticamente, mas pessoalmente. Estamos vivendo momentos muito complexos, mas isso nos deu garra, estávamos escrevendo um novo espetáculo nesse momento, assim ressignificamos o que queríamos dizer, que seria a continuidade de um grito, não um grito estético como *Gritos*, mas um manifesto poético. Por outro lado, também tivemos muitas alegrias, pois o espetáculo foi convidado para ir ao exterior, movimentos de afetos e de colaboração de outros países. Teremos uma turnê em outubro na França, onde temos uma carreira, em Berlin, na Alemanha, onde o espetáculo foi muito marcante, que fizeram uma leitura humanista sobre a obra e, ao mesmo tempo, se mostraram perplexos, sem compreender como um espetáculo como esse pode ser censurado, pois é de uma poesia que não fere nenhum tipo de governo, coisa que no próximo será mais abordado. Estamos determinados a falar de coisas que são completamente relacionadas ao sistema.

ANDRÉ: A repercussão dessa censura foi muito importante politicamente, pois realmente, quando as instituições começaram a vetar o espetáculo, sem argumentos e justificativas, a gente resolveu colocar a boca no trombone, sem medo, pois eram instituições que nos seguiam há anos e a repercussão internacional foi muito forte, um canal de alerta para o mundo sobre o que estávamos vivendo aqui. Depois veio a censura de outros espetáculos e tudo foi muito divulgado. Acho que modificou em nós a maneira de apresentar o espetáculo posteriormente, em Berlim, no Festival Censura em São Paulo, com uma grande força, através de debates, muita troca com o público, justamente conversando sobre esse fato de ser censurado. Não existe coisa pior para um artista, se ver censurado, ver a sua obra censurada. Foi muito difícil, foi um baque!

ARTHUR: Portas que se abrem através das personagens para o lado que é metafísico pessoal de cada um como espectador, desse lado sensorial e que existem ausências instantâneas e efêmeras que fazem com que as reflexões de cada um se desloque para aquilo que está sendo visto, ao mesmo tempo não tem uma relação direta, mas abrem-se portas no inconsciente de coisas pessoais. Eu acho que isso é o mais importante, no nosso trabalho, são essas brechas, esses devaneios íntimos que fazem links para a transformação. No nosso percurso, sempre vimos fazer esse ofício, essa vocação que é mais uma profissão, de ser realmente um encontro de transformação. Para nós é, pois cada espetáculo nos transforma, nos modifica, nos faz pensar sobre o mundo enfim, somos pessoas. Justamente após a apresentação no festival dos censurados, na plateia tão eclética que tivemos, pois era gratuito, havia ali ecos que não estavam ligados diretamente aquela trama, mas sim com aquela humanidade, com o abismo de cada personagem, como a arte abre portas para esse encontro, que são pequenas catarses poéticas, momentos de transformação, essa comunhão é que nos modifica, quando nos deixamos ser atravessados.

Enquanto você voava eu criava raízes⁵

ARTHUR: É o título do espetáculo novo que estamos criando, que tem como palavra flecha: medo! Muito louco também pelo que estamos vivendo, confinados. Já estávamos com medo, outros medos e o trabalho falava muito da finitude, dos medos atuais, pois chegamos nesse ponto, do mundo estar virando para a extrema direita, do medo do outro, que do nosso lugar, que roubem a nossa comida, nosso espaço. Estamos nesse momento confinados, trabalhando sobre essa temática e tentando entender o fio dessa meada. O que está se transformando? Que virada é essa? A retomada de medo ancestrais que estão voltando como algo cíclico, pois estamos revivendo momentos que não são novos, apenas repetindo, pois tiveram várias doenças nesses séculos todos, que assombraram as pessoas. Mas hoje com toda essa tecnologia tem um outro olhar, outra sensação e maneira de lidar com isso. Somos superexpostos a tudo, ouvimos demais, o que faz com que cada vez mais o tema do medo se propague a nível mundial! Não sabemos para onde estamos indo. Nesse momento, como a nossa casa é uma casa de artista, um lugar de trabalho e de vida, estamos dentro de um “cocum”, trabalhando sobre isso, com ainda mais força usando esse tempo e espaço que nos foi dado para tentar entender. Não temos respostas, mas temos reflexões sobre tudo isso... para onde estamos indo? Que medo é esse, que nos paralisa? fora da doença, do Coronavírus, mas estamos com medo, o tempo todo com medo. Tentamos usar esse tempo para buscar outro trabalho, novas pistas estéticas, metafísicas, para tentar comunicar novamente com público e avançar juntos, pois o criar é um encontro consigo mesmo que se materializa em alguma coisa que você quer dividir. Estamos nos modificando, em constante processo de autoconhecimento para que tudo isso se transforme em arte, como uma reflexão em voz alta.

⁵ Essa última parte da entrevista foi realizada em março de 2020, num momento em que entrevistadora e entrevistados estavam em quarentena, isolados do convívio social por conta do Coronavírus (COVID-19). Uma pandemia que nos assusta, mas não nos paralisa.

ANDRÉ: O medo que sentimos na pele com a censura, foi um medo de ver que as coisas estavam realmente perdendo o controle no nosso país, que era inimaginável viver uma situação dessa. Mas esse medo e revolta que sentimos nos deu uma força de avançar de lutar, uma força criadora, de que temos esse poder de tocar as pessoas. Nossa grito é no palco! Apesar de estarmos perdendo público porque eu acho que o artista está sendo “diabolizado”, e o grande trabalho agora é como a gente vai reconquistar esse público, para que possamos retomar essa ligação forte que se perdeu.

ARTHUR: Enfim, foi um ano de muitos abismos e de muita vontade de continuar. Eles não vão conseguir nos calar, nos tirar a fé, a vontade e o tesão! Faremos de qualquer forma, não a qualquer preço, mas de qualquer forma! Estaremos em algum lugar, a expressão vai continuar, arte vai persistir e a gente vai se comunicar, de alguma forma!

Para encerrar a conversa...

ELISA: A entrevista sobre *Gritos*, os três poemas visuais sobre o amor, transforma-se, por fim em conversa-estudo. Um envelope intenso a abrigar metáforas e tragédias humanas; fragmentos de aberturas da carne de seus realizadores. Um canal de ímpetos e entrega ao tempo do vazio, a imobilidade e suas tantas camadas de criação. Nesse caminho de revelação do ator e seus duplos, o corpo de atuação se torna um veículo mínimo a favor dos dramas da matéria. Corpo real e corpo fictício se deslocam duplamente diante da máscara, num habitar funicular, como descrevem os atores. A escuta das formas transforma o espetáculo em ritual cênico, integra as materialidades e envolve outras parcerias artísticas na formação de um coletivo afinado que constrói o campo poético e sensorial a tecer fissuras na realidade. Nesse atual cenário de medos e incertezas, tornam-se também palavras potentes de resistência e esperança. Revelam a força da arte, da expressão, a capacidade do

artista de se transformar e se reconstruir, com ou sem máscara no teatro, na rua ou nos espaços de reflexão.

Gritemos!

Apresento, no quadro abaixo, para finalizar, duplos ou ecos de algumas frases ditas pelos atores durante a entrevista. Tomo a liberdade poética de fazer alguns recortes que ecoem como últimas palavras reflexivas.

Portas brechas devaneios íntimos links para a transformação

nos faz pensar sobre o mundo

**Portas para esse encontro
para onde estamos indo?**

pequenas catarses poéticas

medos atuais

medo do outro

confinados

Que virada é essa?

para onde estamos indo?

criar é um encontro consigo

como uma reflexão em voz alta

Faremos de qualquer forma

**Estaremos em algum lugar, a expressão vai continuar, arte vai persistir
a gente vai se comunicar, de alguma forma**

Porque tem que ser intenso!

Referências

- ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. Trad. Teixeira de Coelho. São Paulo: Max Limonad, 1987.
- DICIONÁRIO Priberam da Língua Portuguesa [on-line]. 2008-2013. Disponível em: <<http://www.priberam.pt/dlpo/entrevista>>. Acesso em: 1 jul. 2015.
- ROSSIN, Elisa de Almeida. *O campo poético das máscaras: atravessamentos atemporais ensaiados na pele e na forma*. Tese. Universidade de São Paulo, 2019. Orientador: Felisberto Sabino da Costa.

Títeres, censura e Inquisición en la Monarquía hispánica

Francisco J. Cornejo

Universidad de Sevilla (España)



Figura 1 - Francisco de Goya y Lucientes, *Por una navaja* (1810 – 1814). Biblioteca de la Universidad de Sevilla (bajo Licencia NoC-NC/1.0)

Resumen: En los territorios de la Monarquía hispánica los títeres y sus titiriteros sufrieron el rigor de la censura y, en ocasiones, también el de la Santa Inquisición. En esto no hubo diferencias con el teatro de actores y, en general, con la sociedad de los siglos XVII y XVIII. Aquí se exponen algunos casos.

Palabras clave: Teatro de títeres. Censura. Inquisición. Siglo XVII. Siglo XVIII.

Abstract: In the territories of the Hispanic Monarchy the puppets and their puppeteers suffered the rigors of censorship and, sometimes, also of the Holy Inquisition. In this there were no differences with the theater of actors and, in general, with the society of the 17th and 18th centuries. Here are some cases.

Keywords: Puppet Theater. Censorship. Inquisition. 17th Century. 18th Century.

La mala fama de los titiriteros tiene una larga historia¹. El rey Alfonso X de Castilla, en 1275, los incluyó entre los “cazurros” y no entre los “juglares”. El cabildo municipal de Jerez de la Frontera los expulsó de la ciudad en 1513 “so pena de cien azotes”. El autor de *La pícara Justina* los agrupa junto a vendedores de barajas, de máscaras, trileros, volteadores, judíos, barberos o gaiteros. Cervantes, por boca de sus personajes, los trata de “gente vagabunda, inútil y sin provecho, esponjas de vino y gorgojos de pan” (CERVANTES, 2001). El Concilio sinódico de Orihuela prohibió su actuación dentro de los templos, por transformar la devoción en risas... Poco habían cambiado las cosas cuando en el México independiente de 1837 los encontramos incluidos en la definición de “Vagos”:

Deben tenerse por vagos según lo dispuesto por las leyes, los siguientes: (...) el que no tiene otro oficio que el de gaitero, bolichero o saltimbanco; el que anda de pueblo en pueblo con máquina real, linterna mágica y animales adiestrados, vendiendo al mismo tiempo medicamentos perjudiciales que preconiza como remedios aprobados para todas las enfermedades: el que anda corriendo pueblos con mesa de turró, melcocha, cañas dulces y otras golosinas (...) (ESCRICHE, 1837).

Sus espectáculos eran considerados peligrosos, a veces por sus contenidos, como veremos en este artículo, pero siempre por ser una atracción popular que rompía el decoro y la separación debidas entre los sexos. Un ejemplo entre muchos: un 12 de octubre de 1771 el bachiller don Benito Cebrián, “cura rector de la santa iglesia parroquial de esta ciudad del Espíritu Santo de Guanare [Venezuela], y (...) Comisario del Santo Oficio de la Inquisición” (GIMÉNEZ, 1996), entre otros cargos, teniendo en cuenta que en muchos actos y reuniones populares:

¹ Cuestión desarrollada en CORNEJO Francisco J. *Del retablo a la máquina real. Orígenes del teatro de títeres en España. Fantoche. Arte de los títeres*, nº 9 (2015), p. 61-67.

hay frecuentemente concursos de mujeres y hombres de todas familias que proceden, y a cada paso se experimentan los inconvenientes de solicitudes deshonestas, celos impuros, raptos de mujeres, adulterios, incestos, fornicaciones, desafíos, quimeras y otras consecuencias perniciosas (GIMÉNEZ, 1996).

Decidió decretar:

que de ningún modo se hagan juegos de títeres, ni pruebas de destreza de parte de noche en parte alguna, y solo se permitan de día en lugar poblado con tal que hayan de concluirse media hora antes de anochecer (...) (GIMÉNEZ, 1996).

El peligro de la reunión de sexos era la principal preocupación de los moralistas; y también de las madres, según el estribillo de este cante por “alegrías de Cadiz”:

Que con los titirimundi / que yo te pago la entrá, / que si tu mare no quiere / Ay que dirán, que dirán, / Ay que tendrán que decir, / que yo te quiero y te adoro / que yo me muero por ti².

Pero, más allá de la permanente lucha que los moralistas entablaros contra títeres y titiriteros, se dieron casos considerados de tal gravedad que la Santa Inquisición hubo de intervenir. Veremos algunos de ellos.

De cómo los títeres fueron usados como arma en una guerra entre frailes y clérigos

En 1913, el hispanista Henri Mérimée publicaba su tesis titulada *Spectacles et comédiens à Valencia (1580-1630)* y entre la numerosa cantidad de documentos que aportaba se encontraba una carta, de 27 de agosto de 1619, dirigida al Inquisidor General que resulta especialmente interesante para la historia de los títeres. Decía así:

...Y assi mismo hemos sido informados q pasando cierta precessión de la orden de sto Domingo por vna calle q está cerca de su conuento en vna casa particular donde por modo de fiesta tenían vn juego de títeres al tiempo q así passauan por allí se aparescieron juntas dos figuras, la vna con hábitos de sto Domingo y la otra con hábito clerical de manteo y bonete, y que a la del dicho fraile q lleuaua alzadas las faldas por detras, la yua açotando el clérigo y aun tambien han querido añadir que ínteruenía vna figura de muger a quien retoçaua el frayle, de que han resultado varias interpretaciones malsonantes y perjudiciales en especial contra la dha orden de sto Domingo, de lo qual paresce que la audia real ha comenzado a proceder y hecho algunas prisiones de tres o quattro personas... (Archivo Histórico Nacional apud MÉRIMÉE, 1913, p. 88-89)³.

Mérimée, lógicamente, se sorprende ante el hecho de que una representación de títeres incluyera, en un territorio de la “Sacra y Católica” Monarquía hispana, lo que considera “una manifestación anticlerical”.

Décadas después, John E. Varey repitió la cita del documento en su *Titiriteros y volatines en Valencia 1585-1785*, pero completando el texto de la carta hasta su final:

... y hecho algunas prisiones de tres o quattro personas de que nos hemos abstenido y recatado de suerte que aun para dar cuenta de ello a V. S. no le hemos preguntado de propósito y todavía lo dezimos así, para que de todo lo que se ofresce aunque no nos toque, tenga V. S. noticia. Guarde Dios a V. S. de Val^a a 27^o de Agosto de 1619. ss. Salazar y Roig (VAREY, 1953, p. 243).

³ Archivo Histórico Nacional. *Inquisición de Valencia*, Cartas. Legajo 503, nº 2, fol. 106v, carta de 27 agosto 1619.



Figura 2 - Thomas de Dios, grab., *Escudo de la Santa Inquisición*, en *Por el Lic. Don Luis Curiel...*, [S.l.: s.n., ca. 1684] Biblioteca de la Universidad de Sevilla (bajo Licencia NoC-NC/1.0)

El texto añadido es importante porque muestra la precaución del (o los) firmante(s), e informantes de la Inquisición, por no interferir con la jurisdicción de la Audiencia Real.

En este artículo Varey se limita a copiar el documento; en cambio, sí que lo comentará en su *Historia de los títeres en España (Desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII)*. Su hipótesis es que “Los títeres alquilados para la fiesta eran probablemente una obra de devoción en que dos de las figuras llevaban hábitos religiosos [y que presumiblemente] (...) la representación original no fuese tan satírica como la que escandalizó a los devotos” (VAREY, 1957). Supone también Varey que el “documento se refiere a títeres de mano” (VAREY, 1957) porque el movimiento de golpearse es típico de ellos. Finalmente, considera la excepcionalidad de esta

representación teniendo en cuenta la presencia habitual de las representaciones de títeres en corrales de comedias, palacios y fiestas religiosas, como la del Corpus Christi.

Henryk Jurkowski, que traduce la carta al Inquisidor y la publica en su *A History of European Puppetry from Its Origins to the End of the Nineteenth Century*, coincide con Mérimée en el carácter anticlerical de la pieza y comenta el cuidado que debían de tener los titiriteros bajo la vigilancia de la Inquisición (JURKOWSKI, 1996). Jaume Lloret y Esquerdo, en su reciente *Els titelles al País Valencià* enmarca el suceso en una genérica “persecución sufrida por el teatro de títeres” (ESQUERDO, 2019, pp. 67-68).

Pues bien, para comprender hasta qué punto es todo esto cierto y, sobre todo, si nos encontramos, o no, ante un caso habitual en la realidad titiritera del siglo XVII hispano, es necesario conocer, aunque sea sintéticamente, el contexto histórico en el que se enmarca el suceso recogido en la carta inquisitorial.

Hay que remontarse al mes de abril del año 1612, cuando muere el clérigo Francesc Jeroni Simó, beneficiado de la parroquia de San Andrés, en Valencia. Sus funerales fueron multitudinarios: la misa fue celebrada por el obispo de Marruecos, asistió el Virrey y toda la nobleza, así como magistrados y grandes personajes; su fama y milagros se extendieron mucho más allá de la ciudad. Los cabildos eclesiástico y municipal, el Rector, profesores y estudiantes de la Universidad, los clérigos seculares y la mayor parte de los valencianos apoyaron el proceso de beatificación del venerable clérigo que se iniciaría de inmediato⁴. Pero no todos fueron favorables a esta iniciativa: los clérigos regulares y, especialmente, los dominicos, pronto mostraron su oposición. Celosos los dominicos del fervor popular que despertaba el Venerable Simó –que oscurecía el culto a su recientemente beatificado Luis Beltrán (1608)– y de las con-

⁴ Entre la mucha bibliografía generada por estos hechos y sus consecuencias, véase: *Imágenes de una santidad frustrada* (FALOMIR FAUS, 1999); *La santidad local valenciana* (FELICI CASTELL, 2016); y *Fundación del Estudi General y estructura de poderes* (PESET, 2018).

secuencias económicas que esto tenía para sus ingresos, iniciaron abiertamente una campaña contra el difunto clérigo.



Figura 3 - P. P. Rubens, dib.; Michel Lasne, grab., *Retrato del Padre Simón*, en *Vita Beati Simonis Valentini Sacerdotis*, Antverpia, 1614. Bayerische Staatsbibliothek. (bajo Licencia NoC-NC/1.0)

De esta forma se inició una guerra pública entre “simonistas” y dominicos. Seis meses después de la muerte de Simó organizaron una procesión en honor del Beato Beltrán y, en la salida del convento, un dominico arrancó una estampa del Padre Simó que habían fijado en la pared y, ostentosamente, la hizo pedazos. La algarada que se montó fue extraordinaria: la multitud se lanzó sobre los dominicos y, de no ser por la oportuna intervención de la guar-

dia del Virrey, pudo haber ocurrido una tragedia. La designación como nuevo arzobispo de Valencia del dominico Isidoro Aliaga, hermano del también dominico Luis Aliaga, que sería designado Inquisidor General en 1619 (y por tanto, receptor de la carta que estamos comentando), reforzó notablemente las posiciones anti-simonistas. La bienvenida al arzobispo fue clara por parte de los partidarios de Simó:

Por aquellos días surgió el rumor de una supuesta prohibición episcopal del nuevo culto que se había extendido sin ninguna autorización, bulo que desató el primer estallido popular durante la festividad de la Magdalena en 1612, tomando la ciudad las hordas simonistas al grito de *Vitor lo pare Simó...!* y cargando contra los dominicos, arrengando a saquear sus conventos y destruir las tumbas de sus santos, desmanes que concluyeron con la quema en la plaza arzobispal de un muñeco de paja con una mitra de papel y un hábito dominicano representando al arzobispo (FÉLICI, 2016, p. 409).

La tensión se prolongó durante años. El día 3 de marzo de 1619 se produjo un enorme alboroto ante la publicación de un edicto inquisitorial que ordenaba retirar todas las imágenes y altares dedicados al Venerable sacerdote, que eran abundantes en todo el reino de Valencia. Las vísperas de su lectura aparecieron pasquines de los estudiantes convocando a manifestarse, de manera que, tras la lectura del edicto en la catedral, se apedreó el palacio arzobispal y se atacaron varios conventos.

Temeroso ante las proporciones del motín, el virrey ordenó que se encendiesen luminarias por toda la ciudad en honor de Simó. Dos tropelías recorrieron las calles, apedreando las casas donde no se encendió antorcha [...] Se culpó de los excesos al cabildo de la catedral, al deán Frígola, que amotinó al pueblo y se concertó en secreto con los estudiantes “que es la gente más desalmada, más desvergonzada y apitonada para cualquier maldad...”. Al día siguiente los estudiantes –más de quinientos– se ensañaron con el catedrático de filosofía, el dominico fray Jacinto Roig, hijo del vicecanciller del consejo de Aragón [...] asaltado por los escolares, le clavarón una efigie de Simó en el pecho y lo condujeron primero a la capilla,

luego por las calles obligándole a besar su imagen y a decir *Víctor lo pare Simó* (PESET, 2018, p. 37).

Teniendo en cuenta esta panorámica de choques que hubo a partir de 1612 entre dominicos y “simonistas” en la ciudad de Valencia, la lectura de la carta enviada al gran Inquisidor (fray Luis Aliaga) y suscrita por “Salazar y Roig” (quizás éste último fuera el fray Jacinto Roig vejado por los estudiantes por antisimonista) se puede interpretar de manera bastante diferente a como se ha venido haciendo. Más allá de una escena genéricamente “anticlerical”, la escena descrita corresponde a un nuevo episodio bélico entre dominicos –aquí azotados simbólicamente en el trasero del fraile– y “simonistas” –aquí representados por el fustigador clérigo secular, “de manteo y bonete”, como el propio Simó. La trama de la historia representada, incluida la presencia femenina que contribuye a una mayor vejación del fraile, pasarían a un segundo plano en relación con el mensaje principal sintetizado en la escena de los azotes. La carta no especifica un título para la pieza representada, tampoco la clase de títeres utilizados. En cambio, lo que destacan los firmantes, es que fue en “una casa particular” donde se hizo el “juego de títeres” mientras pasaba la procesión de los dominicos, “de que han resultado varias interpretaciones malsonantes y perjudiciales en especial contra la dha orden de sto Domingo”. Cuando se dice que se han “hecho algunas prisiones de tres o quattro personas”, sin especificar que sean titiriteros profesionales los detenidos, y, sobre todo, cuando se evita con lenguaje retorcido declarar el nombre de los detenidos y del dueño de la casa, debía de ser porque los delatores no se atrevieron a comprometerse, ni comprometer al Inquisidor, citando a algún influyente ciudadano valenciano “simonita”.

En definitiva, no parece que estemos ante un caso de teatro de títeres anticlerical (pero sí, antidominicos), ni que se trate de un caso que afecte a una compañía profesional de titiriteros (que tan bien documentó Varey en Valencia), ni de una persecución general de la Inquisición contra la clase titiritera. Lo que viene a mostrar esta carta es cómo fueron usados unos títeres, de manera

excepcional, para un caso muy concreto y en una representación doméstica, para mayor gloria del Venerable Padre Simó y mayor desdoro de la orden de Santo Domingo.

De títeres, judíos e Inquisición

No se conoce expediente ni otros informes inquisitoriales sobre el caso de los titiriteros valencianos. Pueden haberse perdido con el discurrir del tiempo; pero también es muy posible que el asunto no tuviera mayores consecuencias al tratarse de un conflicto que enfrentaba a dos fuerzas sociales muy igualadas, pero, también, muy poderosas.

El Santo Oficio tenía otras muchas cuestiones de las que ocuparse. No hacía falta ser un hereje proclamado, ni atacar públicamente a la Religión, la Iglesia o a los poderes establecidos para caer bajo el interés de la maquinaria inquisitorial. Bastaba que un denunciante anónimo acusara a alguien –un vecino, un pariente, un conocido– de mahometano o judaizante, para que esta persona y su familia fuese presa, despojada de todos sus bienes y sometida a un terrible proceso de final incierto. Sin importar ni el oficio ni la posición social del infortunado.

Esto sucedió al actor Manuel de Espinosa del que se dice en la *Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España*:

Este Manuel de Espinosa, sobrino de Luis, y Marcos los prendió la Ynquisición en Granada el año 1719. El Manuel de Espinosa, por no cauer en las cárzeles, le pasaron al Combento de los Capuchinos, en donde murió en la lei de Moisés, y hauiéndole enterrado señalaron la sepoltura (SHERGOLD, VAREY, 1986, p. 751).

La coincidencia de su nombre con un Manuel de Espinosa, “autor de la máquina Real de la pulichinela”, que cuarenta y cuatro años antes (el 9 de enero de 1675) había contratado en Málaga a tres personas para trabajar en su compañía de títeres hasta el final

de la Cuaresma, ha motivado la búsqueda de una posible relación entre ambos⁵. Bien que se tratase de una misma persona –en ese caso el muerto en la cárcel de la Inquisición sería el propio titiritero documentado en Málaga, ya septuagenario–, o de algún pariente próximo. El compartir ambos el oficio escénico aumenta las posibilidades de que esto pudiera haber sido así.



Figura 4 - Pasquín aparecido en Valencia el 25 de junio de 1614 contra las instituciones opuestas a la beatificación del Padre Simón. A. H. N., Inquisición, Leg. 3701-1. En *LOCVS AMENVS* 4, 1998-1999 171-183 (bajo Licencia CC BY 4.0).

⁵ Archivo Histórico Provincial de Málaga, Protocolos Notariales, 1674 y 1675, leg. 1973.

Del Manuel de Espinosa autor de máquina real no se conocen más datos que los recogidos en el contrato citado, que no son otros que, a la fecha de la firma del mismo, residía en Málaga y que, es posible que fuera vecino de Granada ya que, en caso de incumplimiento del contrato por las partes, estas se obligaban al “fkuero y jurisdicción del Sr Don Julián de Cañas, oidor de la Real chancillería de la ciu.^d de Granada”.

Sin embargo, del Manuel Espinosa de la *Genealogía* de los comediantes hay noticias en diversos expedientes inquisitoriales abiertos en 1721 a varios de sus familiares. En uno de ellos⁶, se dice que Manuel fue hijo de Antonio Diaz Cortiza, difunto, y de Phelia de Espinosa (f. 3v) y que se casó en el año 1717 con Phelia de Torre en el lugar de La Manchuela, de Jaén (f. 4r). También la declaración de una de sus primas le acusa de:

que es obserb.^{te} y creiente de la Lei de Moises Man.¹ de Espinosa, alias Bandarra, de ejercicio Comediante, y lo sabe, por estar declarados en la villa de Granatula mutuam.^{te} pres.^{te} Josepha de Mendoza, a donde vino desde Almagro, y oí vive en Granada (f. 21r) (SHERGOLD, VAREY, 1985).

Otros declarantes en este expediente lo llaman Manuel Gerónimo de Espinosa (f. 35v), pero también Manuel de Torre o Manuel Rodríguez (f. 68v), y alguno confirma y amplía estos datos cuando:

Declara que Manuel de Espinosa, alias Bandarra, que tiene los dedos de los pies cortados, es judío obserb.^{te} y como a tal le trato en la villa de Granatula aura tres años, poco mas o menos, y le oí decir creía la Lei de Moises [...] con el motivo de aver venido con una comp.^a de comedias a Almagro, de donde paso a dha villa de Granatula (f. 92r) (SHERGOLD, VAREY, 1985).

⁶ Archivo Histórico Nacional, INQUISICIÓN, 189, Exp.9.

También se dan noticias de sus tíos, “Marcos de Espinosa de ejercicio comediante en la ziu.^d de Granada en la comp.^a de Xptobal Cauallero” (SHERGOLD, VAREY, 1985) (f. 118v), viudo de su hermana María, y Luis de Espinosa, marido de su hermana Rosa Violante y estanquero de tabaco –junto al propio Manuel– en la ciudad de Úbeda por los años de 1710 a 1712 (f. 66r).

Julio Caro Baroja cita entre los judaizantes que sufrieron un auto de fe en Granada el 31 de enero de 1723 a Marcos de Espinosa, natural de Tabernas, “Barba de la Compañía de comedias” de Granada, viudo de sesenta y cuatro años (CARO BAROJA, 1986, p.104). Y en otro gran auto en la misma ciudad, el 19 de diciembre de ese mismo año, a “Luis Phelipe de Espinosa, natural de la Ciudad de Almería y vecino de esta de Granada, de edad de 55 años, segundo Galán de la Farsa de Comedias” y a “Manuel de Espinosa, natural de la Ciudad de Valencia y vecino de la de Granada, apuntador de la Farsa de comedias de ella, de edad de 33 años” (CARO BAROJA, 1986, p. 111).

A partir de todas estas noticias es difícil llegar a conclusiones definitivas. Parece que el Manuel de Espinosa, actor y familiar de actores, seguía vivo en 1723. Entonces ¿quién muere en la cárcel granadina en 1719, según la *Genealogía...*? El viejo titiritero, quizás.

Poco importa, titiriteros y actores fueron perseguidos, en este caso, no por su actividad, sino por ser sospechosos de judaizantes; exactamente igual que los estanqueros de tabaco, mercaderes de encajes y ropas, o comerciantes diversos que aparecen como tristes protagonistas en estos mismos documentos de la Inquisición.

Mucho más famoso es el caso, bien estudiado, de António José da Silva, conocido como *O Judeu* (1705-1739), el gran dramaturgo brasileño-portugués del teatro de títeres (OLIVEIRA, 2010). Denunciado por judaizante junto a su familia, sufrió dos detenciones y sus correspondientes procesos (en 1726 y 1737), del último de los cuales no saldría vivo. Y aunque la documentación del proceso no recoge ninguna relación de su actividad como dramaturgo de

gran éxito, por sus obras en prosa –cargadas de una incisiva sátira social– representadas por máquina real en el Teatro do Bairro Alto de Lisboa, hay quien piensa que ésta fue un condicionante importante que lo llevó a su trágico final (OLIVEIRA, 2010, pp. 38-41).

De hecho, hay constancia de que los títeres no les fueron indiferentes a los inquisidores; véase lo recogido por este diario de un particular:

29 de Julho de 1738. Já se trabalha no Theatro da Opera e dizem estaõ ajustadas as Paquetas, e Valete, e acabando- se os Bolatins que tiverão grande concurso, o qual continua a ver huás figuras artificiozas que os ignorantes naõ podem crer que saõ naturais e tem sem duvida curiosos movimentos que já se examinaram na Inquisição (MONFORT apud OLIVEIRA, 2010, pp. 38).

El día 18 de octubre de 1739, cumpliendo la sentencia del Santo Oficio, António José da Silva fue primero degollado y luego quemado en el Campo da Lá lisboeta (OLIVEIRA, 2010, p. 25).

De títeres y comedias de santos: aplaudidas, censuradas, prohibidas

Las razones del gran éxito de las comedias de santos en los teatros de toda la península Ibérica durante los siglos XVII y XVIII se basaban, por una parte, en lo truculento y morboso de sus argumentos –en ellos nunca faltaba sexo (pecado) y sangre (martirio)–, y por otra, en lo espectacular de su puesta en escena: ángeles que volaban desde la gloria, demonios que surgían del subsuelo entre llamas y humo, apariciones sagradas acompañadas de música celestial o santos que ascendían en apoteosis gloriosas⁷. Todas estas razones son también aplicables a las representaciones de la máquina

⁷ Véanse algunos casos concretos y abundante bibliografía en *Pintura y Teatro en el Sevilla del Siglo de Oro* (CORNEJO, 2005).

real de los títeres que se hicieron por las mismas fechas, añadiendo, incluso, una nueva: la actuación con muñecos permitía la multiplicación de este tipo de acciones y efectos espectaculares. De los datos reunidos hasta la fecha se deduce que, aproximadamente, la mitad de las comedias representadas con máquina real eran de santos, bíblicas o evangélicas⁸.

El uso de este género de argumentos dramáticos –basados en una evidente propaganda religiosa, pero que bajo este abrigo permitía abordar temas que estaban vedados por completo al resto de los géneros de la comedia (de capa y espada, históricas, de magia) – no contó, aunque en principio pudiera parecer lo contrario, con el apoyo de las autoridades eclesiásticas. Por el contrario, estas mostraron su preocupación por cómo eran presentadas la doctrina y la historia sagrada sobre los escenarios.

La censura previa de las obras dramáticas a representar en cada ciudad –“censura civil”, según Roldán Pérez– se basaba normalmente en la revisión del texto de la misma, aunque varió según distintas épocas y lugares (ROLDÁN PÉREZ, 1998, p. 119). En la Sevilla de los siglos XVI y XVI las compañías sufrían una doble censura: debían, por una parte, entregar los textos al Provisor del Arzobispado con un mes de antelación; pero además tenían que dar una “muestra” o ensayo completo ante el Cabildo municipal y el Capítulo catedralicio. Los comediantes, que se debían a los gustos de su público, tenían que acomodar sus representaciones a las normas impuestas por las instituciones municipales y religiosas (CORNEJO, 2005, pp. 316-18). Algunos partidarios de la suspensión de las comedias consideraban que, a pesar de las censuras, los cómicos jamás respetarían las normas:

Porque aunque muestren al Santo Oficio o al perlado la comedia y las letras y los entremeses, después añaden ellos lo que les parece en el teatro [...] y nunca bastó ni bastará ponerles penas, porque el pueblo que los había de acusar, huelga de los oír, y en no teniendo algo torpe, nadie los oye ni gusta de ellos (CORNEJO, 2005).

⁸ Véase El repertorio de la máquina real (CORNEJO, 2017).

Mientras que la censura civil actuaba siempre con carácter previo, la “censura inquisitorial” lo hacía solamente cuando había delación. Veamos algunos ejemplos que afectaron al teatro de títeres.

El día 12 de febrero de 1748, “Félix Quiusqui [Kinsky], autor de volatines y máquina Real” solicitó licencia para representar en Toledo con su máquina real una lista de catorce comedias, muchas de santos⁹. Esta solicitud llegó a manos del secretario del Tribunal de la Inquisición de Toledo que envió los cuadernos de las diferentes comedias a Fray Joaquín de San Andrés, Lector de Prima del Colegio de Carmelitas Descalzos de Toledo para su revisión. No encontró problemas en trece de ellas –que pudieron ser representadas–, pero sí en la titulada *Las misas de San Vicente Ferrer*, de Fernando de Zárate, de la que escribió:

... juzgo no poderse permitir se represente dicha comedia sin quitarla la tercera columna y parte de la cuarta del folio 32, por contenerse en ellas el caso referido. En lo demás no he hallado cosa que desdiga de nuestra santa fe y buenas costumbres, supuesta la permisión de representar comedias (URZÁIZ, 2012, p. 48).

(*Censura.*) Que se quite el caso de doña Francisca Ferrer, que se confesó con el demonio vestido de sacerdote, por lo que fue condenada a Purgatorio hasta el fin del mundo (PAZ, 1914, p. 51).

El fraile se refiere a este fragmento:

...y viéndome en tal aprieto / y que no había confesado / un pecado tan horrendo, / vi pasar un Sacerdote / por la calle y conociendo / ser forastero, llámele, / fui a la Iglesia de San Pedro, / y confesé mi delito, / absolvíome pero luego / con la violencia del mal, / pagando a la muerte el feudo / en el Tribunal Divino / se vio mi causa, y sabiendo, / que el Sacerdote con quien / confesé todos mis yerros, / no era Sacerdote, pues / era el demonio, me dieron / por sentencia, que penase / en el Purgatorio

⁹ La documentación, en AHN Inquisición 4425, Exp. 3, fue publicada por A. Paz y Melia (1914) y estudiada en profundidad por Héctor Urzáiz Tortajada (2012).

horrendo hasta el día del juicio. / Subió al Capitolio inmenso / de Fray Vicente Ferrer / mi hermano, con llanto tierno / la oración, y revelole / el Señor de tierra, y cielo, / que celebrase las Misas / de San Gregorio, que luego / saldría del Purgatorio / a gozar el justo premio / de los Bienaventurados, / y hoy es el día postrero / destas santas oblaciones / llenas de tan gran misterio (ZÁRATE, 1665, pp. 218-219).

No le pareció adecuado al carmelita que la hermana del santo se salvase de las penas del Purgatorio gracias a la milagrosa mediación de éste. Y por ello la comedia fue retenida y posteriormente prohibida por la Inquisición toledana, que, a su vez, la remitiría al Consejo de la Suprema Inquisición el 20 de febrero de 1648.

Esta prohibición no parece guardar relación con que autor de la comedia, Fernando de Zárate (en realidad Antonio Enríquez Gómez), al que la Inquisición abrió varios procesos por judaizante, fuese condenado por la Inquisición de Sevilla a ser quemado en efigie el 14 de abril de 1660; muriendo en las cárceles de sevillanas del Santo Oficio el 19 de marzo de 1663 (DOMÍNGUEZ DE PAZ, 2014, pp. 45-66).

Las presiones de la jerarquía eclesiástico y de los sesudos pensadores ilustrados consiguieron la publicación de una Real Cédula, fechada a 11 de junio de 1765, por la que se prohibía todo tipo de teatro religioso: autos sacramentales, comedias de santos, evangélicas y bíblicas, incluidas sus versiones en máquina real (CORNEJO, 2017, pp. 56-57). Aunque parece que no fue tan sencillo acabar con este género tan popular, ya que en 1788 hubo que reiterar su prohibición y hay noticias suficientes como para sospechar que se seguían representando estas aclamadas comedias hagiográficas. Sirva de ejemplo el contenido de este artículo del *Mercurio Peruano*:

Solo se nos ofrece preguntar ¿por qué la parte sensata de los concurrentes se mezcla en aplaudir unos entremeses que ejecutan solo para congeñar con la ínfima plebe? ¿Ignora tal vez que un palmoteo intempestivo arraiga más fuertemente el gusto depravado con que se elogian las Comedias de Religiosos, Papas y Santos que debían desterrarse en un siglo y en un País tan ilustrado como el nuestro? (Mercurio Peruano, 1791, pp. 28-29)

Pero cambiaron los tiempos y los políticos en el poder, aunque no los gustos de la considerada “ínfima plebe”, por lo que entre 1806 y 1820 vuelven a triunfar en las carteleras las comedias de santos representadas por máquina real –ahora denominadas máquinas de figuras corpóreas o animadas.

También se restauró la Inquisición (en 1814), que había sido disuelta bajo la ocupación francesa, y con ella sus expedientes censores. Al empresario Francisco Cucarella, pintor valenciano, de cincuenta y cuatro años le impusieron en 1815:

que no se representase en la máquina de figuras corpóreas de la calle del Prado, casa de las Niñas de la Paz, la comedia *El ángel, lego y Pastor San Pascual Bailón*, por estar prohibida en 1806 por blasfema, impía, sacrilega, injuriosa á los Santos, torpe y opuesta á la honestidad cristiana.

La obra ya había sido prohibida por la Inquisición en 1806:

por hablar de la soberanía y de la libertad en términos que en ningún tiempo, pero mucho menos al presente, deben resonar en los oídos del pueblo. Porque la gracia que se supone á San Pascual de poder avisar á sus devotos de todos los peligros puede inducir alguna perjudicial seguridad en las gentes sencillas, particularmente cerca de la hora de la muerte. Por grosera y escandalosa, la provocación del diablo en forma de mujer. Por irreligiosa, la pintura de milagros y facilidad de hacerlos, pintada por el gracioso Zurrón.

En el mismo año de 1815, sin embargo, se le permitió al mismo Cucarella representar en su máquina la comedia:

Hallar la vida en la muerte, ó San Francisco de Borja, honra de Valencia. Unos calificadores, frailes, dicen: que sirve de edificación y se puede representar; otros, el Obispo electo de Puerto Rico, que debe prohibirse. [...] Se permitió representar (PAZ, 1914, p. 61).

Los designios de la censura eran, al parecer, inescrutables.

Una pregunta final ¿Si los títeres y los titiriteros eran –son– tan

peligrosos como se ha repetido a lo largo de la Historia, por qué se les ha permitido tantos siglos de existencia? La respuesta ya la dio el Padre Mariana:

...entienda el pueblo bien entendido que la república no aprueba comedias ni comediantes, sino que cede en este punto a los importunos ruegos de él, como quiera que cuando no se puede lograr lo mejor, no hay sino tolerar a veces males menores y conceder algo a la ligereza del pueblo (MARIANA, 1971, p. 199).

Referencias

- AZPARREN GIMÉNEZ, Leonardo (recopilador). *Documentos para la historia del teatro en Venezuela: siglos XVI, XVII y XVIII*. Caracas: Monte Avila Latinoamericana, 1996.
- CARO BAROJA, Julio. *Los judíos en la España moderna y contemporánea*, vol. 3. Madrid: Itsmo, 1986.
- CERVANTES, Miguel de. *Novelas ejemplares*. Madrid: Cátedra, 2001.
- CORNEJO, Francisco J. *Pintura y Teatro en el Sevilla del Siglo de Oro: La Sacra Mnarquía*. Sevilla: Fundación El Monte, 2005.
- CORNEJO, Francisco J. *Del retablo a la máquina real: Orígenes del teatro de títeres en España*. Fantoche, Arte de los títeres, n. 9, 2015. Pp. 36-74
- CORNEJO, Francisco J. *El repertorio de la máquina real*. In: CORNEJO, Francisco J (dir.). *La máquina real y el teatro de títeres de repertorio en Europa y América*. Madrid: UNIMA Federación España, 2017. Pp. 43-97. Disponible en: http://www.unima.es/?page_id=7123 . Acceso en: 30/04/2020.

DOMÍNGUEZ DE PAZ, Elisa. *La polémica Zárate/Enríquez Gómez* (a propósito de la censura de *La conversión de la Magdalena*). Cincinnati Romance Review [en línea], n. 37, 2014. Pp. 45-66. Disponible en: <http://www.cromrev.com/volumes/vol37/004-vol37-dominguez.pdf>. Acceso en: 30/04/2020.

ESCRICHE, Joaquín. *Diccionario razonado de Legislación Civil, Penal, Comercial y Forense, o sea Resumen de las leyes, usos, prácticas y costumbres...* Méjico: impreso en la oficina de Galván a cargo de Mariano Arévalo, 1837.

ESQUERDO, Jaume Lloret y. *Els titelles al País Valencià*, Alicante: Universidad de Alicante, 2019.

FALOMIR FAUS, Miguel. *Imágenes de una santidad frustrada: el culto a Francisco Jerónimo Simón, 1612-1619*. Locus amoenus, n. 4, 1998-1999. Pp. 171-183.

FELICI CASTELL, Andrés. *La santidad local valenciana: la tradición de sus imágenes y su alcance cultural*. Valencia, 2016. Tesis doctoral - Universidad de Valencia.

JURKOWSKI, Henryk. *A History of European Puppetry from Its Origins to the End of the Nineteenth Century*, v. I. Lewiston/Queenston/Lampeter: The Edwin Mellen Press, 1996.

MARIANA, P. Juan de. *Del Rey y de la Institución Real* (1599). Madrid: Publicaciones Españolas, 1971.

Mercurio Peruano, n. 4, t. 1, 13 enero 1791. Pp. 28-29.

MÉRIMÉE, Henri. *Spectacles et comédiens à Valencia* (1580-1630). Toulouse: Imprimerie et Librairie Édouard Privat, 1913.

MONFORT, Jacqueline. *Quelques notes sur l'histoire du théâtre portugais* (1729- 1750). Paris: Edición F.C.G., 1972.

- OLIVEIRA, José Luís de. *O teatro de bonifrates em António José da Silva, o Judeu* [en línea]. Vila Real, 2010. Disertação de Mestrado em Ciências da Cultura - Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro. Disponible en: www.takey.com/Thesis_116. Aceso en: 29/04/2020.
- PAZ Y MELIA, A. *Catálogo abreviado de Papeles de Inquisición*. Madrid: Tipografía de la Revista de Arch Bib., y Museos, 1914.
- PESSET, Mariano. *Fundación del Estudi General y estructura de poderes*. In: PESSET, Mariano; CORREA, Jorge (coor.). *La Facultad de Derecho de Valencia, 1499-1975*. Valencia: Universitat de València, 2018. Pp. 36-37.
- ROLDÁN PÉREZ, Antonio. *Censura civil y censura inquisitorial en el teatro del siglo XVIII*. Revista de la Inquisición, n. 7, 1998.
- SHERGOLD, N. D.; VAREY, J. E. (eds.). *Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España*, v. 2. London: Tamesis Books, 1985.
- URZÁIZ TORTAJADA, Héctor. *Expediente inquisitorial de Las misas de San Vicente Ferrer de Enrique Gómez (1748)*. Anagnórisis. Revista de investigación teatral, n. 6, 2012. Pp. 40-63.
- VAREY, John E. *Titiriteros y volatines en Valencia 1585-1785*. Revista Valenciana de Filología, t. III, n. 1-4, 1953.
- VAREY, John E. *Historia de los títeres en España* (Desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII). Madrid: Revista de Occidente, 1957.
- ZÁRATE, Fernando de. *Comedia famosa de Las Missas de San Vicente Ferrer. In: Parte veinte y tres de comedias nuevas, escritas por los mejores ingenios de España*. Madrid: Ioseph Fernández de Buendía, 1665.

Títeres, represión y exilio durante la dictadura argentina: Horacio Peralta y la “confabulación poética” hacia el Bululú Teatro

Jorge Dubatti

Director del Instituto de Artes del Espectáculo “Dr. Raúl H. Castagnino”
Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires (Argentina)



Figura 1 -- Horácio Peralta/ Bululú Teatro. Foto disponível em:
<https://i.vimeocdn.com/video/487505075.jpg?mw=1920&mh=1080&q=70>

Resumen: Se reconstruye la trayectoria del titiritero Horacio Peralta (Buenos Aires, 1952), perseguido por la dictadura argentina de 1976-1983 para forzarlo a acabar con sus prácticas (y las de su grupo) de un arte político y militante con técnicas e imaginarios populares. Peralta es secuestrado por un grupo paramilitar en 1976 y debe exiliarse primero en Centroamérica y luego en Europa, donde radica actualmente y funda en 1979 la compañía Bululú Teatro, reconocida internacionalmente. El exilio le brinda a Peralta un enraizamiento en otras tradiciones populares y el contacto con nuevas técnicas y concepciones escénicas. Desde una nueva territorialidad del exilio Peralta recomponen su relación con el campo teatral-titiriteresco de la Argentina y Latinoamérica, al que sigue haciendo una contribución invaluable.

Palabras clave: Dictadura. Persecución. Títeres militantes. Exilio. Centroamérica.

Abstract: We compose the trajectory of the puppeteer Horacio Peralta (Buenos Aires, 1952), who was persecuted by the Argentine dictatorship from 1976-1983 to force him to finish his practices (and those of his group) of a political and militant art with popular techniques and imaginaries. Peralta was kidnapped by a paramilitary group in 1976 and he must go into exile, first in Central America and then in Europe, where he currently lives and where he founded in 1979 the internationally recognized Bululú Teatro company. The exile gives Peralta a rooting in other popular traditions and the contact with new techniques and scenic conceptions. From a new territoriality of exile, Peralta rebuild his relationship with the puppet theatre scene in Argentina and Latin America, to which he continues to make an invaluable contribution.

Keywords: Dictatorship. Persecution. Militant puppets. Exile. Central America.

Horacio Peralta (Buenos Aires, 1952) es uno de los titiriteros argentinos de mayor reconocimiento internacional. Con su compañía Bululú Teatro (fundada en 1979 en París)¹ ha ofrecido funciones en salas y festivales de cinco continentes. Artista excepcional, Peralta ha creado numerosos espectáculos en los que despliega técnicas mixtas. Algunos de ellos figuran –a nuestro criterio– entre lo mejor que hemos visto de la titiritesca latinoamericana: *Teatro de todas partes*, *Cara a cara*, *Los Viejos*, *Los viejos, la guerra y la poesía*, *Violette a disparue*, *Amortango*, *Non dit*, *Boris el Mago*, *Verde, Rosa y la Mano Negra*, *El titiritero y El tiempo pasa*, entre los principales. Peralta es también el creador de los cortometrajes *La vieja*, *Le stage*, *Le stage 2*, *La casa* y *Cuento extraterrestre*. Ha recibido numerosas distinciones: Primer Premio Festival de Caen (Pomme d'Or), Primer Premio Festival International de Zagreb PIF, Premio del Público por *Les Vieux y Face à Face* en el Festival Internacional de Teatro de Torino, Primer Premio Festival de Albaida, Premio Teatro del Mundo de la Universidad de Buenos Aires, Premio Sirena de Oro Festival Internazionale dei Burattini e delle Figure Arrivano dal Mare, Mejor espectáculo Festival de Gent (Bélgica) y Premio Nacional Javier Villafaña (Argentina). Realiza actividades de titiritesca aplicada (Fukelman, 2019). Formó parte de la ONG francesa Clowns Sans Frontières y participó de misiones humanitarias hacia niños en estado de riesgo en Haití, Argelia, Israel, Palestina. Fue responsable de misión en Perú y la Argentina junto al Hogar Pelota de Trapo. Estas misiones consistían en formar titiriteros *in situ* que aprenden a comunicar con las técnicas del teatro de sombra.

Con su notable trayectoria creadora, la historia de Horacio Peralta es un ejemplo de respuesta resiliente a la violencia de la dictadura cívico-militar en la Argentina entre 1976-1983. En estos años el gobierno *de facto* ejerció sistemáticamente la más horrosoa represión ilegal de la historia nacional: secuestros, asesinatos, desapariciones, campos de concentración, tortura, persecuciones

1 <https://www.facebook.com/bululuteatro/> Otro contacto: bululu@free.fr

ideológicas, exilio e insilio, censura, prohibiciones, quema de libros. Autodenominada “Proceso de Reorganización Nacional”, la dictadura afectó profundamente el campo de las artes escénicas (véanse DUBATTI, 2012, cap. V, y GALLINA, 2018) y persiguió a teatristas y titiriteros, como demuestra el caso de Peralta.

Radicado en Europa (primero en Francia y actualmente en Valencia, España) desde hace más de cuarenta años, Peralta regresa permanentemente a la Argentina democrática. Desde las teorías del Teatro Comparado (que trabaja mapas complejos de interterritorialidad, supraterritorialidad, intraterritorialidad, en procesos de territorialización, desterritorialización y reterritorialización), los nuevos diseños de una cartografía titiritesca de la Argentina van más allá de las fronteras geopolíticas del país: incluyen la vasta irradiación de titiriteros “nacionales” por todo el mundo (DUBATTI, 2020), sean itinerantes, se hayan alejado voluntariamente de su patria o para salvar sus vidas. Esa cartografía ya es riquísima antes de 1973, como lo demuestran las investigaciones de Beatriz Seibel (2015). Ciertamente, la cantidad de artistas exiliados aumenta después de 1973 por la consecutiva acción nefasta de la Triple A (Alianza Anticomunista Argentina) y de los grupos de tareas de la dictadura iniciada el 24 de marzo de 1976.

Nuestra intención en este artículo para *Móin Móin* es reconstruir la experiencia de violencia y reparación, continuidad y transformación titiritesca que atravesó Peralta en el exilio en Centroamérica y Europa durante los años de la dictadura argentina, fundándonos en los testimonios recogidos en una entrevista que le realizamos en 2020. Contribuimos así con materiales para un capítulo central de la historia contemporánea del teatro de títeres en la Argentina y Latinoamérica, todavía no escrita como sin duda merece.

Muy joven, en Buenos Aires, Peralta se forma como teatrista con prestigiosos docentes argentinos: Alejandra Boero, Martín Adjemian, Norman Briski, Víctor Bruno. A comienzos de los setenta

Martín Adjemián forma un grupo numeroso para una creación colectiva sobre La Masacre de Trelew, pero la obra nunca pudo estrenarse. Recuerda Peralta:

Es en ese momento que Norman Briski, ya disuelto su grupo Octubre, nos propone crear otro grupo al que llamamos PRESENTE y con el cual creamos un espectáculo junto a los obreros de la fábrica de galletitas Bagley. Ese espectáculo, cuyo actor principal era Juan Leyrado, se produjo en la Facultad de Derecho. La Facultad estaba tomada y rodeada de militares.²



Figura 2 - Los viejos. ©bululu théâtre, 2006.

Cuando Briski, perseguido por la Triple A debe exiliarse, el grupo PRESENTE continúa y es allí que Peralta realiza sus primeros títeres. En 1976, antes del golpe cívico-militar, estaban preparando una pieza de teatro de intervención política militante,

que incluía el personaje de un titiritero. “Yo ya había hecho unos primeros contactos con los títeres, me había gustado, y con el grupo decidimos agregarle títeres a este nuevo espectáculo”, nos cuenta Peralta. “Ahí fabriqué mis primeros títeres de Argentina, pero esa función nunca tuvo lugar porque nos secuestraron”.

Junto a otros integrantes de su grupo teatral, en 1976, tras el golpe cívico-militar, Peralta es “chupado” con su compañera Hebe Lorenzo, también integrante del grupo, por un equipo paramilitar y llevado a la ESMA (Escuela Superior de Mecánica de la Armada). Aún no había cumplido los 24 años. Sus títeres logran ser rescatados y protegidos por amigos del Sindicato de Actores.

Liberado, recuperados sus títeres, Peralta se oculta en un pequeño pueblo de la costa atlántica, San Clemente del Tuyú. En el café-teatro de un actor amigo, es instado por él a continuar haciendo títeres. En la sala del café-teatro había un retablo titiritesco y, en conjunto con este amigo, Peralta realiza las que considera sus “primeras actuaciones profesionales” como titiritero, en clandestinidad. “Eran títeres de guante, de papel *maché*, los únicos que sabía hacer entonces, como todo el mundo, títeres muy rudimentarios, muy primarios en cuanto a técnicas, pero enraizados en la tradición del títere de guante muy fuerte en la Argentina”.

Con esos mismos títeres en su valija, en abril de 1977 Peralta se va de una Argentina cada vez más oscura y se exilia en Panamá, en calidad de refugiado. Allí continúa con su tarea titiritesca, que comienza a enriquecerse con los aportes populares centroamericanos y a trazar nuevos caminos existenciales, vías de superación del trauma del secuestro y la detención, que culminarán en la compañía Bululú Teatro.

Yo ya tenía cierta ‘picardía’ –creo que es la palabra que corresponde– en la manipulación de los muñecos, porque veía que mis amigos y sus hijos se divertían. En Panamá hice títeres para los hijos de Luis Bruschtein, también argentino exiliado. Mis amigos, poetas, filósofos, me empezaron a insistir en que yo tenía que hacer títeres, seguir por ese camino. Me daba mucho temor, me preguntaba: ¿cómo se hace para vivir de los títeres y del teatro? Son profesiones de mucha vocación y de mucho sacrificio.

En Panamá conoce al filósofo, matemático y poeta José de Jesús “Chuchú” Martínez, que influirá profundamente en su formación. Allí también se encuentra de visita Sergio Ramírez Mercado, quien llegará a ser vicepresidente de Nicaragua entre 1985-1990: le propone a Peralta un trabajo en Costa Rica. El titiritero se instala, entonces, en San José de Costa Rica, donde trabaja como diagramador de libros y revistas para la Editorial Universitaria. Al mismo tiempo se conecta con teatristas vinculados a la Argentina (Héctor Tealdi, Oscar Fessler, entre otros) y Chile (Teatro del Ángel, Bélgica Castro, y especialmente los actores exiliados Sara Astica y Marcelo Gaete, que lo reciben en su casa y le producen una temporada en su teatro de San José). También hace allí publicidad y, por las noches, presenta “títeres eróticos” en los bares universitarios con mucho éxito. “Pero mi trabajo como diagramador no duró mucho porque todos querían que me concentrase en los títeres. Me terminan echando de la editorial pero para contratarme como titiritero, para hacer títeres por Centroamérica”, asegura. ¿Cómo eran aquellos títeres eróticos en San José?

Títeres para adultos, muy festejados por los estudiantes universitarios, y yo me divertía mucho. Los bares solicitaban tanto las funciones de títeres que construyeron sus propios retablos de madera y se peleaban para que fuera. Yo iba de un bar a otro y ya tenían los retablos preparados. Empezaba a las 10.00 de la noche y terminaba a la 1.00 de la mañana. Mesitas, mucha cerveza, mucho ron, mucha música y canto, especialmente boleros. Cuando llegaban los títeres todo el mundo se callaba. Causaba mucha impresión ver dos títeres que se acercaban, se daban un besito, otro besito, y terminaban acostados adelante del escenario. Les producía gracia y algo más, no sé qué... Todas las noches venían con papelitos para que mis títeres dijeran tal o cual cosa sobre alguien presente. El títere lo nombraba y todo el mundo se reía. A partir de ahí empecé a inventar otras cosas, eróticas, y terminé teniendo un espectáculo de 15, 20 minutos, no más. Las notitas en los papelitos que me hacían llegar se volvieron una sección permanente. Los bares me pagaban bien.

De alguna manera aquellas participaciones estarán presentes en

su posterior *Historia de amor*, ya que –como dice Peralta– se trata de “la misma historia pero en versión mejorada, evolucionada”.

Cancelan su contrato como diagramador y el Consejo Superior Universitario de Centroamérica, dirigido por Sergio Ramírez Mercado, le encarga varios espectáculos titiriteros para promocionar sus libros y realiza dos giras en la Nicaragua de Somoza. En estos viajes verdaderamente “empieza mi vida profesional”, afirma Peralta. “En ese momento un titiritero valía como diez diagramadores”. Del testimonio de Peralta surge que casi lo fueron empujando a ser titiritero, que los otros, por delegación y reconociendo en él su talento, le fueron marcando un camino:

No me cabe ninguna duda de que había una confabulación poética. El jefe mayor de esa confabulación fue Chuchú Martínez, cuyo pensamiento ha dejado una huella profunda en mí, por ejemplo, su teoría del infinito. En una reunión en un bar me explicó esa teoría con ejemplos sobre el amor y la muerte, dibujando sobre la superficie de la botella húmeda de una cerveza. Para Chuchú un beso podía ser un acontecimiento infinito, y lo demostraba. Había que estar en esas reuniones políticas, intelectuales, literarias, eran realmente realismo mágico, por el clima que se vivía en ese momento. En los departamentos que nos había asignado Torrijos vivían exiliados de toda América Latina. Ron, comida china, canciones y las lamentaciones del exilio, una mezcla compleja.

A esta altura de la entrevista, Peralta me pide hacer un alto:

Me permito una reflexión hasta acá. Yo ya había estudiado teatro en Buenos Aires casi siete años, había trabajado con Norman Briski en lugares atípicos como la Facultad de Derecho rodeada por los militares, la fábrica Bagley tomada por los obreros, etc. Éramos un grupo que habíamos estudiado muy seriamente el teatro, pero teníamos otra idea de a dónde debíamos llevarlo. Por eso se me ocurrió trabajar en los bares universitarios de San José, o más tarde, en Nicaragua en el atrio de una iglesia, con los mismos micrófonos que usaban los curas para la Liberación en sus misas.

En estas dos primeras giras nicaragüenses, organizadas por la

Universidad de Costa Rica con una serie de libreros (“antenas”) de diferentes ciudades y pueblos, Peralta presenta una obra basada en un cuento popular centroamericano: “El Tío Conejo y el Tío Coyote”. Él mismo se ocupa de la adaptación para el retablo:

“Son dos adversarios eternos que se hacen miserias, más populares que Caperucita Roja. La Editorial Universitaria había publicado los libros de Tío Conejo y Tío Coyote, entonces a propósito me echan de la editorial y me encargan que represente los cuentos y lleve los títeres a Nicaragua para vender los libros”.

Las funciones eran muy concursadas y populares, e incluían reacciones de los espectadores que recuerdan el episodio del “retablo de Maese Pedro” de Cervantes (*Don Quijote*, Segunda Parte, caps. XXV-XXVII):

En un pueblito, como hacía mucho calor, habían repartido sandía entre el público, y cuando apareció el Tío Coyote, le empezaron a tirar las cáscaras de sandía. Tuve que salir a decírles que era yo, que estaba haciendo títeres. En otra oportunidad, empezaron a tirarme piedras. Era el clima político que se vivía en esa Nicaragua. En la segunda gira que hice, mi vuelta a Costa Rica fue exactamente el día que tomaron el primer pueblo, de San Carlos, en frontera con Costa Rica. Iba con el autobús de Managua hacia San José, y escuchábamos por la radio que el puesto fronterizo a donde debíamos llegar en un rato, estaba tomado por los sandinistas. Es curioso cómo el rol de titiritero se iba mezclando a la política, la realidad se iba entrelazando a los títeres de una manera extraña. Este período del teatro latinoamericano fue muy rico en ese sentido, con gente entrañable, muy vital.



Figura 3 - *Los viejos, la guerra y la poesía.* ©bululú théâtre, 2015.

En 1978 el General Torrijos, presidente de Panamá, le encarga a Peralta una serie de espectáculos en las escuelas, donde debía presentarse gratuitamente en su representación. “Yo tenía una carta firmada por él, que he perdido, donde me presentaba ante las escuelas diciendo que el gobierno me pagaba un sueldo para realizar funciones para los chicos”. El escolta de Torrijos, “Chuchú” Martínez, convence a Peralta (y a una novia alemana con la que vivían en Centroamérica) de subirse a un barco bananero que zarpa hacia Yugoslavia e irse a Francia. Tras unos quince días de travesía, en la que no hace títeres, llega a la antigua Yugoslavia. Tras un viaje por tierra, en agosto de 1978 ya está en París, donde un año después fundará el Bululú Teatro.

Peralta no habla francés pero sí lo hace su novia alemana. En París se instalan en la casa de un amigo de ella. Enseguida se conectan con los exiliados argentinos. “En la comunidad de exiliados no había un discurso único, era complejo”. Tomando como base la historia titiritesca de amor que hacía en Latinoamérica, advierte

que puede representarla sin palabras, solo diciendo los nombres de los títeres, que pasan de llamarse Juancito y María a Pierre y Mariá (con acento agudo, a la francesa).

Así hice mi primer número, en Francia, sin una sola palabra en francés, y a la gente le gustaba y me daba dinero. Fue así de sencillo. Luego, poco a poco, empecé a complejizar las cosas. Un francés me enseñó a escribir un texto fonéticamente, que pegaba delante de mis ojos en el teatrillo, e hice mis primeras funciones hablando un francés que no comprendía muy bien. Trabajaba en un lugar maravilloso, en ese momento, luego fue en decadencia, en la explanada frente al Museo de Arte Moderno, el Pompidou, que acababa de abrir. Cuestionado en ese entonces por su estilo, que no coincidía con la arquitectura del barrio, se transformó en una plaza de actores y de espectáculos al aire libre muy preciada.

Peralta conoce allí a un titiritero francés, Gérard Guyon, y poco tiempo después toma contacto con Philippe Genty:

Con Guyon (l'illustre famille burattini) nos hicimos muy amigos, hicimos algunos espectáculos juntos y fabricó mis títeres de *Los Viejos y La Muerte*. Empiezo a informarme y practicar con otras técnicas. Philippe Genty estaba buscando un titiritero, me presento en su taller, ya habían tomado a alguien pero me permiten quedarme. Puedo asistir a sus ensayos y es una puerta enorme que se abrió ante mí. Con Genty aprendí a que el títere estuviera “habitado”, a que el títere tenga una dimensión interna. Se me abrió la cabeza, antes seguramente yo hacía las cosas bien, pero no era muy consciente de lo que hacía.

En el invierno, cuando ya no puede trabajar en la explanada del Pompidou, intenta en un par de oportunidades hacer sus obras en los pasillos del subterráneo de París, pero la policía se lo prohíbe.

Entonces se le ocurre al hambre, porque era para mí un momento muy difícil, poner una tela adentro de los vagones del metro, tendida entre las dos barras o parantes de metal de los pasamanos que la gente usa para sostenerse, como un retablo improvisado. Fue fantástico, porque funcionó inmediatamente. Yo todavía no hablaba francés, hacía *Pierre y Mariá*. Rompió el espacio del vagón, puso un toque de color, la gente aplaudía y yo recibía dinero, mucho dinero.

Aquí es donde se junta el tema del exilio en Europa con los títeres:

Yo conocía ya a unos cuantos exiliados, estaban todos con el mismo problema, no tenían trabajo y tenían que ver cómo subsistían. Se empezaron a acercar para que les enseñe a hacer títeres en el metro. Armamos un grupito. Yo estaba leyendo en ese momento *El reino de este mundo*, de Alejo Carpentier, ahí me entero de la existencia del “bululú”, el actor unipersonal del Siglo de Oro español, veo que se parecía bastante a lo que yo venía haciendo. Me pareció que era el nombre perfecto para el grupo y le cosimos a la tela la palabrita “Bululú”. Así nació Bululú Teatro, haciendo títeres en los vagones del metro, en 1979. En el grupo éramos unos diez, en su mayoría latinoamericanos. Pero después empezó mucha gente a hacerlo. Se internacionalizó gracias a algunas notas en los diarios. Y después los franceses mismos empezaron a hacerlo.

¿Por qué Bululú “Teatro” y no Bululú “Títeres”? “Ya venía con la visión de Philippe Genty y el hilo rojo para mí era el teatro. Aunque, en verdad, siempre quise hacer teatro porque no podía hacer cine. Se me ocurrió que, de alguna manera, a través del teatro podía llegar a hacer cine”, reflexiona Peralta.

Con el calor, en primavera y verano, Bululú Teatro hace funciones al aire libre en Saint-Germain-des-Prés, con un repertorio de historias sin texto, las mismas que habían creado para el subte. Y se produce un acontecimiento relevante en la historia del grupo, que facilitará su internacionalización:

Un día se me acerca un señor que me dice que me quiere invitar a la Bienal de Venecia, para hacer lo que yo hacía en la calle. Se llamaba José Guinot, dirigía un instituto francoitaliano de investigación teatral. No se hace lo de Venecia, pero sí otro festival, en Santarcangelo di Romagna. En 1981. Llevé los 20 minutos de títeres que hacía en el metro y en la calle. La primera noche me tocó actuar en el bar del Festival, al aire libre. Santarcangelo di Romagna es una ciudad medieval, amurallada. El bar estaba a unos metros de donde tenía que actuar, con uno de estos muros preciosos de fondo. Muy bien iluminado y sonorizado. Había unas 1500 personas. La gente comiendo era la más importante del teatro de Italia y todas las compañías extranjeras. Hice mi función y fue un éxito,

yo no lo podía creer. Ya trabajaba con el personaje de La Muerte, cuyo muñeco me había regalado mi amigo Gouillon. Para atraer la atención de los comensales, La Muerte pegó un grito tipo Janis Joplin. A la mañana siguiente me reprogramaron, me empezaron a contratar de toda Italia, y para ir a otros festivales internacionales. Ese fue el punto de giro que marcó un antes y un después en la historia de Bululú Teatro.

Cuando se termina la dictadura argentina a fines de 1983, Peralta piensa en regresar a su país, pero a esa altura, tras cuatro años en Francia, su vida ya era muy diferente. Reflexiona:

En Argentina, aunque la dictadura se había ido, la situación todavía era confusa. En Francia yo tenía un piso afectivo y laboral importante. Tengo tres hijos franceses y viví la mayor parte de mi vida en Francia. Por mi situación de estar viajando todo el tiempo, no tengo un sustento territorial. Mi territorio son los festivales internacionales, que lamentablemente se han deteriorado muchísimo. Fueron perdiendo apoyo de los ministerios, algunos desaparecieron y otros se convirtieron en ferias, que no te contratan sino a las que tenés que pagar con la especulación de que te traerán espectadores.

Mientras tanto, hoy, en Valencia, Peralta trabaja en nuevos cortos cinematográficos con títeres, como *Violeta se fue*, cuyo flamante primer capítulo, “Nacimientos” (al que se puede acceder en <https://miradaysentido.blogspot.com/>), ya ha sido aplaudido por la crítica³.

En conclusión, recapitulemos. La dictadura cívico-militar de la Argentina persigue en 1976 al teatrista y titiritero Horacio Peralta, con la intención de acabar con sus prácticas, y las de su grupo, de un arte político y militante con técnicas e imaginarios populares. Su vida corre peligro y esto lo obliga a exiliarse. A través, primero, de Panamá, y luego de Costa Rica y Nicaragua, Peralta se vincula con el movimiento teatral-titiritesco, cultural y político centroamericano, que al mismo tiempo que le permite recomponerse paulatinamente de la trágica experiencia argentina, le brinda un enraizamiento en

³ Véase el comentario de Nora Lía Sormani, en <https://www.accion.coop/violeta-se-fue>

otras tradiciones populares. En Francia comienza trabajando precariamente en los espacios públicos (al aire libre o en los vagones del metro), va descubriendo nuevas técnicas y concepciones escénicas (especialmente el arte de Philippe Genty y su reelaboración del legado de las vanguardias históricas), conecta exilio y arte con la creación del grupo Bululú Teatro (activo, con cambios, hasta hoy) e internacionaliza su labor a través de crecientes presentaciones en todo el mundo. Desde una nueva territorialidad recomponen su relación con el campo teatral-titiritesco de la Argentina y Latinoamérica, al que sigue haciendo una contribución invaluable.

Bibliografía citada

- CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Alfaguara/ Real Academia Española, 2004.
- DUBATTI, Jorge. *Cien años de teatro argentino. Desde 1910 a nuestros días*. Buenos Aires: Biblos-Fundación OSDE, 2012.
- _____. *Teatro y territorialidad. Perspectivas de Filosofía del Teatro y Teatro Comparado*. Barcelona: Gedisa, 2020. E-book.
- FUKELMAN, María, comp. *Teatro aplicado. Teoría y práctica*. Buenos Aires: Ediciones del CCC, Col. Ciencias del Arte, 2019.
- GALLINA, Andrés. *Dramaturgia argentina en el exilio. Historia, poética y cartografía (1974- 1983)*. Tesis doctoral defendida en la Universidad de Buenos Aires, 2018. Actualmente en prese en la Editorial del Instituto Nacional de Teatro, bajo el título: *La comunidad desconocida. Dramaturgia argentina y exilio político (1974-1983)*.

SEIBEL, Beatriz. *Teatro: argentinos en el exterior. Emigrados y nómades (1822-1973)*.

Buenos Aires: Eudeba y Proteatro, 2015.

VERZERO, Lorena. *Teatro militante. Radicalización artística y política en los años 70*.

Buenos Aires: Biblos, 2013.

Los títeres son del pueblo

Miguel Oyarzún

El Chónchón (Argentina/Chile)



Figura 1 -- Panchito del Barrio (2019). Grupo PIRULÍN PIRULERÓ. Director Miguel Oyarzún Pérez, Forestal Alto, Viña del Mar. Autor: Rudy López.

Resumen: El presente texto es un relato de las experiencias iniciales como titiritero de Miguel Oyarzún en las poblaciones periféricas de Chile durante la dictadura (1973-1990). Por medio de estas memorias accedemos a las vivencias que muestran el papel que desempeñó el artista junto a los activistas en defensa de la calidad de vida de sus habitantes. El texto apunta la capacidad del arte en la comunidad para la articulación social y la educación popular en tiempos de desamparo y prohibiciones. Además, muestra la función de los talleres comunitarios, que lejos de ocuparse llanamente de trasmisir una técnica, abren el espacio de expresión y denuncia, significando el vehículo de transmisión de saberes y continuidad del arte del pueblo.

Palabras claves: Teatro de títeres. Población. Chile.

Abstract: This text is an report of Miguel Oyarzún's initial experiences as a puppeteer in the peripheral populations of Chile during the dictatorship (1973-1990). Through these memories we access the experiences that show the role played by the artist along with activists in defense of the quality of life of its inhabitants. The text points out the capacity of art in the community for social articulation and popular education in times of helplessness and prohibitions. In addition, it shows the function of community workshops, which far from simply dealing with transmitting a technique, open the space for expression and denunciation, signifying the vehicle of transmission of knowledge and the continuity of the art of the people.

Keywords: Puppet Theater. Population. Chile.

Cuando leí por primera vez a Federico García Lorca, me quedó en la memoria: “En este momento dramático del mundo, el artista debe llorar y reír con su pueblo”¹. No sé si aporté mucho con mis títeres, pero un granito de arena ayuda a levantar un muro ante la adversidad.

El mundo ha sufrido y sigue padeciendo flagelos, explotación, engaños del credo, crímenes en general. América Latina no se queda atrás, tiene un pasado y un presente bastante crudo, pero yo voy a escribir sobre los títeres del pasado oscuro de Chile, cuando los militares apagaron el sol dejándonos en el invierno más frío que yo recuerde.

De una ciudad llamada Concepción, allá en Chile, me fui con mi madre a Viña del Mar buscando nuevos aires, huyendo un poco del retardo emocional que había provocado en la familia el golpe de estado² y la muerte de nuestro presidente Salvador Allende, tenía en esos días 19 años, poca ropa, algunos discos preferidos y mis títeres a los que atesoraba como instrumento que serían mi salvación el día de mañana.

La familia Oyarzún Pérez se instaló toda en Viña del Mar, vivíamos todos juntos, madre, hermanos, nuera y sobrinos, el clan estaba compuesto por catorce personas y los mayores trabajamos en lo que ofrecía el régimen dictatorial del general, o sea migajas.

Nuestro rechazo desde el primer día que asumió el genocida estuvo latente en la familia y en ese buscar gente como uno para abrazar y sentir el calor del que también está herido, fue que mi hermana Elizabeth se hace cargo de un policlínico o dispensario en el popular cerro viñamarino llamado Forestal, que se dividía en

¹ El 10 de junio de 1936, en las páginas del diario *El Sol* se publicaba el resultado de un encuentro entre dos de las personalidades más populares de la cultura de la España republicana: el bohemio periodista y caricaturista Luis Bagaría y Federico García Lorca. Bajo el título de Diálogo con García Lorca. Fuente: <https://www.laopinioncoruna.es/cultura/2010/01/03/ultima-entrevista-garcia-lorca/347503.html>. Acceso en: 06/05/2020. (N. E.)

² Golpe de Estado en Chile. 11 de septiembre de 1973. Acción militar antidemocrática que derrotó al presidente Socialista Salvador Allende y al gobierno de izquierda de la Unidad Popular. (N. E.)

dos: Forestal Bajo (en donde vivía la clase media baja) y Forestal Alto (en donde vivían los muy pobres) ahí estaba el policlínico atendiendo al pobreño, ahí estaba Elizabeth con su temple y su voluntad de ayudar a aquellos que estaban más mal que nosotros. Entonces ella me invitó a trabajar a una jornada poblacional y que llevara mis títeres, así fue como en medio del barro entre casitas que se las llevaba el viento, niños con caritas sucias y moquillentos, entre moscas y mujeres aguerridas cocinando en un olla popular para todos lo que tuvieran hambre, arme en silencio mi retablo con miedo a ensuciarme, creyendo que no entenderían esto de los títeres, estaba muy intranquilo, hasta que llegó el momento de encumbrar los títeres a ese cielo desprotegido, humillado. ¡Tanto fue mi asombro al escuchar las risas francas de esos niños, esos gritos de júbilo! Con ese regalo maravilloso que les estaba brindando sin darme cuenta, estaba aportando mi granito de arena, pequeñísimo, pero estaba con “mis armas” apuntando al corazón del enemigo y acariciando al chiquillo abandonado por la sociedad.

Me quede ahí, en medio del barro, trabajando con futuros médicos, profesores, artistas, un poco de temor sentía, pero tenía la excusa de mostrar mis títeres y decir “solo hago reír a los niños”, verso que había dicho más de una vez trabajando en la calle cuando la policía venía a sacarte...debo aclarar, nunca sentimos la represión y los guardias cambiaban el tono adusto y casi nos pedían por favor que nos fuéramos.

La dictadura había prohibido las reuniones. Ser sorprendido significaba la detención o con suerte que te relegaran a algún pueblo perdido de Chile, pero los estudiantes de medicina tenían la necesidad de prevenir enfermedades causadas por las aguas que los camiones cisterna iban a dejar a los pobladores (cuando ellos querían). Yo vi esa agua, me sumé a la preocupación de los futuros galenos. Tímidamente levanté mi mano en una asamblea de trabajo poblacional, propuse una función de títeres para adultos y niños previa a la charla que tuvieron los compañeros de medicina... silencio, miradas sonrientes, aplausos. Yo me sonrojé acotando que

la función todavía no la hacía, que no aplaudieran. Un compañero me abrazo y me dijo “la función ya empezó titiritero”. Fue así como se logró reunir a los pobladores, que al igual que nosotros sentían el temor de los militares, pero las necesidades superaban el miedo. Mediante una función de títeres, cuyo objetivo era prevenir enfermedades que transmitían esas aguas sucias que llevaban los camiones a la población. Esto se repitió en distintos sectores de la quinta Región, que está a 120 km. de Santiago (capital de Chile). Abarcaba ciudades importantes como Valparaíso, Quilpue, Quillota, La Calera, Limache, etc. Los futuros médicos me pidieron que hiciera obras con temas relacionados a la salud y prevenciones. Para eso necesitaría más titiriteros. En una jornada apareció un joven fotógrafo me pidió si podía tomar fotos de atrás, claro le dije, estaba en medio de la representación, le pasé un títere y le dije que saliera, me miro consternado, pero lo hizo. De ahí nació una mistad que perdura. Con él realizábamos obras con temas que abarcaban la problemática barrial. Con el tiempo, él armó su grupo, aunque ahora se dedica más a confeccionar escenografías y muñecos allá en la ciudad de Misiones. Entre la tierra colorada vive mi gran amigo Rudy López, gran titiritero y constructor.

También se sumó a animar títeres Maite León, ella era más música y con su violín participó en varias representaciones. Amiga de estos días, hoy viviendo en Madrid.



Figura 2 - Maite León, Miguel Oyarzún Pérez e Rudy López, Forestal Alto, Viña del Mar (1979). Autor: Rudy López.

Los niños jóvenes se empezaron a interesar por los títeres, entonces me fui a la oficina de la ONG FASIC (Fundación Ayuda Social de Iglesias Cristianas) que respaldaba los derechos humanos, expliqué la necesidad de hacer un taller de títeres para preadolescentes en el cerro de forestal. Argumenté lo importante que son las expresiones artísticas, en este caso los títeres, para los jóvenes, además mis deseos era que aprendieran el oficio para poder trabajar e incursionar en el mundo artístico y sacarlo de la teleserie o música chabacana. Petición aprobada en el acto. De las jóvenes, las mas entusiasmadas eran Zulema y Sandra Cataldo Lazo, ellas me ayudaron a juntar a los jóvenes en su casa, también sus hermanos Julio y el pequeño Miguel, conocido como Pepino. Ahí conocí a su madre Silveria Lazo, que junto a otras vecinas crearon un comedor infantil para los hijos de padres cesantes. Recuerdo la ternura de esa mujer solidaria, me gustaba ir a esa casa, me sentía un chiquillo mas con la ventaja de saber dibujo, cerámica, teatro, música y serigrafía que dictaban otros compañeros. Aquellos que ante tanta barbarie no miraron para un costado... “en estos días no sale el sol sino tu rostro” ... No puedo evitar acordarme de Silvio Rodríguez

acompañándonos con sus canciones que salían amplificadas desde una radio casetera e inundaban la población de magia. A veces eran cantadas por los compañeros de música que animaban las tertulias poblacionales.

Cuando trabajábamos en una acción difícil de realizar con un títere lo hacíamos con el cuerpo, lo teatralizábamos, buscábamos como lo haría un títere de guante. Entonces se mezcló el teatro con los títeres. Como la compañera de teatro dejó de asistir, el taller se hizo uno y qué mejor complemento que estas dos disciplinas tan análogas.

Un día previo a una jornada, noté que los muchachos me esquivaban, decían que no podían actuar, uno decía que tenía que ir donde una tía, el otro que tenía que estudiar, etc. Nadie podía. Yo lo entendí. Decidí hacer solo una función, solo esa noche. Llegando el día de la jornada, les veía revolotear de un lado para otro, desaparecían, aparecían corriendo, me los imaginaba como pájaros inquietos. Yo entré en sospecha, pero presentí algo bonito. Claro fue hermoso, interpretaron un sketch que hacíamos con títeres, lo hicieron actuando, pero imitando los movimientos de los títeres de guante, estábamos haciendo títeres y teatro.

A veces no alcanzamos a dimensionar en dónde estamos parados, no le damos importancia a lo que vendrá mañana.

Instalado, ya hace años, en Córdoba, Argentina, en pleno Festival de Juglares -que organiza mi amigo personal Quique Di Mauro, en ese entonces, en el hermoso camping de Luz y Fuerza- se encontraban, capeando el sol, bajo la sombra de un generoso sauce, jóvenes titeristas degustando unas cervezas heladitas. Yo pasé, saludé alzando mi mano, sin intenciones de acercarme al grupo, pero una voz surgió de entre ellos: *-Hola, poh Miguel, ¿no te acordai de mi, ahora?* Me detuve, me acerqué al “rebaño etílico”, me di cuenta de quien me había saludado. – *Se que eres chileno, por la tonadita-* rió el grupo, *-pero no te recuerdo, disculpa-* dije. *-Ahhh. ¿Ya te olvidaste de Forestal Alto?* El grupo rió más fuerte. Se ve que este ya les había adelantado algo, lo mire y sus gestos dejaron escapar a aquel mu-

chachito de 6 años que iba a boicotear los ensayos. Pepino, como le decían en la población, era un chiquillo travieso que se dedicaba a interrumpir los ensayos. Sus hermanas, un día, me piden que lo rete y lo acuse con doña Silveria, pero yo no quería cumplir ese rol autoritario. ¡Pero tanto va el cántaro al agua que al final se rompe! Lo tuve que reprender. Traté de hacerlo partícipe, pero poco duraba. Hoy Pepino es mayor, aprendió los títeres. Es uno de los mejores titiriteros chileno que yo conozco, versátil, ágil, con un manejo de los niños excelente. ¿Cuándo iba a pensar yo, que al igual que sus hermanos Julio, Zulema y Sandra, los muchachitos de Forestal Alto, los hijos de esa madraza que fue Silveria, iban a seguir en el arte de los títeres? La ultima que vez que dicte un taller fue en Valparaíso en el marco del festival *ANIMATE* que organiza la casa del payaso y el títere. Ahí apareció Julio con su hijo Salvador, también titiritero.

Volviendo a los años oscuros, la gente de FASIC³, de los derechos humanos, me pidió un taller para preadolescentes en la ciudad de Quilpué a unos 60 km. de Viña del Mar. La capacitación la pedía un pastor de la Iglesia Cristiana para los jovencitos que iban al culto o para llamar la atención de los otros niños que vivían en la población (barrio popular de Chile); aunque no soy creyente acepté. Eran días cercanos a las fiestas navideñas cuando iniciamos el taller. Uno de los muchachos propuso hacer una función para que la vieran sus padres

³ La Fundación de Ayuda Social de las Iglesias Cristianas (FASIC), fue fundada el 1º de abril de 1975, como continuadora del trabajo iniciado por la CONAR (Comité Nacional de Ayuda a Refugiados), en septiembre del año 1973. Es una institución de carácter ecuménico, comprometida en la práctica cotidiana de los Derechos Humanos e inspirada en la perspectiva cristiana de liberación y dignidad de las personas. Se planteó su misión en una concepción ecuménica amplia, en la que participan no sólo miembros de diferentes Iglesias, sino también personas que expresan diferentes opciones en lo religioso. La Dictadura Cívico-militar imperante en Chile, entre septiembre de 1973 y marzo de 1990, fue sancionada internacionalmente por haber utilizado el terrorismo de Estado, que afectó gravemente la garantía de las personas. En este contexto surge FASIC, asumiendo la defensa de los Derechos Humanos de las personas más vulneradas, oprimidas y marginadas por el sistema represivo impuesto por la Dictadura. Construyó su tarea con una concepción evangélica, enfatizando la realización de acciones que revistieron, muchas veces, el carácter de emergencia, con el fin de proteger la vida y la libertad. Sin perjuicio de lo anterior, desde su inicio se desarrollaron programas de promoción y defensa de los Derechos Humanos en los ámbitos legal, social y de salud mental. Fuente: <http://fasic.cl/wp/historia-institucional/>. Aceso en: 06/05/2020. (N. E.)

y madres antes de navidad; cuestión que nos pusimos a trabajar y a buscar cuál sería la temática de la obra. Yo había ido como maestro que enseña a animar títeres de guantes, pero me fui entusiasmado y no me importó método ni nada, todo fluía de ellos, de su energía, de las ganas de hacer. Propuestas sobraban cuando surgía una idea de alguno de ellos. Yo no tuve que pensar mucho de cómo llevar el grupo, así empezamos a trabajar en la propuesta. Todos estuvieron de acuerdo en que se tenía que tratar sobre la navidad. La mayoría trataba el tema relacionado con costosos regalos, hasta que el mismo muchacho se hizo escuchar: propuso que la historia debería tratarse de un niño que en vez de regalos pedía a Papa Noel que su padre dejara de beber alcohol y que no golpeara más a su madre, a él y sus hermanos... Silencio en la sala, me miraban, yo quería que ellos aprobaran la idea de su compañero, por fin una niña gritó entusiasmada: *-¡sí, sí, yo también quiero pedir eso!* Rieron y fue aprobada la idea. Trabajamos a toda máquina, había poco tiempo. Algunas madres ayudaron con los trajes de los muñecos y mínimas escenografías, siempre son las mamás las que más apoyan estas acciones grupales ya sea en las escuelas o en otros sitios, como en una Iglesia, por lo de mas siempre es bueno ya que hay muchas mujeres con dotes artísticos que nunca pudieron expresarse, se ven reflejadas en sus hijos, en sus hijas. El día del estreno, el salón de la Iglesia estaba lleno, el pastor y señora en primera fila, ¡ah! y las madres que ayudaron. Los jóvenes titeristas felizmente nerviosos ya no me escuchaban, solo querían empezar a jugar con los títeres que ellos mismos habían construido. La función fue un hermoso equivoco, olvidos de textos, improvisaciones desbordantes, pero el mensaje fue dado y se entendió. Todos quedamos muy felices ese día víspera de navidad.



Figura 3 - Oficina ministrada en la ONG FASIC, Miguel Oyarzún Pérez. Alto Forestal, Valparaíso (1979). Autor: desconocido.

Después de las fiestas, retomando el taller, el pastor pidió hablar conmigo. Acudí a su oficina. Al entrar, el Pastor se levantó y alzando su brazo me grito: *-¡¡¡ vade retro Satanás!!!* No pude evitar la risa, el Pastor se volvió a sentar, me miro seriamente y dijo: *- La madre de Manuel retiró a su hijo de los títeres, argumentando que son diabólicos y le meten cosas que no deben saber los niños.* Me senté en silencio y sin risa. Era tragicómico el panorama. El pastor me dijo que sentía la situación. Yo le respondí: *-Menos mal que no fue usted el que dijo que los muñecos eran diabólicos.* Volvió la risa a la oficina: *-Esto es un pelo de la cola de lo que yo escucho cada día-* repuso el Pastor.

Atravesé el patio pensando en Manuel, el chiquillo que había propuesto la historia que él mismo tituló “Esta Navidad no queremos regalos”; al más inteligente, talentoso, cooperador le cortaban las alas. El taller continuo, pero a Manuel “Hamlet” de la población no lo vi más. Tengo la certeza de que le volvieron a crecer sus alas y que siempre debe recordar aquella función que él mismo invento para denunciar a su malvado padre...amén.

O fim de uma aurora: sobre Roberto Franco, bonequeiro¹

Sergio Mercurio

(Argentina)

Tradução: Paulo Balardim²

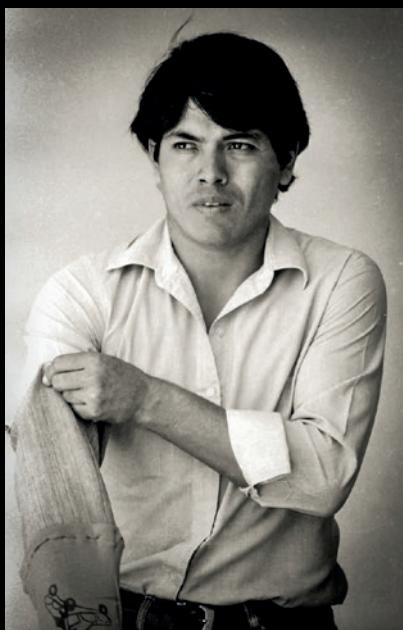


Figura 1 - Roberto Franco colocando um de seus bonecos em San Salvador, 1978.
Foto: Luis Galdámez.

1 Roberto Franco (Tapia) nasceu em 14 de janeiro de 1950 em San Ramón, um bairro humilde de San Salvador, em El Salvador. Foi pobre. Estudou teatro no Bacharelado em Artes. Fez teatro de rua e formal. Nos anos de conflito armado, fez parte das *Fuerzas Populares de Liberación* (FPL, 1970), uma das cinco organizações políticas e guerrilheiras que conformaram a *Frente Faribundo Martí* (FMLN, 1980). Teve dois filhos, dos quais um continua vivo. Como bonequeiro, criou uma personagem chamada Aurora: uma rá vermelha e com cabelo amarelo, cores de sua organização política. Com ela, cumpriu a missão de agitar as massas estudantis e operárias para sua conscientização, com a esperança de que a injustiça social reinante em El Salvador desaparecesse. Em 23 de novembro de 1983, enquanto se dirigia ao Teatro Nacional, desapareceu. Até hoje não se sabe nada de seu paradeiro.

2 Professor de Prática Teatral-Teatro de Animação da UDESC.

Resumo: Este ensaio é o fruto de uma investigação por meio de entrevistas realizadas ao longo de dois anos. Relata a história de Roberto Franco, bonequeiro salvadorenho que desenvolveu seu trabalho durante o conflito armado em seu país. Ele fez parte das *Fuerzas Populares de Liberación* (FPL), uma organização política e guerrilheira. Em 23 de novembro de 1983 desapareceu, e até os dias de hoje não se sabe nada de seu paradeiro. Esta é a história do bonequeiro que criou uma personagem chamada Aurora, uma rã de cor vermelha e cabelo amarelo, com a qual cumpriu a missão de agitar as massas estudantis e operárias, com o objetivo de conscientizá-las.

Palavras-chave: Desaparecido. Bonequeiro. El Salvador. Roberto Franco.

Abstract: This text is the fruit of research through interviews. Carried out over two years, it tells the story of Roberto Franco, a salvadoran puppeteer, who carried out his work in the context of the armed conflict in his country. He was part of the *Popular Liberation Forces* (FPL), a guerrilla and political organization. On November 23, 1983 he disappeared and to this day nothing is known of his whereabouts. This is the story of the puppeteer who created a character named *Aurora*, a frog with red color and yellow hair, with whom he fulfilled the mission of agitating the student and worker masses in order to raise awareness.

Keywords: Missing. Puppeteer. El Salvador. Roberto Franco.

1. Magia e ausência

A magia, arte de aparição e desaparição de objetos, conduz à surpresa, à exaltação, à alegria. No entanto, no terreno da existência, a desaparição de pessoas não é magia, é uma ladainha, é um deserto infinito, é uma tontura. O desaparecimento de alguém é um relógio que morde e que aciona a cada segundo; o desaparecimento de alguém é um espinho que insiste em sair e visitar, a cada instante, um lugar diferente e de uma consistência que lamentamos desconhecer. Não sabemos até onde pode chegar a dor. De todas as dores que os homens criaram para os outros, o desaparecimento segue alto no escalão das definitivas. Fazer alguém desaparecer é muito pior do que matá-lo, porque é continuar lhe matando, pouco a pouco, e, no entanto, é para sempre, a cada segundo. O desaparecimento permite que qualquer pessoa sem malícia diga que nosso alguém está vivo ou morto, de acordo com o seu humor. Para o próximo, para o círculo do amor, o desaparecimento é o inferno. Os que ficam devem permanecer sem reação, absorvidos pela dúvida que se transforma em ilusão e, ao mesmo tempo, em derrota. É então quando o ânimo, esperança derrotada na chuva, vai se afogando sozinho.

Entre todas as coisas que são ditas sobre o desaparecimento de alguém, o mais traumático para quem o ama é ouvir dizer que o viram, que em um país distante ele caminhava por uma calçada até ser detectado, e rapidamente cruzou desviando. Ouvir dizer que continua trabalhando com o que faz, só que agora sem tanto brilho; que mudou muito e, portanto, não deseja retornar. Isso pode elevar o tom a limites inimagináveis, como, por exemplo, dizer que ele foi traído por seus companheiros de causa, aqueles a quem confiou seu futuro, que eles o abandonaram e o assassinaram sem piedade. Quando você escuta esta última, não importa se oito dias após o desaparecimento de Tapia, homens uniformizados invadiram sua casa e destruíram tudo. O desaparecimento inaugura algo próximo da loucura, não se pode pensar com clareza, não se pode ter certeza do que vemos e pensamos. Nos confundem os homens

uniformizados que voltaram para procurar outra coisa e por isso destruiram a casa.

Sua esposa aproveita a circunstância de uma produção de televisão estrangeira para sair de uma camioneta em movimento. Tem cinco minutos, no máximo seis. É como em um terremoto o que acontece, o tempo não ajuda; o berço, roupas infantis, alguns brinquedos, algumas fotos. Entra na sala de trabalho e os bonecos ainda estão arrumados, um ao lado do outro. Toma Mateo e Aurora, é claro. Guarda-os apressadamente. É importante ter Aurora para quando Tapia retornar.

Nos oito meses seguintes, Aurora, a rá agitadora, permanecerá obscura em um porão do bairro. Quando a umidade começa a destruir os bonecos de Roberto Franco, faltam oito anos para a assinatura dos Acordos de Paz³. A guerra, essa totalidade, deambula tonta nas ruas e nas mentes daqueles que querem o amanhã; mas os mortos, que às vezes são jogados no barranco e comidos por cães, não deixam notícias, enquanto as bombas ou apenas as rajadas facilitam o esquecimento de tudo. Esquecer, por exemplo, que estamos procurando alguém, que sentimos falta de alguém. Esquecer que, entre todos os desaparecidos da grande guerra na história do pequeno país da América Central, entre os ideais fulgurosos das cinco organizações guerrilheiras, entre a violência excessiva que alimenta os Estados Unidos da América (EUA) para conservar outro país escravo, entre as atitudes dos soviéticos ou cubanos, entre as simpatias dos descontentes que vêm de outros países para pegarem em armas, entre os artistas que resistem inventando suas formas ou fugindo, entre os pobres que não conseguem resistir além de fazer parte, entre os ricos que olham o que está acontecendo de longe, entre os ricos que pensam que seu círculo é poderoso demais para que o penetrem, entre as crianças que ouvem a palavra Paz como a palavra Deus é ouvida ou tanta coisa, entre tudo isso, uma mulher

³ El Salvador 1991-1992: Acuerdo de Paz y Reforma Constitucional. Fonte: <https://archivos.juridicas.unam.mx/www/bjv/libros/4/1575/23.pdf>. Acesso em: 12/04/2020. (N.E.)

ainda está esperando por um homem de camisa cáqui e *jeans* azul que, já há um ano, disse que estaria voltando para almoçar. No meio disso tudo há uma garotinha que tem uma foto junto com seus brinquedos. A menina está começando a falar e se assusta com a foto que sua mãe havia colocado, depois ela grita; não há projéteis naquele momento. A mãe entra na sala e vê a criança que aponta o dedo. – *Calma, meu amor* – diz a mãe – aquele que está na foto é o teu papai fazendo bonecos, teu pai é um bonequeiro. Tu o verás em breve, quando ele voltar. A mulher diz essa frase e levanta o olhar, pedindo perdão pelo que sabe ser a primeira grande mentira. A menina olha mais tranquila para um pai que ela desconhece, ele tem um boneco na mão. A menina nunca chegará a ser adulta. Trinta anos depois, não existe nenhuma notícia que nos permita descobrir a ausência de Roberto Franco, de Tapia, do bonequeiro salvadorenho que, com sua pequena rã, Aurora, incitava o público a se tornar parte de um mundo melhor, do qual ainda não temos notícias.

2. Eles

Eles acreditam que o mundo é melhor por causa deles. Mas eles não têm nenhum dado concreto que possa comprová-lo. Então eles tentam inventar. Buscam, em algum lugar, dados. Algo irrefutável. Mas tudo joga contra eles. Não há nada. Nada nem ninguém. Quando eles acham que encontram algo, é muito fraco, insustentável. Então eles se reúnem para se tornarem grandes. Ali eles fabulam. Eles acreditam que, se vierem a ser populares, aqueles que os sucederem poderão repetir o que inventam, mas eventualmente são traídos. Aqueles que os sucedem não acreditam em si mesmos por muito tempo. Os mais serenos, porque existem, dizem que, inevitavelmente, um deles se destacará dos demais e repentinamente se imporá aos outros, tornando visível o que faz em nome de todos. Nesse dia, todos, por consequência, ocuparão

esse trono. Eles ignoram que, se isso acontecer, haverá um poder que mudará de mãos e, como todos os poderes, vagará muito mais entre os oportunistas do que entre os sábios. Às vezes parece que eles têm sucesso; que eles vão se tornar poderosos; mas, de jeito nenhum, tudo os trai. Não se pode chegar a ser grande coisa sendo bonequeiro. De todos os bonequeiros que viajaram pelo mundo, não há mais de uma dezena a quem se dedicou um livro, um estudo ou uma biografia séria. Os bonequeiros não podem ser decifrados, não há necessidade, eles não têm um código de ação em comum e, como qualquer outro trabalho, nada pode ser afirmado quando se trata de afirmar algo que os identifique do ponto de vista ético ou moral. Os bonequeiros são pessoas que têm um trabalho o qual consiste essencialmente em mover bonecos com as mãos. Portanto, nada mais pode ser dito. Pode-se dizer com um pouco de imaginação que eles são sensíveis ou têm barba. Pode-se dizer que eles não são ricos e, portanto, não possuem escravos, mas não se pode dizer que são justos ou que não são processados por roubo ou outra contravenção. Os bonequeiros, assim como policiais, são de todos os tipos. No entanto, diferentemente dos dentistas, agendar uma reunião com um deles, *a priori*, não gera medo.

Nos últimos 50 anos, no Ocidente, há um bonequeiro que se tornou conhecido e respeitado por seu trabalho. Admirado e reverenciado, ele cumpriu a premissa fundamental de um bonequeiro: seus personagens são mais conhecidos do que seu rosto. Refiro-me ao americano Jim Henson, criador do programa de televisão *Vila Sésamo* e de *Os Muppets*. Ambos os programas, um dedicado à infância e outro de natureza familiar, ocuparam um espaço na grade de programação infantil por, pelo menos, dez anos, tornando-se referência para milhões de latino-americanos. Dos bonequeiros que o mundo imaginou e teve, poucos são lembrados pelo que fizeram. Havia, é claro, ambulantes e viajantes, havia pregadores e há. Havia e há artistas daqueles que acreditam que o que fazem é muito mais do que fazem e ficam bêbados ao dizer isso. Existem, como sempre, exemplos isolados; mas até hoje o bonequeiro salvadorenho

Roberto Franco mereceu apenas algumas poucas páginas⁴. Franco foi apelidado de Tapia por sua semelhança com o emblemático jogador de futebol salvadorenho.

Falar sobre Roberto Franco é um desafio e um objetivo, dada a falta de bonequeiros que levaram suas declarações ao limite do compromisso com seu tempo. Roberto Franco poderia ter sido morto a tiros no dia em que, com sua rã, exaltava a juventude universitária. Um grupo de atiradores invadiu o *Campus*, a cerca de cinquenta metros da Faculdade, metralhando o local onde ele relatava um jogo de futebol entre o povo e a oligarquia. Era 10 de outubro de 1980 e a *Frente Democrático Revolucionario* (FDR) era fundada na Faculdade de Direito da Universidade de El Salvador. A rã Aurora apareceu na sequência avisando que os Estados Unidos eram um erro histórico que alguns tinham que suportar, quando o tiroteio explodiu nas janelas. Enquanto todo mundo estava no chão tremendo com o inevitável, alguém se virou para Aurora e lhe disse: – *Puta merda, rã, te descobriram*. Roberto observou e Aurora disse: – *Cala a boca, seu babaca!*

É isso o que quero destacar neste texto: Roberto Franco, em uma situação limite, não renuncia a tirar das mãos o personagem que ele havia criado e em quem ele acreditava. Seu caráter era mais forte do que ele. O dia em que uma escuridão o separou de seu personagem para sempre, não apenas a espera morreu, mas também um assunto que nem os próprios bonequeiros tocam seriamente. E se o fazem, não se aprofundam; não fazem teoria; não fundam

⁴ Para outras consultas sobre Roberto Franco, sugerimos: MAIDA, Andrea. *El titiritero del país de las balas*. In: <https://www.revistafactum.com/el-titiritero-del-pais-de-las-balas/>; ÁVALOS, Jorge. *Roberto Franco, Titiritero*. San Salvador: La Zebra, 2019. In: https://issuu.com/zonazebra/docs/roberto_franco_-_titiritero; PAZ, Donald. La ranita Aurora: Roberto Franco (Tapia). In: *Suplemento Tres Mil. de Co Latino*. San Salvador, 19 julio de 2019. Disponível em: <https://www.diariocolatino.com/la-ranita-aurora-roberto-franco-tapia/>; DARÍO LARA, Álvaro. La oscura noche de los desaparecidos. In: *Suplemento Tres Mil. de Co Latino*. San Salvador, 26 de noviembre de 2016. Disponível em: <https://www.diariocolatino.com/la-oscura-noche-los-desaparecidos/>; PINEDA, Roberto. Las luchas populares del siglo XX en el salvador (4). In: *Servicio Informativo Ecuménico y Popular*. San Salvador, 17 de octubre de 2010. Disponível em: <https://ecumenico.org/las-luchas-populares-del-siglo-xx-en-el-salvador-4/3/>. (N. E.)

uma ética; não criam um horizonte. Eles nem se posicionam ante si mesmos diante da questão de qual papel seus personagens desempenham fora das histórias que eles mesmos criam.

3. Ele

Quando os *Muppets* começaram, Tapia ficava parado e observava. Ele via Caco, o sapo, e isso lhe fazia cócegas em algum lugar.

Ele havia feito a Escola de Teatro Livre do Bacharelado em Artes, mas naquele espaço de liberdade ainda não havia tocado nos bonecos.

A chegada do argentino Sergio Kristensen em San Salvador o fez entrar em contato com os bonecos. Primeiro, ele se limitou a montar obras de outros e viu como Kristensen tinha, assim como Henson, um sapo, aquele sapo dos *Muppets*. Quando o argentino deixou El Salvador para sempre, Tapia tinha o sapo Mateo, um sapo verde com quem ele fazia espetáculos para as crianças ricas. Mas os eventos o levaram a fazer uma rá vermelha, com a qual ele iria agitar aos pobres.



Figuras 2 e 3 - Roberto Franco e a Rá Mateo. Fotos: Luis Galdámez.

Quando ele deixou o Bacharelado em Artes e se envolveu no meio, conheceu Donald Paz⁵ e acabou formando o grupo de bonecos *Pequebú*⁶, destinado aos pequenos burgueses, crentes de que a guerra nunca os atingiria. Deles ganhava o sustento, mas silenciosamente fez uma rá semelhante ao sapo, no entanto, vermelha e amarela, com as cores que o *Bloque Popular Revolucionario* e as *Fuerzas Populares de Liberación* tinham. Com ela não faltavam atos de agitação, a rá agitava o público e agitava Tapia. O nome *Pequebú* também era uma provocação interior, os pobres como Tapia, os homens de barro, tinham que ir para as montanhas, então a atitude de Tapia era considerada um desvio, pois os pobres tinham que lutar, e não fazer arte, se eles a fizessem estariam desviados, haveriam sido abduzidos pelos prazeres da pequena burguesia. O *Pequebú* agitava todos ao seu redor e, quando Donald Paz entrou na clandestinidade, Tapia insistiu e ficou com os relatos de futebol e as canções populares com as quais encantava o público. E foi aí que apareceu Franklin⁷.

De um momento para outro, Tapia começou a cantar suas canções populares e, na marcha, Franklin fazia a música, tocava os acordes do “Santo”, aquela canção mexicana nascida na prisão nos anos 1920 e que acompanhava os grandes encontros do povo, graças à sua graça. A rá cantava *El Santo* e o público delirava, mas a rá não respeitava os códigos da clandestinidade e, desbocada, gritava: – *Franklin, mais música, mais forte*. Franklin, que estava sendo visto, sentia-se desrido por essa atitude e não faltou oportunidade de dizer a Tapia que ele deveria se controlar, pois a atividade que eles estavam fazendo merecia um pouco de cuidado. – *Roberto, você está me enviando para a frente, você não pode dizer meu nome*

5 Partiu ao exílio no México e depois na França. Atualmente continua com os bonecos. Fonte: <https://www.diariocolatino.com/la-ranita-aurora-roberto-franco-tapia/>. Acesso em: 08/04/2020. (N.E.)

6 Referência ao conto homônimo de Mario Benedetti, In: *Con y sin nostalgia*. Madrid: Alfaguara, 1977. (N. E.)

7 Franklin Quezada (militante junto com Franco no MCP. Fundador e diretor de *Yolocamba I Ta*, um grupo musical revolucionário que teve grande repercussão internacional. Fonte: <http://franklinquezada.com/>. Acesso em: 09/04/2020. (N. E.)

verdadeiro, chame-me ao menos de músico, pois no público há ouvidos que querem saber quem somos. Então, Franco mostrava a inocência do coelho e cuspia: – *O que você está dizendo, não fui eu quem o denunciou. Fale com Aurora.*

Lembrando esse evento, Franklin afirma que esse diálogo se refere à pura verdade. Franco não conseguia lidar com Aurora. Era verdade que ele estava espiando por um pequeno buraco para ajudar a identificar especificamente certas pessoas do público e a dialogar de verdade; mas, no máximo, Franco emprestou seus olhos. Aurora era totalmente dona de sua voz. É por esse último motivo que, ao falar de Roberto Franco, devemos confirmar que ele faz parte de um pequeno grupo de seres que trabalham como bonequeiros, realizam obras de bonecos, manipulam bonecos corretamente em um roteiro pré-estabelecido; mas, quando se trata de confrontar o público, ao oferecer suas mãos aos objetos e quando o imprevisto acontece, eles são possuídos pelo personagem e não podem controlá-lo.

Roberto Franco foi um bonequeiro do tipo que não existe em abundância, em uma época na qual não havia lugar para andar de cidade em cidade com uma mochila no ombro contando histórias familiares para um público que dispunha de ócio. Seu tempo era violento, e ele, que havia encontrado nos bonecos a sua maneira de estabelecer comunicação com sua gente, dividiu-se entre, por um lado, ter um trabalho de teatro de bonecos para aqueles que podiam pagar – dado que seu *status* lhes permitia atravessar as fronteiras pouco claras de um conflito social, já que a guerra parecia não alcançá-los – e, por outro lado, feito para aqueles a quem este trabalho se tornou a única opção para pensar no futuro de maneira diferente.

Franco, mais conhecido como Tapia, tinha um trabalho formal como bonequeiro – um daqueles que tem um teatrinho, um libreto, uma história, uma técnica de manipulação e uma eficácia que lhe permite viver de seu trabalho – e, por outro lado, tinha algo como uma missão. Sua missão era que El Salvador acabasse com a me-

cânica insubstituível da exploração dos camponeses e pobres pelas mãos de uma classe social que parecia ter nascido com o destino e com o desejo de manter as coisas da mesma maneira.

4. Bonequeiro

Para ser um bonequeiro, basta nomear-se. Pouco e nada foi escrito sobre essa profissão, e se alguém perguntar em que consiste o bonequeiro basta dizer que é um ser que move bonecos. Ao contrário de um músico, um dançarino, um escritor ou um cineasta, onde a maneira de valorizá-los é clara, no caso de bonequeiros não há nenhum tipo de acordo social sobre a existência de bons ou ruins. Para ser um bonequeiro, basta mover bonecos com as mãos. Sabe-se que muitos respondem às tradições familiares; na América Latina existem algumas escolas incipientes, mas não há necessidade de frequentá-las ou estudar algo para colocar um boneco nas mãos, esconder-se atrás de um pano e trabalhar nele. Nenhum bonequeiro precisa demonstrar sua experiência. No entanto, há uma variedade deles.

É surpreendente que, embora os bonequeiros se conheçam, se reúnam em organizações do tamanho do mundo, se associem, publiquem revistas, façam propostas públicas, nunca, até hoje, fizeram um pedido, um esclarecimento ou uma campanha que tente demonstrar ao público em geral em que consiste a manipulação de um boneco. Sem mencionar que eles aceitam o senso comum, que afirma que um boneco é algo ou alguém que aceita ser manipulado sem expressar o mínimo descontentamento.

Um boneco pode ser, inclusive, uma entidade que se deixa manipular sem se rebelar, cuja única função é cumprir com os objetivos de outro, aquele que o comanda. E o que comanda é chamado de bonequeiro. Da mesma forma, ouvimos e lemos como certos políticos trabalham sob a ordem sorrateira de outros políticos ou de empresários muito maiores ou mais poderosos, ou seja, eles

aceitam ser manipulados por outros seguindo um roteiro. Vale a pena afirmar, então, que para a opinião pública, nesse caso, o bonequeiro (o poderoso) é um personagem sombrio, oculto e com a capacidade de mover com fios invisíveis as fontes mais delicadas do funcionamento de uma sociedade. É paradoxal observar que não há nenhum caso de bonequeiro (de ofício) que seja rico ou poderoso a tal ponto que sua voz ou suas ações tenham um impacto não apenas na esfera política, social, econômica ou mesmo cultural de um país. Tenho uma hipótese: isso acontece, porque pode acontecer. Porque os bonequeiros (aqueles que estão organizados) não se sentem observados ou criticados e, lamentavelmente, a grande maioria deles concorda e sente que manipula seus personagens tal como a expressão popular o designa: que o objeto boneco não tem autonomia, não tem vida, faz o que o bonequeiro quer sem vacilar.

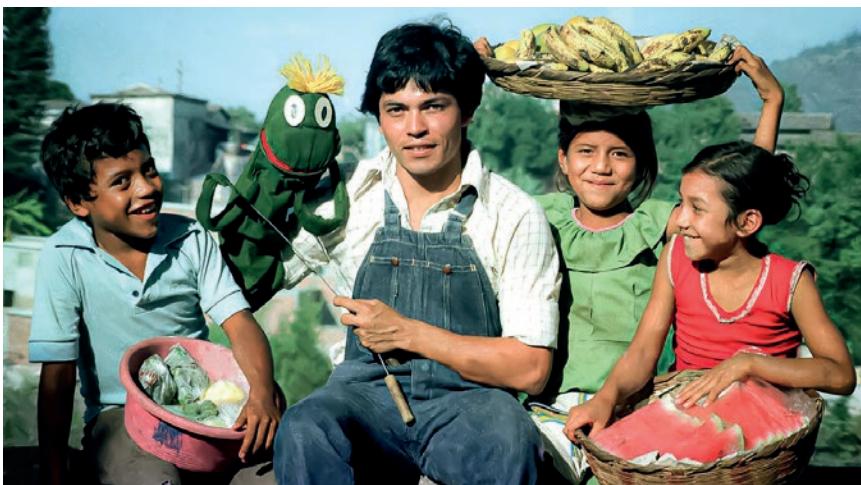


Figura 4 - Roberto Franco e sua râ Mateo posando junto a três vendedoras de frutas em San Jacinto, ano 1982. Foto: Luis Galdámez.

Existe, é claro, um núcleo minúsculo que experimentou outra coisa, que sente respeito, uma projeção e um dever com seus personagens. Para eles, o respeito ao personagem boneco não tem desculpa e eles sabem que cada vez que se prestam devem tornar-se um meio (de *medium*) para que o personagem se expresse. Aqueles que o fazem sabem que, se não fosse por eles, o personagem não teria voz, coragem ou lucidez para, da não-vida, contemplar, questionar e agir sobre ele, parecendo como se os tivesse. Mas aqueles que experimentam isso não fizeram teoria, nem fizeram teoria sobre eles.

As razões têm a ver com o *sui generis* do ofício. Portanto, embora esse assunto possa aparecer em alguma conversa informal, aqueles que o tocam não sabem como expressá-lo sem cair no ridículo, sem permanecer em uma explicação maniqueísta. Por outro lado, não conheço escritos afirmando que alguns bonequeiros também possam ter tido contato com o invisível, com as forças e energias que raramente levam à criação artística. Não houve tempo ou coragem para supor que o bonequeiro possa ser o canal para que se comunique algo novo, encontre-se com a realidade do tempo que nos coube viver e que, neste ato, se comprometa com ele, mesmo correndo o risco de pôr em perigo a sua vida. Por esse último motivo é que devemos falar sobre Roberto Franco e sobre sua rã.

5. A Aurora

Ela não se calava. É evidente que Roberto não conduzia a Aurora, ela o havia escolhido.

Às vezes, muito poucas, certos personagens tomam seus criadores para conduzi-los. É o inanimado que se alimenta de algo vivo. Assim como um musgo se agarra a uma árvore para crescer, algumas melodias baixam no corpo de certos criadores, certas histórias, certas fórmulas se tornam maçãs e caem na cabeça de algum pensador.

No caso da personagem emblemática de Tapia, a Aurora, ela era uma rã. Coincidência com o sapo de Jim Henson é provável, pois os dois personagens tinham muito em comum. Tecnicamente, o

sapo era um boneco de boca articulada, com varas, de uma técnica conhecida como *bocón*⁸. Feita de tecido, o que lhe permitia uma mobilidade muito confortável, pois não pesava nada, Tapia podia segurá-la tanto quando improvisava como quando simplesmente estava com ela. A diferença essencial entre os dois personagens era a cor e o tema. O sapo *Caco* era, na verdade, *Kermit*, mas na América Latina esse nome nos chegou com os novos filmes. Sabemos que *Kermit* era o personagem icônico de Jim Henson, assim como Aurora era de Tapia. Um inventou os bonecos para a televisão, o outro inventou bonecos para a Revolução.

Um jovem de *jeans* azul e camisa cáqui viu a rã Aurora e percebeu que tinha espaço em sua vida para mantê-la. Ele tinha uma voz, ele tinha braços para apoiá-la, ele tinha disciplina, ele era arriscado e ele era jovem.

Não é exagero dizer que Tapia acabou sendo dominado por Aurora. Aurora era Alfa; Roberto, atrás dela, estava protegido e ao mesmo tempo a servia. Aurora deixava para ele o crédito intelectual. As criações costumam fazer isso. Eles se prestam a alguém.

Aurora era desbocada, insolente, faladora, provocadora, guerreira e salvadorenha. Tinha coisas em comum com Tapia, mas não eram a mesma coisa, eram uma dupla.

Quando a rã soltava o verbo, Tapia era um canal de energia, ele sentia isso e vibrava. Ninguém o havia ensinado como fazê-lo, aconteceu. Existem pouquíssimos bonequeiros que experimentaram isso, que têm a certeza de que não manipulam os bonecos; o resto, a grande maioria, infelizmente não faz nada para que o senso comum não insista em afirmar que se sentir como um boneco é ter a certeza de ser manipulado.

⁸ Este nome é utilizado em alguns países hispano-falantes. Aqui no Brasil poderíamos chamar de “luva com boca articulada”. (N. T.)

6. Era de Nogal, o Santo

*Y la gente preguntaba qué clase de santo era
Y él le contestaba que
era el santo más chingón de la pradera*

(fragmento de “El Santo”)

Escrevo sobre ele e não o conheci; cada pessoa que o nomeia para mim coloca uma camada diferente para a construção de um homem. Não quero falar com mais ninguém que o conheça por uma razão muito simples: o homem é infinito. Todos nós somos. Basta que alguém se lembre de nós para ampliar o tamanho de nossa existência. Para empobrecê-la. Lembrar de um homem, disse Juarroz⁹, é parecido com salvá-lo. Roberto Franco foi o bonequeiro que muitos querem ser sem nem sequer chegar perto.

Um bonequeiro que criou uma personagem que permaneceu na memória de um povo. Ele a construiu em um contexto incomum. Na guerra. Devido à sua condição social, o lógico teria sido ele se juntar aos guerrilheiros, mas não, seu caminho foi construir uma personagem. Uma rá rebelde. Sua rá Vermelha. Nos jogos de futebol que ele narrava, onde o povo enfrentava a oligarquia, a rá gritava um gol para cada passo que, segundo ele, o povo dava. Se havia uma greve em uma fábrica, a rá relatava o evento como uma partida de futebol e, de fato, era o povo que abria o placar; qualquer injustiça acentuada também era um gol, mas, neste caso, para o fascismo. Os nomes das duas equipes tradicionais em El Salvador ajudavam. *El Fas* era o fascismo. A *Aliança* era a aliança entre trabalhadores e camponeses¹⁰. Dessa maneira, e com um mecanismo como a narração de uma partida de futebol, Tapia funcionava como malabarista, trazendo as notícias da luta popular para as ruas e eletrizando o público quando ele começava a cantar *El Santo*.

⁹ Roberto Juarroz. Poeta Argentino (1925-1995). Autor de “Poesía Vertical”.

¹⁰ Tapia utilizava o nome do time de futebol *El Fas*, por paronímia, para representar o time fascista e, por paronímia, o time *Aliança* para representar a união dos camponeses e trabalhadores. (N.T.)

Era de nogal el santo
 hijo de un cabrón.
 hijo de un cabrón
 por eso pesaba tanto.

Com o tempo, o público havia aprendido a música; Franklin inventou como acompanhá-la de tanto ouvi-la. A música permitiu cantar e rir. Desse ponto de vista Tapia trazia notícias, alegria e alcançava o objetivo de agitar as massas. Com o tempo, o público cantava em coro:

Chinguen a tu madre
 los que no hagan coro
 Chinguen a tu madre
 si no cantan

Era nesse momento, quando as massas agitadas riam, que Tapia estava demonstrando que podia faltar um soldado se, em troca, houvesse um bonequeiro.

Caminando por las calles de insurgentes,
 que chinguen a su madre los agentes

Da prisão de Lecumberri, no México, da década de 1920, *El Santo* chegava ao violento presente em El Salvador porque uma rá o estava cantando.

Era de nogal, era de nogal el Santo

7. O esquecido

Nunca houve, nem nunca haverá, diz o homem cuja dentadura escorregava de sua boca, um bonequeiro como Roberto Franco. Poderá haver criativos, melhores manipuladores e tudo isso, mas não haverá um bonequeiro tão comprometido com seu tempo quanto Tapia. Ele desapareceu devido a sua rá. Ele não era o problema, o problema era a Aurora.

Narciso¹¹ aprendeu com Tapia, aprendeu tudo, acompanhou-o com Corina no *Pequebú*, quando Donald se exilou, e também o acompanhou na agitação e na criação do FDR, pois ambos acreditavam.

Para Narciso, Roberto foi o professor que se tornou amigo. Enquanto se lembra dele, escala as fotos de um Roberto jovem e não pode deixar de recordar dele e de suas travessuras com um sorriso; cuida de suas palavras na esperança de que os acentos sejam colocados nos lugares certos. Nas fotos, vemos um jovem de cabelos lisos e dentes de coelho, nos olhos há um frescor incólume. Tapia via muito além.

Narciso “Chicho” é uma voz infantil, é uma voz doce, embora já seja anciã. É a voz de quem realmente sabe e não reivindica nada, é a voz do traído, aquele que sente que ainda tem voz não para si, mas para os outros. É por isso que ele leva sua memória para o tempo em que existia a palavra *todos*, onde ele parecia fazer parte de algo maior, e com toda segurança se agarra na memória de quem foi seu amigo.

8. Fabulações

As razões pelas quais Roberto Franco escolheu os bonecos mudam dependendo de quem as conta, e as leituras sobre ele são insuficientes, pois ele não pode comentar sobre elas.

Há uma voz, longe da capital, que diz que a rã está com ele, que ele a guarda, que no dia da vitória a rã voltará novamente. A rã aparecerá como uma amostra da batalha final, da definitiva. Ignore essa voz, porque não há mais rã. Ignore essa voz, que a rã já havia escolhido com quem sair, pois é a personagem quem decide. É a arte que escolhe o artista. É o inexistente que encontra o modo. A voz se repete, talvez, porque acredita que, ao pregar o tempo, está fazendo as coisas crescerem e pode deter a umidade. A

¹¹ Narciso de la Cruz Mendoza, “Chicho”. Também criou um personagem companheiro, *Ulalio U*, cujos textos podem ser consultados em *Ulalio por los senderos iluminados de la U: guiones de “Chicho”*. San Salvador: Sombrero Azul, 1993. (N. E.)

voz nesse aspecto é inútil, mas, por outro lado, é necessário estender a mão a ela no sentido de que o esquecimento é pior, criador de um formol que detém a história, se misturado à indiferença.



Figura 5 - Narciso Chicho De la Cruz e Roberto Franco (Tapia) cantando em uma apresentação para crianças em um refúgio salvadorenho. Foto: Corina Mejía.

Há outra voz que diz que os fatos da traição são claros. O véu foi removido há muito tempo e é mais do que claro que não havia justos, não havia heróis, não havia bons. Havia anunciado para ele no México, quando saiu em turnê para divulgar a luta de libertação em El Salvador, e disseram-lhe para não voltar, pois havia muitos traidores na FPL. Por isso, Roberto chegou em casa e confessou a sua companheira que o círculo de confiança havia sido reduzido a uma mão. E foi assim, tal como anunciaram a ele. Eram todos mais ou menos iguais enquanto esperavam a mudança, mas o tempo não depurava nada mais do que o outro. Quando a mudança veio e os perdedores ganharam, não demorou muito para serem iguais àqueles que haviam detestado. É por isso que a voz que diz que o traíram é muito mais fundamentada do que qualquer outra, já que

um período antes do desaparecimento ocorreram eventos dentro da FPL que mostram que as coisas não podem ser explicadas simplesmente. Como é interpretado o assassinato de Mélida Anaya Montes, uma indiscutível líder do movimento? Como analisar o suicídio de “Marcial” (Cayetano Carpio), a principal referência da força? Por que “Marcial” apontou um revólver para sua têmpora e explodiu seu cérebro? Por que alguém não podia explicar as coisas com palavras e sim com balas? Por que a morte e o valor da vida continuavam baixando tanto?

9. A hora marcada

Tapia caminha em direção ao CLAN¹², a três quadras do Teatro Nacional de San Salvador. Ele sabe para onde está indo, porque está indo de memória, ele não olha para nada porque acha que sabe tudo. Apesar do tempo, pode perceber qualquer coisa sem olhar para ela. Tudo está no seu registro, como quando olha através do

12 Onde estava estabelecido o *Movimiento de la Cultura Popular* (MCP), uma organização de esquerda que reunia pessoas relacionadas ao ambiente artístico e cultural de El Salvador, em 1979. Roberto Franco foi fundador. Roberto Pineda chama este local de “oficina dos vagabundos” (*taller de los vagos*). Disponível: <https://ecumenico.org/las-luchas-populares-del-siglo-xx-en-el-salvador-4/3/>. Acesso em: 08/04/2020. Também, segundo Roberto Quezada: “Jorge Palencia (El Viejo) fue el principal protagonista de este encuentro de Yolocamba con artistas y trabajadores de la cultura, como el Grupo Maíz, Roberto Franco (La Rana), Dimas Castellón, Mariano Espinosa, Saúl López, Donald Paz Monje, Joaquín Meza (poeta), Humberto Acevedo (actor), David Méndez (el Papo, fotógrafo), Patricia (la Chinita), Toño Girón, del dúo ‘Aguijares 17’ y muchos otros. En ese encuentro se nos destapó la idea de hacer un esfuerzo estratégico para llevar adelante la articulación de un proyecto cultural más general, en la que participaron muchos más trabajadores de la cultura. Norman Douglas -un actor y director de teatro, inteligente y dinámico- fue un gran aporte a este esfuerzo, porque él tenía un apartamento en la Quinta Calle Oriente, local en el que funcionaba el esfuerzo teatral llamado ‘El Taller de Los Vagos’. En ese local nos reuníamos los artistas que luego llegamos a formar el ‘Centro Libre de Artistas Nacionales (CLAN)’ y en donde nació la idea de crear un movimiento u organización con mayor compromiso social. El CLAN es la semilla, la génesis del ‘Movimiento de la Cultura Popular (MCP)’. En ‘El Taller de Los Vagos’ tuvimos los primeros encuentros con dirigentes de esa época, como Facundo Guardado, Apolinario Serrano (Polín), la Ticha y Juan Cachón. Como consecuencia de la represión de aquellos días, el local fue catedado y cerrado directamente por el Mayor Roberto D’Aubuisson y capturados varios compañeros artistas. Norman Douglas fue amenazado de muerte, por lo que tuvo que exiliarse en Panamá.” Disponível em: <https://pdfslide.tips/reader/f/para-que-no-olvidemos-pag-1-mucho-de-ingenuidad-y-de-ignorancia-campo>, p.161. Acesso em: 09/04/2020 (N. E.)

pequeno buraco no teatrinho para gritar: – *Choco, seu babaca, preste atenção em mim.* Enquanto Franco caminha, o major D'Abuisson insiste em acentuar seu francês, enfatizando a última sílaba de seu sobrenome; ele ainda não tem câncer. Isso virá mais tarde. Nesse momento, ele maneja os esquadrões da morte e comanda a operação à distância, a fim de deter os guerrilheiros que estão escondidos no segundo andar do CLAN.

Tapia toma a última rua e estar tranquilo é uma péssima jogada. Não percebe os que estão à paisana, nem os delatores. Passa na frente de um gordo, vira e entra. A escada se mostra solitária diante de seus sapatos. Tapia sobe rápido, com a decisão de quem sabe como chegar ao segundo andar. Está sempre bem vestido, botas caras, jeans azul e uma camisa xadrez. Quando seus pés estão no meio da escadaria, ele vê a espingarda, sua mensagem é inequívoca: quem sobe a escadaria nunca descerá sem ter uma arma apontada para si ou estar morto. É a hora marcada para que isso aconteça quando Tapia continua subindo serenamente. Conhece o edifício de memória, não há outro destino nessa escada além do escritório do CLAN. A consistência do mundo entra em colapso, agora ele vê as botas e o uniforme, a espingarda que pela primeira vez aponta para ele; então ele faz o que não deveria ter feito. Por um segundo, Tapia levanta o olhar e vê a pessoa que vai matá-lo. Para e observa-o. Está quieto. Ele está prestes a morrer quando franze a testa, procura uma voz marcial e impõe: – *Está tudo bem aí?* O homem com a espingarda perde a compostura e pega o cano da espingarda. É um superior que vem. Tapia insiste: – *Eu pergunto se está tudo bem, caralho.* – *Sem novidades,* diz o homem uniformizado e abaixa a cabeça. Tapia chega ao seu lado, olha para dentro e, virando-se, diz: – *Vou relatar isso.* Depois, com a boca seca, desce acelerado. Uma gota fria corre por suas costas, ele alcança a porta e se encosta em seu batente. Agora ele vê a paisagem cheia de espiões. A próxima caminhada será a mais difícil que ele fará em sua vida. Caminha lentamente até a esquina que o afasta do CLAN para sempre. Antes da esquina um delator o olha, ele simula meia volta e continua. Vai

em frente e só respira no canto da esquina. É a hora marcada para viver. Hoje não, hoje Tapia não vai morrer.

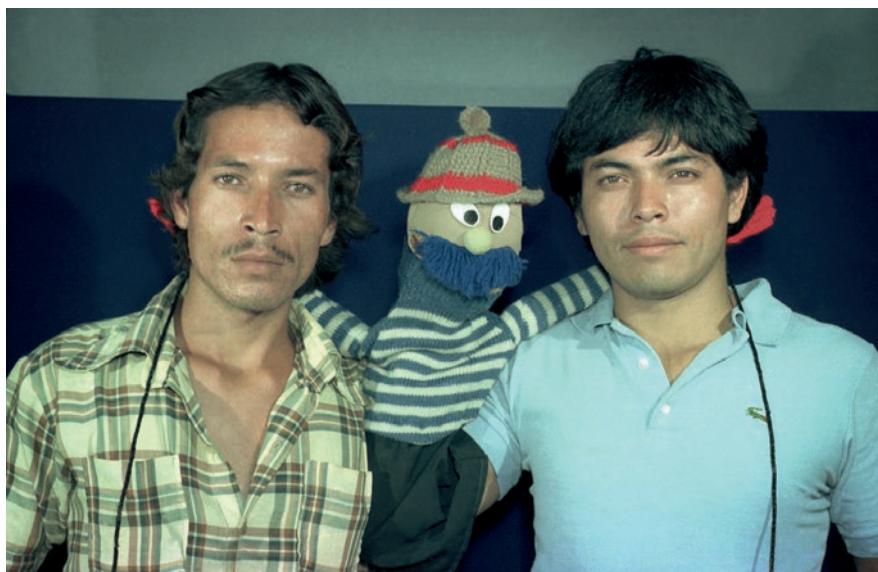


Figura 6 - Roberto Franco junto a seu irmão, 1982. Foto: Luis Galdámez.

10 Epílogo: – Volto para almoçar

Três palavras dispostas logicamente para que quem as escute se limite a assentir. Três palavras comuns e correntes ditas tantas e muitas vezes que não há como imaginar que sejam as palavras finais. As últimas. Mas foram. Quando sua companheira se lembra da última vez em que viu Tapia, ela vê cada vez mais viva a cor caqui de sua blusa e sua calça *jeans*, seus cabelos caindo preguiçosamente em direção à porta que se abrirá pela última vez em sua vida. Não há gesto de despedida porque ele não estava se despedindo, estava avisando que voltaria. E não voltou. Foi à reunião da escola, mas não estava mentindo. Ele pensou que estaria voltando, não havia como imaginar que este seria seu último dia, o último dia em que viu sua filha, seu filho, sua esposa e Chicho. Francamente, não há como saber mais. Ninguém sabe de nada. Há uma mulher que agora vive na Suécia, que caminhou com ele e pegou carona com a viagem

que Tapia fez de táxi até o centro. Depois, há a vendedora que diz ter visto um garoto sendo forçado a entrar em um carro com vidros escuros e semelhante às caminhonetes 4x4 usadas pelos esquadrões da morte. Francamente, não há como saber. Faltam dados. Franco se foi, quase 40 anos se passaram. Todos os dias 23 de novembro que se sucedem há alguém que faz uma refeição para esperá-lo e coloca flores, em sua memória, no *Monumento a la Memoria*, que fica no *Parque Cuscatlán*.

Digo abertamente, a partir do silêncio, do esquecimento, mas sobretudo da certeza daqueles que realmente sabem o que ele viveu naquela tarde de 23 de novembro de 1983, quando desceram do táxi para o Teatro Nacional e ninguém jamais soube de nada, exceto aqueles que o carregaram; a partir da culpa que deve ser sentida por quem o viu e permaneceu calado, por quem lhe fez desaparecer e permanece calado, naquele túnel escuro, insondável território, que é a perda, digo que Roberto Franco levantou as mãos novamente antes de partir, para não se render. Se tivesse nelas a rá Aurora teria se salvado. “El Salvador” estava ausente.

Tento ensaiar um final melhor para Tapia, ensaio esse final. Seus captores vêm procurá-lo e, pela primeira vez, esse indivíduo, esse jovem, esse bonequeiro levanta as mãos diante de seus captores, ele sente que vai morrer da pior maneira porque não tem Aurora nas mãos. Ensaio um final para este ensaio. Quem veio procurá-lo não quer que o terrível seja considerado uma piada, pois a rá não ajuda a temer. A rá não ajuda a ter medo de jeito nenhum. Tapia tem um segredo que não pode ser explicitado de forma alguma. A rá não tem controle, o descontrole está nas mãos de Tapia. Esse cara é um problema para todos, ele não aceita ordens, ele não respeita, ele brinca no tiroteio, ele ri de tudo. Tapia não desiste se estiver com Aurora, porque com ela é invencível. Por isso, agora que o veem sozinho, apenas de *jeans* azul e camisa cáqui, apenas com uma pasta na mão, ele é apenas um homem com seu corpo e suas ideias. Eles vão capturar o homem e desaparecer com ele, agora que ele não tem nenhum vínculo com o invisível.

Tapia, não vê o que está por vir, não vê nada por vir. Mas Tapia já está duvidando há muito tempo. Por que Marcial se matou, por que tantas mudanças de planos? Por que lhe disseram no México para ter cuidado, que dentro da própria organização existem traidores? Por que não pode olhar em volta senão com desconfiança? Dúvida de tudo, de todos, tem em uma mão o número de dedos igual ao número das pessoas em quem confia neste momento. Mas suas mãos são apenas para a rã, são apenas para a Aurora, são para o invisível, são para o que chega, é por isso que quando vem o fim e o avisa, não sabemos o que aconteceu. Por mais que saibamos que quem sabe não diz isso por pudor, medo, vergonha ou porque o número de mortes em um país, onde a guerra durou doze anos, precisa de um pouco de esquecimento para continuar, pois ninguém parece ter feito a coisa certa. Porque não há como confirmar que o desejo e o caminho nunca se realizam sem deixar desprezo, mau humor e muita umidade.

Termino o ensaio de uma vez por todas. Tapia está andando, ele deu dois passos, a franja negra se move suavemente, ele percebeu alguma coisa e entreabriu a boca, os dentes o mostram menino e coelho, ele ainda tem o brilho de que tudo o surpreende. Mas sentiu frio. Ninguém sente frio em El Salvador; pelo menos ninguém sente frio da maneira com que o frio é sentido em outro lugar. Ele sente frio porque o que está acontecendo é um final que ele não pode interpretar de forma alguma. Agora não sabemos se ele viu sua vida passar rapidamente e nem o lugar que seus filhos, esposa, amigos e bonecos ocupavam em seu filme. Não sabemos nada e, até que a consciência se abra e descubra a página solicitada por este ensaio, nada poderá ser completado com precisão. Quem conhece o final de Tapia terá as letras que faltam.

Roberto Franco foi o único bonequeiro deste lado do mundo que levou sua brincadeira ao limite e morreu por isso. Morreu por ser um bonequeiro. Desapareceu não por causa do que ele disse; tinha que desaparecer porque tinha o pior veneno em suas mãos e era contagioso. Tinha um veneno que alguém teria pago para

ter. Ele tinha o veneno da luz, da voz, do movimento, ele tinha o germe da risada crescido e brotado, ele fazia as pessoas rirem. Aqueles que nada tinham olhavam para ele encantados e finalmente tinham algo. Ele tinha em suas mãos o segredo que poucos têm, e não teve medo de demonstrá-lo em uma época em que o homem matou o homem e não havia meias medidas, era matar ou morrer no jogo. Naquela matança e morte, Franco acreditava estar de um lado, do lado daqueles que sempre morriam. Acreditava que havia dois lados, mas o tempo e os eventos o fizeram duvidar da clareza da linha que dividia esses dois lados.

Sem a rá Aurora, Tapia estava perdido. Aquele que o viu pela última vez pediu que ele levantasse as mãos para ver se ele estava armado, se estava com a rá Aurora e se era invencível. Quem confirmou que não tinha a rá se sentiu seguro. Com a rá, Tapia teria sido salvo. Roberto Franco, como sempre fazia, levantou as mãos para não desistir, olhou para a mão direita que sempre segurava a rá Aurora, fez o gesto. O sol fazia o mesmo de sempre, brilhava em vermelho e amarelo e, assim, Roberto viu as cores da FPL, as cores da rá, fechou os olhos e ninguém sabe o que realmente terá sentido ou terá pensado. Não sabemos, por exemplo, se algo mágico trouxe a rá para suas mãos e, assim, ajudou-o a passar por aquele murmurário que é deixar a vida e se sentir invocado. Não sabemos o tempo que Roberto teve para se conectar com o que ele havia feito, com o que iria acontecer com ele, seu país, seu povo e o mundo. Nós não sabemos nada. E não saber nada e inventá-lo é um erro geralmente cometido por quem não tem nada, por quem conta histórias.

Digo esta frase pela última vez, porque não consigo terminar o que venho dizendo há algumas linhas: Roberto Franco, o bonequeiro que acredita no outro, não está mais conosco; o problema não é que ele não esteja aqui, o problema é que nunca esteve. Faz parte da equipe do esquecimento. Os bonequeiros que procuram um herói em suas fileiras não o conhecem, porque costumam olhar somente para seu próprio umbigo. Ele não joga como titular em

nenhum time, porque é quase sempre mais fácil esquecer o que compromete e lembrar a urgência do desnecessário. Esta é a foto final, que ninguém verá e que todos estarão vendo desde o início. É a foto do fim. Agora vemos a foto inexistente.

Roberto Franco não descansa, levanta as mãos como se estivesse brincando e não desiste. Não importa agora se foram seus companheiros que o traíram. Não importa por uma simples razão: quem é capaz de ver um inimigo em um homem com um boneco nas mãos? Tem que ser um bruto para pensar isso. Bruto é uma palavra forte para uma bobeira assim. Repito, quem é capaz de ver um inimigo em um homem com um boneco? Tem que ser menos do que nada para ter medo de algo assim. Tem que ser estúpido. Por isso, é evidente que Roberto Franco foi traído por todos, inclusive seus inimigos. Por que, com que argumentos podemos parar um bonequeiro? Como podemos fazer ele desaparecer? Esta razão é plausível: seus inimigos o conheciam e já haviam sido enfeitiçados.

Eles tinham medo da rã, porque ela parecia ser de verdade, embora não o fosse. O que parece ser de verdade, mas não é, é o que mais tememos. A rã era a Aurora, mas não era a Aurora. O que parece verdadeiro, mas não é, permanece sendo a tentação máxima. O verdadeiro perigo, o que parece ser de verdade, é terrível porque põe em dúvida nossa própria existência. O valor dela. Se o que parece ser verdade é mais verdadeiro do que eu, então eu, o que posso esperar de mim mesmo se, sendo verdade, sou menos do que inexistente? Este é o mal deste e de todos os tempos. Parece ser o nosso estigma. E assim foi naquele tempo, parecia. Aquele tempo parecia estar a um passo da liberdade, da justiça e da igualdade que a aurora, o amanhecer, anunciava. Parecia, mas não era. Parecia de verdade o que estava acontecendo. Parecia que a ofensiva final levaria à vitória. Parecia, mas apenas alguns lembram de que a única coisa que geralmente termina são os jogos. A vida em transformação, pelo que sabemos, nunca acaba. A morte não é o fim de nada.

Se eles o tivessem matado e o encontrassem morto, alguns o teriam recuperado. A Aurora poderia ter chorado sem gestos. Por isso

o fizeram desaparecer, para que ele não retorne de forma alguma. O fim da aurora também é uma continuidade. Um ciclo planetário e natural. É por isso que escrevo e trago Tapia aqui: para devolvê-lo, para que ele volte com sua Aurora e ambos fiquem presentes entre nós enquanto seguimos vagando neste eterno intervalo.

Agradecimentos

Este ensaio foi possível graças a muitas pessoas que compartilharam suas memórias. Elas estão presentes neste texto de alguma maneira. Para elas, meus agradecimentos. Sua companheira na época, que ainda está viva e que preferiu que não colocasse seu nome, leu o rascunho e ficou surpresa ao ver o dia em que o fez, em 14 de janeiro de 2020, momento em que Tapia cumpriria 70 anos.

Referências

BALDERRAMA, Raul. (Musicólogo mexicano. Entrevista via Skype).

CRUZ, Narciso “Chicho”. (Parceiro de Tapia. Entrevista por correio, 2018 e entrevista pessoal em San Salvador, em outubro de 2019).

HERNANDEZ, Rony Hernandez. (Músico guatemalteco. Entrevista via Skype).

MEJIA, Corina. (Esposa de Roberto Franco. Entrevista via Skype, 2019 e pessoalmente em San Salvador, em novembro de 2019).

MONGE, Julio. (Diretor do grupo de teatro TNT. Entrevistas em San Salvador 2017 e 2019).

PAZ, Donald. (Entrevistas em San Salvador 2017 e 2019).

- QUEZADA, Franklin. (Músico que acompanhou os espetáculos de Tapia. Entrevistado pelo Skype, 2018 e entrevista pessoal em San Salvador, em novembro de 2019).
- SALOMON, Roberto. (Professor de Roberto Franco no Bacharelado em Artes. Entrevistas em San Salvador 2017 e 2019).
- UMAÑA, Fernando. (Diretor de teatro, aluno de Roberto Franco. Entrevistas em San Salvador 2017 e 2019).

El final de una aurora: sobre Roberto Franco , titiritero¹

Sergio Mercurio

(Argentina)

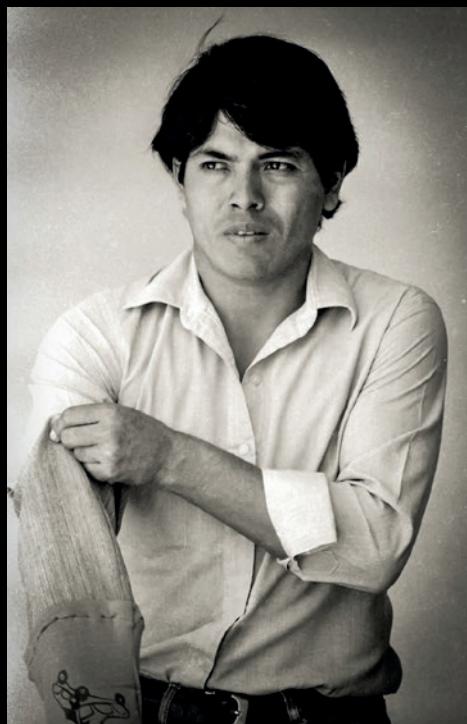


Figura 1 - Roberto Franco colocándose uno de sus títeres en San Salvador, 1978. Foto de Luis Galdámez.

1 **Roberto Franco** (Tapia) nació el 14 de enero de 1950 en San Ramón, un barrio humilde de San Salvador, en El Salvador. Fue pobre. Estudió teatro en el Bachillerato de Artes. Hizo teatro callejero y formal. En los años del conflicto armado formó parte de las *Fuerzas Populares de Liberación* (FPL, 1970), una de las cinco organizaciones políticas y guerrilleras que conformaron el *Frente Farabundo Martí* (FMLN, 1980). Tuvo 2 hijos. Uno continúa vivo. Como titiritero creó un personaje llamado Aurora. Era una rana de color rojo y pelo amarillo, colores de su organización política. Con ella cumplió la misión de agitar a las masas estudiantiles y obreras para su concientización, por la esperanza de que la injusticia social reinante en El Salvador desapareciese. El 23 de noviembre de 1983 mientras se dirigía al Teatro Nacional desapareció, hasta hoy en día no se sabe absolutamente nada de su paradero.

Resumen: Este texto es el fruto de una investigación por medio de entrevistas. Realizada a lo largo de dos años, relata la historia de Roberto Franco, titiritero salvadoreño, que desarrolló su labor en el marco del conflicto armado en su país. Formó parte de las *Fuerzas Populares de Liberación* (FPL), una organización política y guerrillera. El 23 de noviembre de 1983 desapareció y hasta el día de hoy no se sabe nada de su paradero. Esta es la historia del titiritero que creó un personaje llamado *Aurora*, una rana de color rojo y pelo amarillo, con la que cumplió la misión de agitar a las masas estudiantiles y obrera con el objeto de concientizarlas.

Palabras-clave: Desaparecido. Titiritero. El Salvador. Roberto Franco.

Abstract: This text is the fruit of research through interviews. Carried out over two years, it tells the story of Roberto Franco, a salvadoran puppeteer, who carried out his work in the context of the armed conflict in his country. He was part of the *Popular Liberation Forces* (FPL), a guerrilla and political organization. On November 23, 1983 he disappeared and to this day nothing is known of his whereabouts. This is the story of the puppeteer who created a character named *Aurora*, a frog with red color and yellow hair, with whom he fulfilled the mission of agitating the student and worker masses in order to raise awareness.

Keywords: Missing. Puppeteer. El Salvador. Roberto Franco.

1. Magia y ausencia

La magia, ese arte de la aparición y desaparición de objetos, conduce a la sorpresa, a la exaltación, a la alegría. En el terreno de la existencia la desaparición de personas no es magia, es una letanía, es un desierto infinito, es un mareo, la desaparición es un reloj que muerde y a cada segundo acciona; la desaparición de alguien es una espina que insiste en salir y visitar a cada instante un lugar distinto de una consistencia que lamentamos desconocer. No sabemos hasta dónde puede llegar el dolor. De todos los dolores que los hombres han creado para los otros, la desaparición sigue alta en el escalafón de los definitivos. Desaparecer a alguien es mucho peor que matarlo, porque es seguir matándolo, de un a poco que sin embargo es para siempre en cada segundo. La desaparición habilita a que cualquier otro sin malicia diga que nuestro alguien está muerto o está vivo, de acuerdo a su estado de ánimo. Para el cercano, para el círculo del amor, la desaparición es el infierno. Los que se quedan deben permanecer sin reacción absortos por la duda que se transforma en ilusión y a la vez en derrota. Es entonces cuando el ánimo, derrotada esperanza en la lluvia, va ahogándose solo.

Entre todas las cosas que se dicen en torno a la desaparición de alguien la más traumática para quienes lo quieren, es que lo han visto, que en un país lejano caminaba por una acera hasta ser detectado y rápidamente cruzó esquivando, que trabaja en algo relacionado con lo suyo, solo que ya sin tanto brillo; que ha cambiado mucho y por eso no quiere volver. Esto puede subir el tono hasta límites inimaginables, como por ejemplo que lo traicionaron sus compañeros de causa, aquellos a los que él le confió su futuro, que ellos lo entregaron y sin piedad lo asesinaron. Cuando se escucha esto último no importa si ocho días después de la desaparición de Tapia uniformados irrumpieron en su casa y destrozaron todo. La desaparición inaugura algo cercano a la locura, no se puede pensar claramente, no se puede estar seguro de lo que vemos y pensamos. Nos confunden los uniformados que han vuelto a buscar algo más y por eso vuelven a destruir la casa.

Su mujer aprovecha la circunstancia de una producción televisiva extranjera para bajar de una camioneta en marcha. Tiene cinco minutos, a lo sumo seis, es como en un terremoto lo que pasa, el tiempo no ayuda; la cuna, la ropa de los niños algunos juguetes, unas fotos. Entra al cuarto de trabajo y los títeres están acomodados aun, uno al lado del otro. Toma a Mateo y a Aurora por supuesto. Con prisa los guarda. Es importante tener a Aurora para cuando Tapia vuelva.

Los siguientes 8 meses Aurora, la ranita Bloque, permanecerá oscura en un sótano de barrio. Cuando la humedad comienza a destruir los títeres de Roberto Franco, faltan ocho años para la firma de los *Acuerdos de Paz*². La guerra, esa totalidad, deambula boba por las calles y la mente de los que quieren mañana; pero los muertos, que a veces son arrojados al barranco y comidos por los perros, no dejan noticia; pero las bombas, las ráfagas solas hacen que sea más fácil olvidarlo todo. Olvidar, por ejemplo, que estamos buscando a alguien, que alguien nos falta; que entre todos los desaparecidos de la gran guerra de la historia del pequeño país centroamericano, entre los ideales fulgurosos de las 5 organización guerrilleras, entre la desmesura de violencia que alimenta los Estados Unidos de América - EEUU para conservar otro país esclavo, entre las actitudes de los soviéticos o de los cubanos, entre las simpatías de los descontentos que vienen de otros países para tomar armas, entre los artistas que resisten inventando sus formas o huyendo, entre los pobres que no pueden resistir más que formando parte, entre los ricos que miran de lejos lo que pasa, entre los ricos que piensa que su círculo es demasiado poderoso para penetrarlo, entre los niños que escuchan la palabra Paz como se escucha la palabra Dios o tanta cosa, entre todos ellos: una mujer sigue esperando un hombre de camisa caqui y *blue jeans* que ya un año atrás dijo que volvía al almuerzo. Entre todos ellos hay una niña que tiene una foto entre sus juguetes, la

² El Salvador 1991- 1992: Acuerdo de Paz y Reforma Constitucional. Fuente: <https://archivos.juridicas.unam.mx/www/bjv/libros/4/1575/23.pdf>. Aceso em: 12/04/2020. (N.E.)

niña está comenzando a hablar y se asusta con la foto que su madre a puesto, entonces pega un grito, no hay balas en ese momento. La madre entra a la habitación y ve a la niña que señala con el dedo. Tranquila mi amor dice la madre, el de la foto es papá haciendo títeres, tu papá es titiritero. Vas a verlo pronto, cuando vuelva, la mujer dice esa frase y levanta la vista pidiendo perdón por lo que sabe puede ser la primer gran mentira. La niña mira más tranquila un padre que no conoce, tiene un títere en la mano. La niña no llegará a ser adulta nunca. Treinta años después, no existe ninguna noticia que nos permita dar con la ausencia de Roberto Franco, de Tapia, del titiritero salvadoreño que con su ranita Aurora incitaba a la audiencia a formar parte de un mundo mejor del que aún todos los presentes no tenemos noticia.

2. Ellos

Crean que el mundo es mejor por ellos. Pero no tienen ningún dato concreto que pueda comprobarlo. Por eso tratan de inventarlo. Buscan, en algún lado, datos. Algo irrefutable. Pero todo les juega en contra. No hay nada. Nada ni nadie. Cuando creen encontrar algo, es demasiado débil, insostenible. Por eso se juntan, se juntan para tratar de hacerse grandes. Allí fabulan. Creen que tal vez si se hacen runfla, los que los sucedan pueden repetir lo que ellos inventan, pero una y otra vez son traicionados. Los que lo suceden no creen en ellos mismos demasiado tiempo. Los más serenos, porque los hay, dicen que inevitablemente uno de ellos sobresaldrá del resto y de pronto se impondrá sobre los demás y hará visible lo que hace en nombre de todos. Ese día todos, por consecuencia, ocuparan ese trono. Ignoran que de suceder eso, habrá un poder que cambiará de mano y como todos los poderes deambulará mucho más entre oportunistas que entre sabios. A veces parece que lo logran; que van a hacerse poderosos; pero, no hay modo, todo los traiciona. No se puede llegar a ser gran cosa siendo titiritero.

De todos los titiriteros que anduvieron por el mundo, no hay más de una decena al que se le ha dedicado un libro, un estudio, una biografía seria. Los titiriteros, no pueden ser descifrados, no ha habido necesidad, no tienen un código de acción en común y así como cualquier otro trabajo, no se puede aseverar nada a la hora de enunciar algo que los identifique desde el punto de vista ético o moral. Los titiriteros son personas que tienen un trabajo que consiste esencialmente en mover muñecos con las manos. De ahí no se puede aseverar más nada. Se puede con un poco de imaginación enunciar que son sensibles, o tienen barba. Se puede decir que no son ricos y por lo tanto no poseen esclavos, pero no se puede afirmar que son justos, o que no están procesados por robo o por violación. Titiriteros, así como policías los hay de todo tipo. Sin embargo, a diferencia de los dentistas, programar un encuentro con uno de ellos a priori no genera miedo.

En los últimos 50 años, en occidente, hay un titiritero que llegó a ser conocido y respetado por su trabajo. Admirado y reverenciado, cumplió con la premisa fundamental de un titiritero: se conocen más sus personajes que su rostro. Me refiero al estadounidense Jim Henson, creador del programa de televisión *Plaza Sésamo* y *Los Muppets*. Ambos programas, uno dedicado a la infancia y otro de corte familiar, ocuparon una sección de la pantalla chica al menos durante 10 años, logrando ser referencia para millones de latinoamericanos. De los titiriteros que el mundo ha imaginado y ha tenido, hay pocos que son recordados por lo que han hecho. Hubo, claro, trashumantes, viajeros, hubo predicadores y los hay. Hubo y hay artistas de aquellos que creen que lo que hacen es mucho más de lo que hacen y se emborrachan contándolo. Hay, como siempre hubo, ejemplos aislados; pero hasta hoy en día el titiritero salvadoreño Roberto Franco, ha merecido unas pocas páginas³.

³ Para otras consultas sobre Roberto Franco, sugerimos: MAIDA, Andrea. *El titiritero del país de las balas*. In: <https://www.revistafactum.com/el-titiritero-del-pais-de-las-balas/>; ÁVALOS, Jorge. *Roberto Franco, Titiritero*. San Salvador: La Zebra, 2019. In: https://issuu.com/zonazebra/docs/roberto_franco_-_titiritero; PAZ, Donald. La ranita Aurora: Roberto Franco (Tapia). In: *Suplemento Tres Mil. de Co Latino*. San Salvador, 19 julio de

Franco era apodado Tapia por su parecido al emblemático jugador de futbol salvadoreño.

Hablar de Roberto Franco es un desafío y un propósito habida cuenta de la falta de titiriteros que han llevado su decir al límite mismo del compromiso con su tiempo. Roberto Franco pudo haber muerto de un disparo el día que con su Rana exaltaba a la juventud universitaria. Un grupo de francotiradores irrumpió en el campus, a unos 50 metros de la Facultad, ametrallando el lugar donde él relataba un partido de fútbol entre el pueblo y la oligarquía. Era el 10 de octubre de 1980 y el Frente Democrático Revolucionario (FDR) se daba por fundado en la Facultad de derecho de la Universidad de El Salvador. La Rana Aurora apareció en la secuencia, avisando que EEUU era un error histórico que algunos tenían que soportar, cuando la balacera hizo estallar los vidrios. Mientras todos estaban en el piso temblando por lo inevitable, alguien se giró hacia Aurora y le dijo: *-A la puta, Rana, perdiste la clandestinidad.* Roberto observó y Aurora dijo: *-Vos comé mierda, cerote.*

Este hecho es el que quiero resaltar en este texto, Roberto Franco en situación límite no renuncia a sacarse de las manos el personaje que él había creado y en quien creía. Su personaje era más fuerte que él. El día que una oscuridad lo separó de su personaje para siempre, no solo se murió la espera, sino que se ahondó un asunto que aun los propios titiriteros no tocan seriamente. Y si lo hacen no se explayan; no hacen teoría; no fundan una ética; no crean un horizonte. Ni siquiera se posesionan ante sí mismos ante el asunto de qué rol juegan sus personajes fuera de las historias que ellos mismos crean.

2019. Disponible en: <https://www.diariocolatino.com/la-ranita-aurora-roberto-franco-tapia/>; DARÍO LARA, Álvaro. La oscura noche de los desaparecidos. In: *Suplemento Tres Mil. de Co Latino*. San Salvador, 26 de noviembre de 2016. Disponible en: <https://www.diariocolatino.com/la-oscura-noche-los-desaparecidos/>; PINÉDA, Roberto. Las luchas populares del siglo XX en el salvador (4). In: *Servicio Informativo Ecuménico y Popular*. San Salvador, 17 de octubre de 2010. Disponible en: <https://ecumenico.org/las-luchas-populares-del-siglo-xx-en-el-salvador-4/3/>. (N. E.)

3. Él

Cuando empezaban *Los Muppets* Tapia se quedaba quieto y miraba. Veía a la rana René y verla le hacía cosquillas en algún lado.

Había hecho la Escuela Libre de Teatro del Bachillerato en Artes, en ese espacio de libertad no había tocado aun los muñecos.

La llegada a San Salvador del argentino Sergio Kristensen le hizo entrar en contacto con los títeres. Primero se limitó a montar obras de otros y vio como Kristensen tenía como Henson una rana, la rana aquella de *Los Muppets*. Cuando el argentino dejó El Salvador para siempre, Tapia tenía la rana Mateo, una rana verde con la que iba a hacer los espectáculos para los hijos de los medios ricos. Pero los acontecimientos lo llevaron a hacer una rana roja, con la que iba a agitar a los medios pobres.



Figuras 2 e 3 - Roberto Franco y la Rana Mateo. Foto de Luis Galdámez.

Cuando salió del bachillerato en artes y se involucró en el medio, conoció a Donald Paz⁴ y terminó formando el grupo de títeres *Pequebú*⁵, destinado a los pequeños burgueses creyentes de que la guerra no iba a tocarlos jamás. De ellos ganaba el sustento, pero en silencio hizo la misma rana de color rojo y amarillo, los colores que el *Bloque Popular Revolucionario* y las Fuerzas Populares de Liberación tenían. Con ella no faltaba a los actos de agitación, la rana agitaba al público y agitaba a Tapia. El nombre *Pequebú* era también una provocación hacia adentro, los pobres como Tapia, los hombres de barro, tenían que ir al monte, por eso la actitud de Tapia era considerada una desviación, los pobres debían luchar, no hacer arte, si lo hacían estaban desviados, habían sido abducidos por los placeres de los pequeños burgueses. El *Pequebú*, agitaba a todos los que lo rodeaban y cuando Donald Paz pasó a la clandestinidad Tapia insistió y se quedó con los relatos de fútbol y con las canciones populares con las que encantaba al público, ahí apareció Franklin⁶.

De un momento a otro Tapia empezó a cantar sus canciones populares y sobre la marcha Franklin sacaba la música, ponía los acordes del Santo, ese tema mexicano nacido en la cárcel allá por los años 20 y que iba a acompañar las grandes reuniones de pueblo, gracias a su gracia. La rana cantaba El Santo y el público deliraba, pero la rana no respetaba los códigos de la clandestinidad, desbocada gritaba: *-Franklin más música, más fuerte*. Franklin, que estaba siendo visto, se sentía desnudado ante esa actitud y no faltó oportunidad para decirle a Tapia que debía controlarse ya que la actividad que estaban haciendo merecía un poco de cuidado. *-Roberto, me estás mandando al frente, no podés decir mi nombre verdadero,*

⁴ Partió al exilio en México y después a Francia. Continua con los títeres en la actualidad. Fuente: <https://www.diariocolatino.com/la-ranita-aurora-roberto-franco-tapia/>. Acceso en: 08/04/2020. (N. E.)

⁵ En referencia al cuento homónimo de Mario Benedetti, In: *Con y sin nostalgia*. Madrid: Alfaguara, 1977. (N. E.)

⁶ Franklin Quezada (militante, junto a Franco en el MCP e fundador y director de *Yolocamba I Ta*, una agrupación musical revolucionaria que tuvo una gran repercusión internacional. Fuente: <http://franklinquezada.com/>. Acceso en: 09/04/2020. (N. E.)

decime músico por lo menos, en el público hay orejas que quieren saber quiénes somos. Entonces, Franco mostraba la inocencia del conejo y esputaba: *-Qué me decís a mi cerote, si yo no fui quien te denunció, hablá con la Aurora.*

Al recordar este suceso, Franklin afirma que aquel diálogo se remitía a la pura verdad. Franco no podía manejar a la Aurora. Era cierto que este espiaba por un pequeño agujero para ayudar a identificar específicamente a determinadas personas del público y para entablar un diálogo real; pero a lo sumo Franco le prestaba los ojos, la Aurora era totalmente dueña de su voz. Es por esto último que a la hora de hablar de Roberto Franco debemos confirmar que éste forma parte de un grupo reducido de seres que trabajan de titiriteros, realizan obras de títeres, manipulan muñecos correctamente en un guión preestablecido; pero, a la hora del enfrentamiento con el público, a la hora de brindar sus manos a los objetos y cuando sucede el imprevisto, son poseídos por el personaje y no pueden controlarlo.

Roberto Franco fue titiritero del tipo que no abunda, lo fue en un tiempo, donde no había lugar para andar de pueblo en pueblo con un bolso en bandolera contando historias familiares para un público que tenía el ocio a disposición. Su tiempo fue violento, y él, que había encontrado en los títeres su manera de entablar comunicación con su gente, se dividió en por un lado tener un trabajo de teatro de títeres para quienes podían pagarla - dado que su *status* les permitía andar por las fronteras poco claras de un conflicto social ya que la guerra parecía no alcanzarlos- y por otro lado con aquellos a quienes ésta se les tornó la única opción para pensar en el futuro diferente.

Franco, más conocido como Tapia, tenía un trabajo formal de titiritero -de aquellos que tienen un teatrino, un libreto, una historia, una técnica de manipulación y una efectividad que le permite vivir de su trabajo - y por otro lado, tenía algo así como una misión. Su misión era que El Salvador terminara con la mecánica insustituible de explotación de los campesinos y de pobres de manos de una clase

social que parecía haber nacido con el destino y el afán de mantener las cosas del mismo modo.

4. Titiritero

Para ser titiritero basta nombrarse. De este oficio se ha escrito poco y nada, y si alguien se pregunta en qué consiste, el sólo hecho de decir que es un ser que mueve muñecos basta. A diferencia de un músico, un bailarín, un escritor o un cineasta, donde nos es clara la forma de valorarlos, en el caso de los titiriteros no hay ningún tipo de acuerdo social con respecto a si los hay buenos o malos. Para ser titiritero basta mover muñecos con las manos. Se sabe que muchos responden a tradiciones familiares, en América latina, existen algunas incipientes escuelas, pero no hay necesidad alguna de hacerlas o estudiar algo para ponerse un muñeco en las manos, esconderse detrás de una tela y trabajar de ello. Ningún titiritero necesita demostrar su experiencia. Sin embargo, hay una variedad de ellos.

Llama la atención que, si bien los titiriteros se conocen, se juntan incluso en organizaciones del tamaño del orbe, se asocian, publican revistas, realizan propuestas públicas, nunca hasta hoy en día han hecho un pedido, una aclaración o una campaña que intente demostrar para el gran público en qué consiste la manipulación de un títere. Por no hablar, aceptan al sentido común que enuncia que un títere es algo o alguien que acepta ser manipulado sin expresar el menor descontento.

Un títere incluso puede ser un ente que se deja manipular sin rebelarse, que su única función es cumplir los objetivos de otro, del que manda. Y el que manda se llama titiritero. Así mismo escuchamos y leemos cómo ciertos políticos trabajan bajo la orden solapada de otros políticos o empresarios mucho más grandes o poderosos, es decir aceptan ser manipulados por otros siguiendo un guión. Vale entonces afirmar que, para la opinión pública, en este caso, el titiritero (el poderoso) es un personaje oscuro, oculto y con capacidad para mover con hilos invisibles los resortes más delicados

del funcionamiento de una sociedad. Es paradójico observar que no hay ningún caso de un titiritero (de oficio) que sea rico o poderoso como para que su voz o sus acciones tengan incidencia no solo en el ámbito político, social, económico o incluso cultural de un país. Tengo una hipótesis: eso sucede porque puede suceder. Porque los titiriteros (los que están organizados) no se sienten observados, ni criticados y porque lamentablemente la gran mayoría de ellos concuerdan y sienten que manipulan sus personajes tal como la expresión popular así lo designa: que el títere objeto no tiene decisión, no tiene vida, hace lo que el titiritero quiere sin inmutarse.

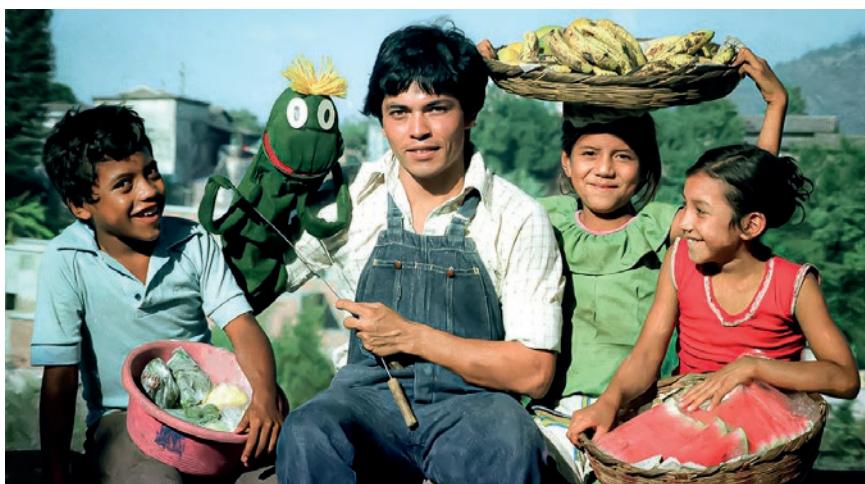


Figura 4 - Roberto Franco y su Ranita Mateo posando junto a tres niños vendedores de frutas en San Jacinto, año 1982. Foto: Luis Galdámez.

Existe, claro, un núcleo ínfimo que ha experimentado otra cosa, que siente respeto, una proyección y un deber con sus personajes. Para ellos el respeto del personaje títere no tiene excusa y saben que cada vez que se prestan deben de convertirse en un medio (*de medium*) para que el personaje se exprese. Quienes lo hacen saben que de no ser por ellos el personaje no tendría voz, coraje o lucidez para, desde la no vida, contemplar, cuestionar y accionar en ella,

como si la tuvieran. Pero quienes experimentan eso no han hecho teoría, ni se ha hecho teoría sobre ellos.

Las razones tienen que ver con lo sui generis del oficio. Por eso, si bien este asunto puede aparecer en alguna charla informal, quienes lo tocan no han sabido como expresarlo sin caer en el ridículo, sin quedarse en una explicación maniquea. Por otro lado, no me son conocidos escritos que enuncien que algunos titiriteros también podrían haber tenido un contacto con lo invisible, con las fuerzas y energías que conducen muy pocas veces a la creación artística. No se ha tenido tiempo o coraje de asumir que el titiritero puede ser el canal para que algo nuevo comunique, se encuentre con la realidad del tiempo que nos tocó vivir, y que en ese acto se comprometa con este, incluso a riesgo de poner en peligro su vida. Por eso último es que hay que hablar de Roberto Franco y de su rana.

5. La Aurora

No se callaba. Es evidente reconocer que Roberto no manejaba la Aurora, ella lo había elegido.

A veces, muy pocas, ciertos personajes toman a sus creadores para conducirlos. Es lo inanimado quien se nutre de algo vivo. Así como un musgo se apaña al árbol para crecer, ciertas melodías bajan al cuerpo de ciertos creadores, ciertas historias, ciertas fórmulas se hacen manzana y caen sobre la cabeza de algún pensante.

En el caso del personaje emblemático de Tapia, la Aurora era una rana. La coincidencia con la rana de Jim Henson es probable, los dos personajes tenían mucho en común. Técnicamente la rana era un títere de boca, con varillas, de una técnica conocida como bocón. Hecha de tela, lo que le permitía un desplazamiento bien holgado ya que no pesaba nada y podía sostenerlo mientras improvisaba, mientras se dejaba estar con la Aurora. La diferencia esencial era el color y la temática, la rana René era en realidad *Kermit*, pero en Latino América ese nombre nos ha llegado con las nuevas pe-

lículas. Sabemos que Kermit era el personaje emblemático de Jim Henson, así como Aurora era el de Tapia. Uno inventó los títeres para la televisión, el otro los títeres para la Revolución.

La rana Aurora vio un joven de *blue jeans* y camisa caqui y se dio cuenta que tenía espacio en su vida para llevarla. Tenía voz, tenía brazos para sostenerla, tenía disciplina, era arriesgado y era joven.

No es exagerado decir que Tapia terminó siendo dominado por la Aurora. Aurora era Alfa, Roberto detrás de ella estaba protegido y a la vez le servía. Aurora le dejaba el crédito de los lógicos. Las creaciones suelen hacer eso. Se prestan a alguien.

La Aurora, era desbocada, insolente, mal hablada, provocadora, guerrillera y salvadoreña. Tenía cosas en común con Tapia, pero no eran iguales, eran un dúo.

Cuando la Rana soltaba el verbo, Tapia era un canal de energía, lo sentía y vibraba. Nadie le había enseñado cómo hacerlo, sucedió. Son poquísimos los titiriteros que han vivido eso, que tienen la certeza que no manipulan los títeres; el resto, la inmensa mayoría, lamentablemente no hacen nada para que el sentido común no insista en afirmar que sentirse un títere es tener la certeza de ser manipulado.

6. Era de Nogal el Santo

*Y la gente preguntaba qué clase de santo era
Y él le contestaba que
era el santo más chingón de la pradera*

(fragmento de “El Santo”)

Escribo, sobre él, y no lo he conocido, cada persona que me lo nombra coloca una capa diversa para la construcción de un hombre. No quiero hablar con nadie más que lo ha conocido por una razón muy simple: El hombre es infinito. Todos lo somos. Basta que alguien nos recuerde para agrandar el tamaño de nuestra existencia.

Para empobrecerla. Recordar a un hombre, dice Juarroz⁷, se parece a salvarlo. Roberto Franco fue el titiritero que muchos quieren ser sin siquiera asomarse.

Un titiritero que creó un personaje que se quedó en la memoria de un pueblo. Lo construyó en un contexto poco usual. En la guerra. Por su condición social, lo lógico hubiera sido que se incorporara a la guerrilla, pero no, su modo fue construir un personaje. Una rana rebelde. Su rana Roja. En los partidos de fútbol que relataba donde se enfrentaba el pueblo contra la oligarquía, la rana gritaba un gol por cada paso que, según él, el pueblo daba. Si había una huelga en una fábrica, la rana relataba el hecho como un partido de fútbol y en ese hecho era el pueblo quien abría el marcador, cualquier injusticia que se acentuaba era también un gol, pero en este caso para el fascismo. El nombre de los dos equipos tradicionales de El Salvador ayudaba El Fas era el fascismo. El Alianza era la alianza obrero-campesina. De este modo y con un mecanismo como el relato de un partido, Tapia funcionaba como un juglar, ponía al tanto de la calle las novedades de la lucha popular y electrizaba a la audiencia cuando comenzaba a cantar *El Santo*.

Era de nogal el santo
hijo de un cabrón.
hijo de un cabrón
por eso pesaba tanto.

Con el tiempo el público había aprendido la canción, Franklin había inventado como acompañarla de tanto escucharla. La canción permitía cantar y reírse, desde ese punto de vista Tapia traía noticias, alegría y lograba el objetivo que era la agitación de las masas. Con el tiempo el público coreaba:

Chinguen a tu madre
los que no hagan coro
Chinguen a tu madre
si no cantan

⁷ Roberto Juarroz. Poeta Argentino (1925-1995). Autor de la “Poesía Vertical”.

Era en este momento cuando las masas agitadas reían y Tapia estaba demostrando que también en esa situación podía faltar un soldado si a cambio había un titiritero.

Caminando por las calles de insurgentes,
que chinguen a su madre los agentes

De la cárcel Lecumberri de México, de los años 20, El Santo llegaba al presente violento de El Salvador porque una rana la cantaba.

Era de nogal, era de nogal el Santo

7. El olvidado

No hubo ni habrá jamás, dice el hombre al que la dentadura se le escapa, un titiritero como Roberto Franco. Podrá haber creativos, mejores manipuladores, y todo eso, pero no habrá un titiritero tan comprometido con su tiempo como Tapia. A Tapia lo desaparecieron por causa de su rana. No era él el problema, el problema era la Aurora.

Narciso⁸ aprendió de Tapia, aprendió todo, lo acompañó con Corina en el *Pequebú* cuando Donald se fue al exilio y también lo acompañó en la agitación y en la creación del FDR, ambos creyeron.

Para Narciso, Roberto fue el maestro que se vuelve amigo. Mientras lo recuerda escala las fotos de un Roberto joven, no puede dejar de recordarlo con una sonrisa, sus picardías, cuida sus palabras con el afán de que los acentos estén puestos en los lugares correctos. En las fotos vemos un joven de cabello lacio y de dientes de conejo, en sus ojos hay una frescura incólume. Tapia veía más lejos.

Chicho es una voz niña, es una voz dulce, aunque ya es anciana. Es la voz del que realmente sabe y nada reclama, es la voz del

⁸ Narciso de la Cruz Mendoza, "Chicho". También creó un personaje compañero *Ulalio U* cuyos textos son consultables en *Ulalio por los senderos iluminados de la U: guiones de "Chicho"*. San Salvador: Sombrero Azul, 1993. (N. E.)

traicionado, aquel que más allá de sí mismo siente que aun tiene voz no para él sino para los otros. Por eso lleva su memoria al tiempo donde existía el todos, donde era parte de algo mayor y con toda seguridad se agarra de la memoria de quien fue su amigo.



Figura 5 - Narciso Chicho De la Cruz y Roberto Franco (Tapia) cantando en una presentación para niños de un refugio salvadoreño. Foto: Corina Mejía.

8. Fabulaciones

Las razones por las que Roberto Franco eligió los títeres cambian según quien las cuente y las lecturas de él nos quedan cortas porque no puede opinar al respecto.

Hay una voz, lejos de la capital, que dice que la rana está con él, que la guarda, que el día de la victoria saldrá la rana de nuevo. Saldrá la rana como muestra de la batalla final, de la definitiva. Ignora esa voz que no hay más rana. Ignora esa voz, que la rana había elegido ya con quien salir, que el personaje es quien decide. Es el arte que elige al artista. Es lo inexistente que encuentra el modo. La voz se repite, tal vez, porque cree que al predicar el tiempo va haciendo crecer las cosas y puede detener la humedad. La voz en ese

aspecto es inservible, pero, por otro lado, hay que darle la diestra en el sentido de que es peor el olvido, creador de un formol que detiene la historia, si se mezcla con indiferencia.

Hay otra voz que dice que los datos de la traición están claros. El velo se ha corrido hace tiempo y es más que claro que no había justos, no había héroes, no había buenos. Lo habían anunciado en México cuando salió en su gira a dar a conocer la lucha de liberación en El Salvador y le dijeron que no regrese, que había demasiados traidores en las FPL. Por eso Roberto llegó a su casa y le confesó a su compañera que el círculo de confianza se había reducido a una mano. Y fue así, tal como lo habían anunciado. Todos eran más o menos iguales mientras esperaban el cambio, pero el tiempo no depuraba nada más que lo otro. Cuando el cambio llegó y los perdedores ganaron, no tardaron más que mucho para ser igual a quienes ellos habían detestado. Por ese la voz que dice que lo traicionaron tiene mucho más fundamento que cualquier otra, habida cuenta que un período antes de la desaparición hubo sucesos dentro de las FPL que muestran que las cosas no pueden explicarse simplemente. ¿Cómo se interpreta el asesinato de Méli- da Anaya Montes, una líder indiscutible del movimiento? ¿Cómo analizar el suicidio de “Marcial” (Cayetano Carpio), el principal referente de la fuerza? ¿Por qué “Marcial” apoyó un revolver sobre su sien y se voló los sesos? ¿Por qué ya nadie podía explicar las cosas con palabras y sí con balas? ¿Por qué la muerte y el valor de la vida seguían bajando tanto?

9. La hora señalada

Tapia camina hacia el CLAN⁹, es a tres cuadras del Teatro

⁹ Donde radicaba el Movimiento de la Cultura Popular (MCP), una organización de izquierda que reunía a personas relacionadas al ambiente artístico y cultural de El Salvador en 1979. Roberto Franco fue fundador. Roberto Pineda llama a dicho local de taller de los vagos. Fuente: <https://ecumenico.org/las-luchas-populares-del-siglo-xx-en-el-salvador-4/3/>. Acceso en: 08/04/2020. También puede explicarse en las palabras de Roberto Quezada (Disponible en: <https://pdfslide.tips/reader/f/para-que-no-olvidemos-pag-1-mucho-de-ingenuidad-y-de-ignorancia-campo>, p.161. Acceso en: 09/04/2020):

Nacional de San Salvador. Sabe donde va, porque va de memoria, no mira nada porque cree conocer todo. A pesar del tiempo puede darse cuenta de cualquier cosa sin mirarla. Todo está en su registro, como cuando mira por el agujerito pequeño del teatrino para gritar *Choco, no seas cerote, préstame atención*. Mientras Franco camina, el mayor D'abuisson insiste en hacerse el francés acentuando la última sílaba de su apellido, no tiene cáncer aún. Eso vendrá después. En ese momento él maneja los escuadrones de la muerte y ha comandado en la distancia el operativo con el objeto de detener los guerrilleros que se esconden en el segundo piso del CLAN. Tapia toma la calle final y estar tranquilo le juega una mala jugada. No está percibiendo los de civil, ni los orejas. Pasa delante de un pesado, gira y entra. La escalera se muestra solitaria antes sus zapatos. Tapia, sube rápido con la decisión del que sabe llegar a un segundo piso. Está como siempre bien vestido, botas caras, el blue jean y una camisa a cuadros. Cuando sus pies están en la mitad de la escalera. ve la escopeta, su mensaje es inequívoco, el que suba la escalera no la bajará nunca sin estar encañonado o muerto. Es la hora señalada para que eso suceda cuando Tapia continúa subiendo sereno. Conoce el edificio de memoria, no hay más destino en esa

“Jorge Palencia (El Viejo) fue el principal protagonista de este encuentro de Yolocamba con artistas y trabajadores de la cultura, como el Grupo Maíz, Roberto Franco (La Rana), Dimas Castellón, Mariano Espinosa, Saúl López, Donald Paz Monje, Joaquín Meza (poeta), Humberto Acevedo (actor), David Méndez (el Papo, fotógrafo), Patricia (la Chinita), Toño Girón, del dúo ‘Aguijares 17’ y muchos otros. En ese encuentro se nos destapó la idea de hacer un esfuerzo estratégico para llevar adelante la articulación de un proyecto cultural más general, en la que participaron muchos más trabajadores de la cultura. Norman Douglas -un actor y director de teatro, inteligente y dinámico- fue un gran aporte a este esfuerzo, porque él tenía un apartamento en la Quinta Calle Oriente, local en el que funcionaba el esfuerzo teatral llamado ‘El Taller de Los Vagos’. En ese local nos reuníamos los artistas que luego llegamos a formar el ‘Centro Libre de Artistas Nacionales (CLAN)’ y en donde nació la idea de crear un movimiento u organización con mayor compromiso social. El CLAN es la semilla, la génesis del ‘Movimiento de la Cultura Popular (MCP)’. En ‘El Taller de Los Vagos’ tuvimos los primeros encuentros con dirigentes de esa época, como Facundo Guardado, Apolinario Serrano (Polín), la Ticha y Juan Cachón. Como consecuencia de la represión de aquellos días, el local fue cateado y cerrado directamente por el Mayor Roberto D'Aubuisson y capturados varios compañeros artistas. Norman Douglas fue amenazado de muerte, por lo que tuvo que exiliarse en Panamá.” (N. E.)

escalera que la oficina del CLAN. La consistencia del mundo se le derrumba, ahora ve las botas y el uniforme, ve la escopeta que por primera vez lo señala; entonces hace lo que no debería haber hecho. Por un segundo, Tapia levanta la vista y ve a los ojos a quien va a matarlo. Se detiene y lo mira. Está quieto. Está por morir cuando frunce las cejas, busca una voz marcial e impone: - *¿Todo bien ahí arriba?* El hombre de la escopeta pierde la compostura y corre el caño de la escopeta. Es un superior quien viene. Tapia insiste. - *Pregunto si está todo bien, carajo.* Sin novedad dice el uniformado y baja la cabeza. Tapia llega a su lado mira para adentro y girando dice “Voy a dar el parte” entonces con la boca seca, camina hacia abajo algo acelerado. Una gota fría le camina la espalda, llega a la puerta se pega al marco y ahora ve el paisaje atestado de espías, la que viene será la caminata más dura que hará en su vida. Camina despacio hacia la esquina que lo aleje del CLAN para siempre. Antes de la esquina una oreja lo mira, él inventa media venia y continua. Continúa y solo respira en el codo de la esquina. Es la hora señalada para vivir. Hoy no, hoy no va a morir Tapia.

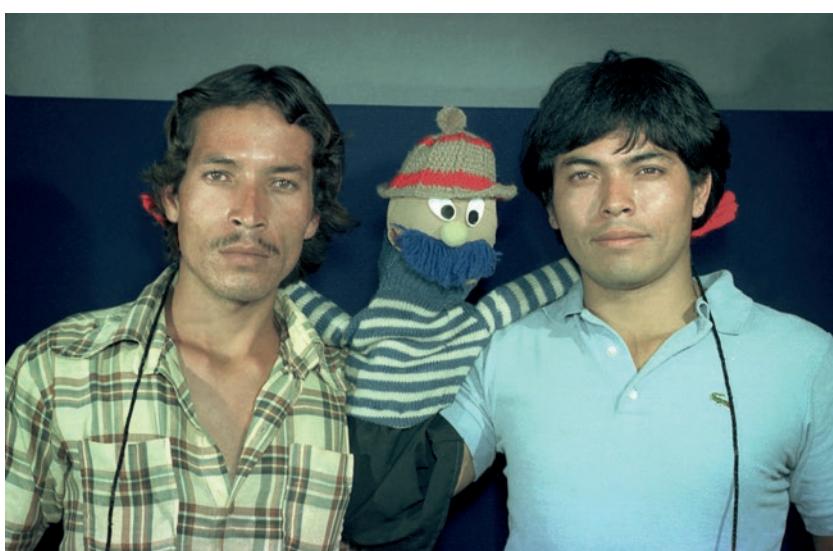


Figura 6 - Roberto Franco junto a su hermano, 1982. Foto: Luis Galdámez.

10. Epílogo: - *Vuelvo a almorzar*

Tres palabras ordenadas lógicamente de modo que quien las escucha se limita a asentir. Tres palabras comunes y corrientes dichas tantas y tantas veces que no hay manera de imaginar que son las palabras finales. Las últimas. Pero fueron. Cuando su compañera de entonces recuerda la última vez que vio a Tapia, ve cada vez más vivo el color caqui de su camisa y sus *blue jeans*, el pelo cayendo laciamente hacia la puerta que abrirá por última vez en su vida. No hay gesto de despedida porque no se estaba despidiendo, estaba avisando que volvía. Y no volvió. Fue a la reunión del colegio, pero no mentía. Pensó que volvía, no hubo manera de imaginar que ése sería su último día, el último día que veía a su hija, a su hijo, a su mujer y a Chicho. Francamente no hay como saber más. Nadie sabe nada. Hay una mujer que ahora vive en Suecia, que caminó junto a él y aprovechó el aventón que Tapia le dio con el taxi hasta el centro. Después está la ventera que dice que vio un muchacho siendo forzado a subir a un automóvil polarizado con la descripción de las camionetas 4x4 que utilizaban los escuadrones de la muerte. Francamente no hay cómo saberlo. Faltan datos. Franco se fue, han pasado casi 40 años. Los 23 de noviembre hay alguien que hace una comida para esperarlo y coloca flores en su memoria en el Monumento a la Memoria que descansa en el Parque Cuscatlán.

Digo yo sin tapujos, desde el silencio, desde el olvido, pero sobre todo desde la certeza que tienen aquellos que realmente saben qué cosa vivió esa tarde del 23 de noviembre del 83 cuando bajó del taxi rumbo al Teatro Nacional y nunca más nadie ha sabido excepto esos que lo cargaron; desde la culpa que debe sentir quien lo ha visto y calla, quien lo ha desaparecido y calla, desde ese túnel oscuro, ese insombrable territorio que es la pérdida, digo que Roberto Franco antes de irse volvió a levantar las manos para no rendirse, si hubiera tenido en ellas la rana Aurora se habría salvado. El Salvador le quedó ausente.

Ensayo un final mejor para Tapia, ensayo este final. Sus captores vienen a buscarlo, por vez primera este individuo, este joven, este

titiritero levanta las manos ante sus captores, intuye que va a morir de la peor manera porque no tiene a Aurora en sus manos. Ensayo un final para este ensayo. Quienes vinieron a buscarlo no quieren que se tome en chiste lo terrible, la rana no ayuda al miedo. La rana no ayuda al miedo desde ningún lado. Tapia tiene un secreto que no puede extenderse de ningún modo. La rana no tiene control, el descontrol está en la mano de Tapia. Este tipo es un problema para todos, no acepta órdenes, no respeta, juega en la balacera, se ríe de todo. Tapia no se rinde si está con Aurora porque con ella Tapia es invencible. Por eso ahora que lo ven solo, apenas de *blue jeans* y camisa caqui, apenas con una carpeta en la mano: Tapia es apenas un hombre con su cuerpo y sus ideas. Van a capturar al hombre y desaparecerlo, ahora que no tiene vínculo con lo invisible.

Tapia, no ve venir lo que viene, no ve venir nada. Pero Tapia está dudando hace tiempo. ¿Por qué se mató Marcial, por qué tantos cambios de planes? ¿Por qué le han dicho en México que se cuide, que dentro de la propia organización hay traidores? ¿por qué no puede mirar a su alrededor sino con desconfianza? Duda de todo, de todos, tiene en una mano la cantidad de dedos iguales a las personas que confía en este tiempo. Pero sus manos son solo para la rana, son solo para la Aurora, son para lo invisible, son para lo que llega, por eso cuando el final viene y lo advierte no sabemos qué pasó. Por más que sabemos que quien sabe no lo dice por pudor, por miedo, por vergüenza o porque la cantidad de muertos en un país, donde la guerra duró 12 años, necesita un poco de olvido para continuar, porque nadie parece haber hecho lo correcto. Porque no hay manera de confirmar que el deseo y el modo no se juntan nunca sin dejar desprecio, malos humores y mucha humedad.

Finalizo el ensayo de una vez por todas. Tapia está caminando, ha dado dos pasos, el flequillo negro se le mueve suave, ha percibido algo y entreabre su boca, sus dientes lo muestran niño y conejo, tiene aún el brillo del que todo lo sorprende. Pero ha sentido frio. Nadie siente frio en El Salvador, al menos nadie siente frio del modo que el frio se hace sentir en otros lados. Él siente frio porque lo que está

pasando es un final que él no puede interpretar de ningún modo. Ahora no sabemos si vio su vida pasar rápido y el lugar que ocupó en su película sus hijos, su mujer, sus amigos y los muñecos. No sabemos nada y hasta que la conciencia abra y descubra la página que este ensayo pide, nada podrá ser completado certeramente. Los que conocen el fin de Tapia tendrán las letras que faltan.

Roberto Franco fue el único titiritero de este lado del mundo que llevó su juego al límite, y murió por ello. Murió por ser titiritero. Desapareció no por lo que él decía, hubo que desaparecerlo porque tenía en sus manos el peor veneno y contagiaba. Tenía un veneno que cualquiera hubiera pagado por tener. Tenía el veneno de luz, de voz, de movimiento, tenía el germen de la risa crecido y brotado, hacía reír. Quienes nada tenían lo miraban encantado y por fin tenían algo. Tenía en sus manos el secreto que pocos tienen y no tuvo miedo en demostrarlo en un tiempo donde el hombre mataba al hombre y no había medias tintas, era matar o morir el juego. En ese matar y morir creyó Franco estar de un lado, del lado de los que siempre morían. Creyó Franco que había dos bandos, pero el tiempo y los acontecimientos le hicieron dudar la de la claridad de la línea que dividía los bandos.

Sin la rana Aurora Tapia se perdía. Quien lo vio por última vez le pidió que alce las manos para ver si estaba armado, si tenía la rana Aurora con él y si era por lo tanto invencible. Quien confirmó que no tenía la Rana se sintió a salvo. Con la Rana, Tapia se hubiera salvado. Roberto Franco, como siempre había hecho, levantó las manos para no rendirse, miró la mano derecha que siempre había sostenido a la Rana Aurora, hizo el gesto. El sol hizo el juego corriente, brilló con rojo y amarillo y así Roberto vio los colores de las FPL, los colores de la Rana, entornó los ojos y no sabe nadie qué realmente habrá sentido o habrá pensado. No sabemos, por ejemplo, si algo mágico le trajo la rana a sus manos y de eso modo lo ayudó a transitar ese murmullo que es dejar la vida y sentirse invocado. No sabe el tiempo que tuvo Roberto para conectarse con lo que había hecho, con lo que le iba a pasar a él, a

su país, a su gente y al mundo. No sabemos nada. Y no saber nada e inventarlo es un error que suelen cometer los que no tienen nada, los que cuentan historias.

Tecleo por última vez esta frase, porque no puedo terminar lo que desde hace líneas enuncio: Roberto Franco, el titiritero que creyó en lo otro, no está más entre nosotros, el problema no es que no esté, el problema es que nunca ha estado. Forma parte del equipo del olvido. Los titiriteros que buscan un héroe en sus filas no lo conocen porque suelen apenas mirarse el ombligo. No juega de titular en ningún equipo porque casi siempre es más fácil olvidar lo que compromete y recordar la urgencia que tiene lo innecesario. Ésta es la foto final, que nadie vera y que todos están viendo desde el principio. Es la foto del fin. Vemos ahora la foto inexistente.

Roberto Franco no descansa, levanta las manos como jugando y no se rinde. No importa ahora si quien lo ha traicionado fueron sus compañeros. No importa por una simple razón ¿Quién es capaz de ver un enemigo en un hombre con un muñeco en las manos? Hay que ser bruto para pensarla. Bruto es una palabra grande para semejante bobera. Repito, ¿Quién es capaz de ver un enemigo en un hombre con un muñeco? Hay que ser menos que nada para tenerlo miedo a algo así. Hay que ser bobo. Por eso es evidente decir que Roberto Franco ha sido traicionado por todos, incluso por sus enemigos. Porque, con qué argumentos podemos detener a un titiritero. Cómo podemos desaparecerlo. Esta razón es plausible, sus enemigos lo conocían y ya habían sido encantados.

Tenían miedo a la Rana, porque parecía de verdad, aunque no era. Lo que parece de verdad, pero no es, es a lo que más le tenemos miedo. La rana era la Aurora, pero no era la Aurora. Lo que parece de verdad, pero no es, sigue siendo la máxima tentación. El verdadero peligro, lo que parece de verdad es terrible porque pone en duda nuestra propia existencia. El valor de ella. Si aquello que parece de verdad es más verdadero que yo mismo, entonces yo, qué puedo esperar de mí mismo si siendo verdadero soy menos que lo inexistente. Éste es el mal de éste y de todos los tiempos.

Parece ser nuestro estigma. Y así fue ese tiempo, parecía. Ese tiempo pareció estar a un paso de la libertad, de la justicia, de la igualdad que anunciablea la aurora. Pareció, pero no era. Parecía de verdad lo que estaba pasando. Parecía que la ofensiva final iba a conducir a la victoria. Parecía, pero solo algunos recuerdan que lo único que suele terminar son los juegos. La vida en cambio, hasta donde sabemos, no termina nunca. No es la muerte el final de nada.

Si lo hubieran matado y lo hubieran encontrado muerto, algunos lo hubieran recuperado. La Aurora lo hubiera podido llorar sin gestos. Por eso lo desaparecieron, para que no vuelva de ningún modo. El final de la aurora es también una continuidad. Un ciclo planetario y natural. Es por eso por lo que escribo y traigo aquí a Tapia: para devolverlo, para que vuelva él y su Aurora y dejarlos presentes entre nosotros mientras seguimos deambulando en este eterno entretiempo.

Agradecimientos

Este escrito ha sido posible, gracias a muchas personas que compartieron sus recuerdos. Ellos están presentes en este texto de alguna manera. A ellos, mi agradecimiento. Su compañera de ese tiempo, que aún está viva y que prefirió que no coloqué su nombre, leyó el borrador y se sobresaltó viendo el día que lo hacía, era el 14 de enero de 2020, en ese momento Tapia cumpliría 70 años.

Referências

BALDERRAMA, Raul. (Musicólogo mexicano. Entrevista por Skype).

CRUZ, Narciso “Chicho”. (Compañero de Tapia. Entrevista por mail, 2018 y entrevista personal en San Salvador en octubre de 2019).

HERNANDEZ, Rony Hernandez. (Músico guatemalteco. Entrevista por Skype).

MEJIA, Corina. (Esposa de Roberto Franco. Entrevista por Skype, 2019 y personalmente en San Salvador en noviembre de 2019).

MONGE, Julio. (Director del grupo de teatro TNT. Entrevistas en San Salvador 2017 y 2019).

PAZ, Donald. (Entrevistas en San Salvador 2017 y 2019).

QUEZADA, Franklin. (Músico acompañante de los espectáculos de Tapia. Entrevista por Skype, 2018 y entrevista personal en San Salvador en noviembre de 2019).

SALOMON, Roberto. (Profesor de Roberto Franco en el Bachillerato de Artes. Entrevistas en San Salvador 2017 y 2019).

UMAÑA, Fernando. (Director de teatro, compañero de estudios de Roberto Franco. Entrevistas en San Salvador 2017 y 2019).

Um verdadeiro casamento de opositos

Julia Varley

Odin Teatret (Dinamarca)

Tradução: Leonor Scola¹



Figura 1 - Sr. Peanut, Palacio de La Moneda, Chile (1988).

¹ Leonor Scola é estudante de Licenciatura em Teatro na UDESC e bolsista do Programa de Ensino Laboratório de Teatro de Animação (2020).

Resumo: Questões de censura e autocensura são confrontadas através da experiência de Julia Varley na animação de uma máscara de caveira sobre pernas de pau, o Sr. Peanut, e um boneco, a Sheherazade. O Sr. Peanut viaja para diversos países latino americanos, e o artigo lembra de episódios em Ayacucho, no Peru, em Santiago do Chile, e o encontro entre soldados e polícia.

Palavras-chave: Odin Teatret. Teatro de Animação. Censura. Peru. Chile.

Abstract: Questions of censorship and self-censorship are confronted through Julia Varley's experience of animating a skull mask on stilts, Mr. Peanut, and a puppet, Sheherazade. Mr. Peanut travels to many Latin American countries, and the article remembers episodes from Ayacucho, Perú, and Santiago de Chile, and the meetings with soldiers and police.

Keywords: Odin Teatret. Puppet Theater. Censorship. Peru. Chile.

O primeiro passo que eu dei no teatro foi com uma máscara. Eu tinha ido assistir alguns ensaios de teatro em grupo em uma garagem em Milão e uma das vezes que fui lá alguém colocou uma máscara no meu rosto e me pediu para ajudar a carregar a pessoa interpretando o “soldado morto” de um poema de Bertolt Brecht. Esse grupo, o Teatro del Drago, começou quando Massimo Schuster - que na época colaborou com o Bread and Puppet Theater - dirigiu uma performance com alguns estudantes do ensino médio para levantar o dinheiro que pagaria sua passagem de volta para os EUA. Isso aconteceu em 1971.

A máscara me ajudou a executar o que tinham me pedido para fazer. Sem ela eu jamais teria sido capaz de seguir as instruções. Eu teria ficado muito envergonhada e autoconsciente. A máscara me deu a liberdade para ser diferente. Ela me ofereceu distância. Superou minha autocensura. Mais tarde descobri que gostava de trabalhar com argila para dar forma às características de um rosto exagerado, cobrí-lo com óleo, quadradinhos molhados de jornal e cola de papel de parede, e então pintá-lo. Alguns anos mais tarde eu fui para a Dinamarca para trabalhar com o Odin Teatret. Tive que me concentrar no treinamento de ator e por um instante esqueci sobre trabalhos com máscaras e bonecos.

Nesses dias, em maio de 2020, muitas pessoas no mundo todo estão usando máscaras para cobrirem sua bocas e narizes para evitar a disseminação da infecção por coronavírus. Na televisão eu tento entender o que as pessoas dizem em entrevistas sem ser capaz de ver suas bocas. Me disseram que se os teatros forem reabertos na Itália, espectadores e atores terão que usar máscara. Alguns anos atrás, viajando pela Colômbia de moto, tive que me informar em quais regiões eu tinha que seguir as leis de trânsito e usar capacete e em quais não, pois a polícia queria reconhecer os rostos como uma defesa contra a revoltosos ou criminosos. Em Ayacucho, a cidade nos Andes peruanos onde eu estava em turnê em 1978, os militares usavam balaclavas escuras das quais eu só consegui discernir seus olhos, fazendo-os parecer agressivos e assustadores. Na dinamarca,

algumas crianças no jardim de infância morrem de medo de atores usando máscaras, outras acham eles divertidos. Algumas mulheres vestindo burcas sofrem a injustiça de um tratamento desigual em relação aos homens, outras gozam da possibilidade de fazer compras ou visitar amigos sem perturbações.

Quando eu caminhei em baixo de um tigre de papel machê de cinco metros de comprimento para uma demonstração contra o imperialismo no começo da década de setenta na Itália, ou quando segurei o banner da união dos trabalhadores ao lado de um enorme elefante sorridente feito de tecido vermelho, ou quando vesti uma máscara de raposa grotesca e colorida em uma performance para fazer contra-informação sobre o golpe de estado no Chile em 1973, as figuras tinham significados políticos declarados para os transeuntes. Tudo isso teria sido visto com outros olhos e entendido de outras maneiras se esses bonecos fossem levados à uma escola para entreter crianças como personagens animalescos de um conto de fadas.

Uma máscara pode proporcionar uma sensação de liberdade e um sentimento de opressão, pode permitir que comuniquemos o que não seríamos capazes sem ela, e o que pode ser banido como socialmente inaceitável. Uma máscara pode expressar a opinião de poder ou daqueles que lutam contra o poder. O contexto decide os efeitos de uma máscara, o que ela diz para cada um dos espectadores, e se é para ser considerada perigosa ou inofensiva.

Eugenio Barba recentemente estava falando sobre como quando artistas libaneses começam o aprendizado *Topeng* (dança com máscaras), eles são instruídos a ‘casar com uma máscara’. A máscara é um objeto inanimado, ainda sim, elas adquirem o valor de um parceiro vivo. O verdadeiro casamento ocorre quando, enquanto artista, você domina a arte de fazer a máscara palpitar, tremer, e tornar-se viva. Quando ouvi Eugenio Barba explicando isso, me perguntei se eu estava casada com a morte. A máscara que usei em diversas apresentações no Odin Teatret desde 1980 até hoje em 2020, tem um rosto de caveira. Ele se chama Sr. Peanut.

Em 1974, Odin Teatret começou a fazer apresentações de rua, no início em forma de desfiles, depois com cenas estruturadas e formações que se moviam através da cidade. Apresentar-se na rua, onde os espectadores não escolheram vir e assistir teatro, exige técnicas específicas. Os sinais precisam ser mais altos, mais fortes e maiores, a música tem que ser ouvida de longe, os figurinos podem ajudar a focar e dar um contraste colorido com o embotamento das ruas e casas, a comunicação precisa ser baseada em uma narrativa curta, imediata, e a relação com o espectador negociada continuamente exigindo improvisação e habilidades rápidas de adaptação por parte dos atores. Máscaras e bonecos têm nos ajudado a estabelecer imagens efetivas para públicos que, frequentemente, nunca tinham visto teatro antes.

O Sr. Peanut nasceu em 1976 para uma das apresentações de rua do Odin Teatret, *Anabasis*, durante a qual ele andava com pernas de pau. Sua cabeça de caveira o identificou como a morte. Ele se tornou um personagem arquetípico do Odin Teatret, um personagem que não morre. Sr. Peanut já tomou diferentes formas, ele já se vestiu como mulher e como homem. Ele já esteve a 200 metros subterrâneos em uma mina galês, escorregou na neve sueca, dançou no distrito portuário de Hamburgo, com os militantes comunistas da *Feste dell'Unità* na Itália e com ativistas católicos das *poblaciones* chilenas. Ele foi violentamente atacado por uma mulher apavorada em Oslo e criou um clube em Wales com crianças que andavam com pernas de pau assim como ele. Ele jogou futebol em Monte-video, montou um elefante em Munique, aprendeu jogos infantis nas praias de Yucatan e lá, na areia, ele aprender a cair e a voltar a ficar de pé. O Sr. Peanut visitou jornais, praias, supermercados, livrarias, igrejas, estúdios de televisão, fábricas, piscinas, hospitais, aeroportos, estádios, feiras, escolas, teatros, museus, prisões, quartéis e gabinetes de prefeitos. Em cada cidade, Sr. Peanut roubou chapéus de policiais, óculos de professores, sorvetes de sorveteiros, admirou os seios de belas mulheres, visitou embaixadores e ministros, os poderosos e aqueles que sofrem seu poder. Ele definiu leis

e regras, se aproveitando da sua altura. Ele caminhou na ponte do Brooklyn em New York quando as torres gêmeas ainda existiam e Berlin estava dividida por um muro.

Tom Fjordefalk, um ator em Odin Teatret, criou a primeira versão do personagem e deu o nome de Sr. Peanut. O formato da cabeça lembra um amendoim e foi indiretamente reminiscente de um rico fazendeiro de amendoim que era, na época, presidente dos Estados Unidos. Eu herdei Sr. Peanut de Tom e o modifiquei: para mim o Sr. Peanut era um personagem cheio de vida: a morte começou a mexer seu bumbum e era brincalhão e atrevido. Apertar a mão de todas as crianças em Holstebro vestindo a máscara do Sr. Peanut é uma das experiências que mais marcou meu desenvolvimento enquanto atriz.

Com *Anabasis* o Sr. Peanut visitou muitos países. Uma das primeiras viagens foi para o Peru em 1978. Ele aventurou-se nos bairros onde turistas não se atreviam a ir nas periferias de Ayacucho nos Andes. Lá o Sr. Peanut e seus companheiros foram chamados de *gringos gigantes*. Por mais de 40 anos ele participou dos *barters*² do Odin Teatret, misturando-se com os *Burakumin* - os párias - de Osaka e as garotas do distrito de meretrício em Amsterdam.

Ele comprou lembrancinhas na feira de Guadalupe no México e levantou dinheiro com crianças de rua em Bogotá. E quando, ainda na Colômbia, eles o viram retornando para o vilarejo de Ráquira, onde o Odin Teatret fez *barter* alguns anos antes, eles acham que foi ele quem trouxe a chuva naquele dia e fizeram oferendas: goiabas e abacates.

Em Caracas, na Venezuela, o Sr. Peanut participou de um *barter* em frente à prisão da cidade. Os presos assistiram da janela

² “Em tradução literal, significa ‘escambo’ ou ‘permuta’. [‘barter’: Os atores do Odin apresentam seu trabalho para grupos específicos que, em troca, respondem com canções, música e danças de sua própria cultura local. O ‘barter’ é um intercâmbio de manifestações culturais e oferece não apenas uma percepção sobre outras formas de expressão, mas é, igualmente, uma interação social que desafia preconceitos, dificuldades linguísticas e diferenças de pensamentos, julgamentos e comportamentos”. Disponível em: <https://odinteatret.dk/about-us/about-odin-teatret/>. Acesso em: 27/05/2020. (N.T.)

e no final da apresentação eles jogaram mensagens para serem transmitidas à suas famílias. Em Montevideo no ano de 1986, na arruinada praça de Ansina, o velho bairro negro, Sr. Peanut fez seu primeiro striptease ao ritmo das percussões do Candombe, transformando-se de um homem com cauda para um mulher que dança com uma minissaia colorida. Em Salvador, na Bahia, Sr. Peanut conversou com Augusto Omolú e suas danças de orixás, divindades de origem africana. Ele participou de uma demonstração contra a nova tentativa de golpe militar em 1987 na famosa praça de Mayo em Buenos Aires. Os militares queriam evitar os julgamentos pelos desaparecimentos forçados durante a ditadura. o Sr. Peanut carregou uma placa improvisada feita de tampa de tambor bordada com a palavra “Olvido?” [Esquecimento?].

Em 1983, Odin Teatret estava em New York com a apresentação *Cinzas de Brecht*, convidado pelo teatro La Mama. Durante suas manhãs de folga o Sr. Peanut visitou o Central Park para cumprimentar a estátua de Hans Christian Andersen. Ele foi bruscamente parado na East Village por um policial que apenas queria tirar sua fotografia. Ele caminhou nas ruas rodeadas de arranha-céus que pareciam catedrais e estremeceu na ponte do Brooklyn por causa das vibrações dos carros que rapidamente se movimentavam abaixo.

A cada 10 anos, de 1978 até 2018, o Sr. Peanut visitou Ayacucho, a cidade nos Andes no epicentro da guerra entre o exército peruano e o Sendero Luminoso. Em cada visita era uma tradição tirar um foto em grupo na Plaza de Armas na frente do monumento ao General Sucre.

Em 1978 havia um toque de recolher no Peru. Para nos apresentarmos, decidimos seguir as regras literalmente, caminhando em casais com uma certa distância, mas vestindo figurinos e carregando nossas máscaras e instrumentos musicais. Quando entrávamos nas feiras ou nos bairros periféricos, as pessoas pediam para tocarmos e dançarmos. Nós o fazíamos. O que resultou em sermos levados para uma delegacia de polícia, ainda de figurino, com pernas de pau, e usando máscaras. Nos desculparamos dizendo que éramos estrangeiros

e que não sabíamos sobre o toque de recolher. Lamentamos muito e prometemos que, dali em diante, seríamos mais cuidadosos. Das janelas, podíamos ver que as pessoas na rua estavam se divertindo. A situação toda foi bastante surreal, a polícia estava séria, fomos respeitosos, e todos que assistiam de fora estavam rindo.

Em 1988, no pico da guerra, alugamos pequenos aviões privados em Lima para chegar em Ayacucho. Quando aterrissamos no aeroporto, os militares nos cercaram. Mais uma vez usamos a tática de nos fazermos de estrangeiros ingênuos. Depois de falar com o comandante e o convencer que a rainha da Dinamarca havia nos enviado ao Peru para mostrarmos nossa cultura, organizamos um *barter* no quartel, tirando máscaras e pernas de pau de nossas caixas. Os soldados, por sua vez, tocavam seus violinos e dançavam segurando lenços, depois de colocarem suas armas em uma pilha ao lado. Então caminhamos para a cidade, como fizemos dez anos mais cedo, esperando que os habitantes da cidade jamais descobrissem que apresentamos para os soldados primeiro. Tivemos vários amigos que lembravam da nossa visita anterior e que estavam extremamente gratos pela nossa coragem de voltar. Tínhamos que voltar. O Sr. Peanut dançou em uma praça na periferia da cidade com vista para as montanhas. Dois dias depois uma bomba explodiu lá.

Depois da visita em Ayacucho em 1988, tive que admitir que minhas pernas não conseguiam mais lidar com o peso das pernas de pau, então o Sr. Peanut abriu mão de sua tradicional altura e, desde aquele momento, ele apareceu a pé em várias apresentações do Odin Teatret. Em 2018, o prefeito de Ayacucho ajoelhou-se na frente do Sr. Peanut, prometendo que a cidade sempre daria as boas vindas para encontros de grupos teatrais. Todo mundo que estava lá aplaudiu selvagemente, sentindo que o teatro havia ganho uma importante batalha.

Por anos o Sr. Peanut foi a identidade por trás de onde eu podia me esconder e me revelar. Para o primeiro monólogo que eu estreei em 1990, *O Castelo de Holstebro*, eu escolhi o Sr. Peanut para falar por mim. No final, foi ele quem me forçou a falar. Então, com

ele, eu dialogo comigo mesma. Naquela época, pernas de pau eram utilizadas somente em apresentações na rua. Eu decidi ir contra essa regra não escrita, levando o Sr. Peanut para lugares fechados. Quando a morte se matava com um tiro no crânio, eu caía no chão, tirava a perna de pau e me transformava em uma mulher vestida de branco. E então dialogava com a cabeça do Sr. Peanut envolta em uma manta. Ele parecia um tipo de esfinge.

Uma vez tive medo de me apresentar com o Sr. Peanut. Eu estava indo visitar um lar de idosos e fiquei preocupada que os residentes não gostariam de ver uma imagem da morte. Imaginei que eles ficariam ansiosos de encontrar cara a cara algo tão próximo deles. Aprendi a não deixar meu preconceito impor uma autocensura em minha máscara: No lar, os anciões riram e dançaram com esse personagem animado, tirando sarro da sua cara de caveira sorridente.

Em 1988 eu estava no Chile. O Odin Teatret apresentou a performance *Talabot* em uma igreja. Toda a turnê foi organizada por um grupo de atores chilenos, com o apoio da igreja que havia se posicionado a favor da democracia contra a ditadura militar de General Augusto Pinochet. Tínhamos vindo do Peru onde participamos de uma reunião de teatro em grupo organizado por Cuatrotablas. Dormimos em casas de atores e muitas amizades nasceram durante a turnê. Com a minha anfitriã, María Cánepa, visitei a tumba de Salvador Allende, que não carregava o seu nome, e então, como Sr. Peanut, eu fui ao palácio presidencial de La Moneda, onde Pinochet então vivia. O Sr. Peanut carregava um pão em formato de coração que pretendia despedaçá-lo e jogá-lo aos pássaros. Não tínhamos nenhuma outra proposta além de um simples ato de lembrar a história. Eu comecei a fazer teatro em Milão em 1973 para informar o mundo da morte de Allende e agora eu estava em Santiago para honrar essa memória,

As fotografias de Tony D'Urso mostram o Sr. Peanut, com o pão em formato de coração, se dirigindo a La Moneda, onde Salvador Allende havia morrido. Eugenio Barba e Iben Nagel Rasmussen me acompanharam. Nós sabíamos que tínhamos que ter cuidado

pois o General Augusto Pinochet ainda estava no poder, mesmo a sua queda estando a um ano de distância dali, e algum teatro estava começando a ser apresentado nas ruas. O que não sabíamos é que naquela mesma manhã uma força especial de polícia foi convocada para enfrentar uma demonstração.

Eu pisei sobre os trilhos e caminhei sozinha em direção ao meio do gramado em frente ao palácio onde comecei a despedaçar o pão. A força especial de polícia, seus rostos escondidos atrás dos capacetes, não estavam impressionados nem entretidos com a altura e a máscara do Sr. Peanut. Eles provavelmente nunca haviam visto teatro antes e apenas sabiam que aquela figura não pertencia à ordem normal do centro da cidade que eles estavam lá para proteger. Alguém estava infringindo a lei do presidente e eles seguiram ordens.

A polícia veio por trás e não os vi. Senti um golpe na perna de pau e caí. O policial tentou remover a máscara de caveira puxando-a, enquanto eu desesperadamente tentava abrir a alça embaixo do meu queixo que a prendia, mas o policial não parecia notar que eu era uma mulher ou um ser humano. Eles provavelmente não entenderam o que havia embaixo da máscara. Me agarraram pelo cabelo e pelas pernas de pau e me levaram para o camburão. Eugenio veio correndo. Eles também o prenderam, junto com outras pessoas que estavam passando por ali, e nos levaram para a delegacia de polícia.

Enquanto caminhávamos pelos longos corredores sem janelas da delegacia, pensei sobre os filmes que tinha visto sobre ditadura e as pessoas que desapareceram. É claro, eu estava assustada. Por sorte, eles nos colocaram todos na mesma sala. A ideia de ficar separada de Eugenio realmente me assustou. Tivemos que escrever quem éramos e o que estávamos fazendo, enquanto lá fora a Embaixada Dinamarquesa tinha sido notificada e interveio imediatamente. Fomos soltos, mas a máscara e o figurino do Sr. Peanut foram confiscados pela polícia. Posteriormente tivemos que

apresentar uma queixa com um juiz. Uma de nossas organizadoras, Rebeca Ghigliotto, era uma famosa atriz de televisão. Seu charme convenceu o juiz a devolver a máscara e o figurino, para que ele não permanecesse no Chile para sempre. Por muitos anos eu não consegui olhar as fotos nem ouvir histórias sobre aquele dia. Preferi esquecer essa aventura.







Figuras 2, 3, 4 e 5 - Sr. Peanut, Palacio de La Moneda, Chile (1988).

Até então o Sr. Peanut tinha me dado a liberdade da distância ao mesmo tempo em que havia dado o privilégio de ser capaz de me aproximar de pessoas de todas as idades, evitando suas defesas. O ataque policial no Chile me lembrou de que o poder do teatro é uma ilusão. No palco, ou por detrás de uma máscara, temos a falsa impressão de segurança. Como pessoas do teatro, achamos que podemos mudar a realidade, ter influência no curso da história, botar peso no lado da justiça contra a injustiça. Isso é auto decepção. Tudo o que podemos fazer é convencer o inimigo da vez de que somos inofensivos, que não vale a pena perder tempo conosco, e que o que fazemos envolve um público tão ínfimo que é melhor nos deixar em paz em nosso mundo anônimo. Podemos ser um cavalo de tróia em nossa comunidade, escondendo em seu estômago artistas, máscaras e bonecos - ao invés de soldados.

Outro boneco me ensinou uma lição entre a realidade e a ficção

do teatro: Scheherezade. Na apresentação *O Sonho de Andersen* do Odin Teatret, ela dialogou com uma companhia de bonecos, Hans Christian Andersen, manipulado por Kai Breholdt. Juntos eles fizeram comentários sobre o que as pessoas ‘reais’ - os atores - faziam. Eles discutiram sobre contação de estórias, compartilhando seus destinos de servidão em contar estórias para se manterem vivos ou para ganhar a vida. Eram eles pássaros em uma gaiola cantando e contando velhas fábulas, desejando serem livres como um vento risonho? Foi durante o processo de criação do espetáculo que Scheherezade me fez escutar o trabalho e o que eu queria dizer, ao invés de querer me expressar.

Desde que vi algumas mulheres árabes em uma loja em Milão usando bastante maquiagem em baixo de seus xadores, e depois de uma turnê por Istambul, a questão complexa da ‘máscara total’ de mulheres com véu me fascinou. O que estava por detrás dele? Por que elas o vestiam? As mulheres se escondiam voluntariamente, ou essas máscaras tinham sido colocadas a fim de torná-las invisíveis e apagar suas presenças? Eu queria abordar esse tema em um trabalho. Comprei e vesti um xador, subsequentemente sentindo uma imensa sensualidade no momento de descobrir-me e soltar meu cabelo. Mostrei ao meu diretor Eugenio Barba uma montagem de cenas baseadas em músicas sobre mulheres de todas as partes do mundo, usando o xador preto, uma máscara, um vestido árabe branco e um vermelho, bolas de fios dourados e uma janela de grade de madeira.

Então veio o 11 de setembro de 2001, com o ataque às torres gêmeas, em New York, e a onda de reações antimuçulmanas. Tive que deixar de lado todo o trabalho que tinha feito. Tudo o que eu dizia ou fazia apontava que minha interpretação não estava mais livre do preconceito provocado pela situação de conflito em que foi gerada. Tornou-se difícil defender direitos básicos de mulheres sem que parecesse ser uma crítica às escolhas culturais ou religiosas. Mas as memórias de certas experiências se mantiveram vivas dentro de mim: uma de um filme que eu tinha visto e a outra de um festival de voz na Bélgica.

Eu estava sentada no escuro em um pequeno cinema em Paris. O filme tinha acabado mas eu era incapaz de parar de chorar. *Closed Doors*, um filme egípcio, conta a história de uma mulher que morava sozinha com o filho adolescente na atual Cairo. Durante o filme o relacionamento entre a mãe e o filho deteriorou-se de cumplicidade e amizade e resultou em uma desconfiança desesperada. No final, o filho esfaqueia a mãe até a morte. Ele não podia suportar a ideia da mãe visitando um homem, um comportamento inadmissível, de acordo com as normas religiosas que o atraíram como uma forma de apaziguar suas ansiedades de adolescente. Enquanto os créditos estavam rolando, pensei que muitas mulheres eram submetidas a semelhantes tragédias. Chorei com uma sensação de impotência face à um problema muito maior do que eu mesma.

Soha cresceu em um campo de refugiados palestinos no Líbano. Eu a conheci em maio de 2002 em um festival de voz feminino organizado por Brigitte Kaquet na Bélgica. Eu estava lá para dirigir uma intervenção pública por mulheres, irmãs e esposas dos desaparecidos. Soha passou 10 anos na cadeia em isolamento total depois de ter atirado em um comandante da milícia libanesa a serviço do exército de Israel. Ela não foi bem sucedida em sua intenção de matá-lo. Enquanto brincava, ria, dançava e cantava com as outras ‘mães’ ao som de mulheres de vários países do continente africano, Soha ainda parecia ser muito jovem. Eu a escolhi para ler a declaração que eu havia compilado nos dias precedentes, enquanto as ‘mães’ da Argélia, Argentina, Bélgica, Turquia, Irã... Apareciam no palco com as fotos de seus parentes desaparecidos em volta de seus pescoços. Uma das mães carregava oito fotografias, outra carregava onze. Soha leu com uma voz calida, calma e profunda. No final, depois das mães terem sido recebidas na plateia com uma canção de Berber, Soha sussurrou alegremente: “Vamos conseguir! Vamos mudar o mundo!”

Então, durante uma sessão de trabalho na Itália em 2002, o escultor Fabio Butera demonstrou um boneco, a construção que ele ainda estava melhorando. O boneco tinha um rosto atraente e

uma simplicidade fascinante de movimentos. Na busca de direções imprevisíveis que poderia interromper e recriar os hábitos e experiências de apresentações anteriores, Eugenio pediu a Fabio para me construir um boneco que fosse uma réplica em miniatura de meus personagens, Doña Música, com seus longos cabelos brancos; Sr. Peanut, com sua cabeça de caveira. O novo boneco também teria um terceiro rosto, belo, charmoso e jovem, como aquele do modelo original.

Para a apresentação do Odin Teatret *O Sonho de Andersen*, todos os atores tiveram que preparar uma hora de material (cenas, sequências de ação, textos, músicas), e escolher uma das fábulas de Hans Christian Andersen para o palco. Eugenio tinha imaginado a pequena menina do jogo no conto de fadas de Andersen vestida como uma jovem garota palestina. Para começar o trabalho prático em *O Sonho de Andersen*, eu tinha comprado o vídeo cassete de *Ladies of the Jazz* e os trabalhos completos de Hans Christian Andersen, em inglês. Então organizei meu espaço cênico. Eu tinha o xador preto e todos os objetos que eu tinha usado antes no espaço comigo. O boneco com suas três cabeças também estava lá. Um dia, eu vesti o xador no boneco e o coloquei em um pequeno tapete de seda. O tecido preto do xador enfatizou a expressão em seus olhos e a personagem começou a falar comigo. Comecei a direcionar as ações e textos do placar fixo para ela. De repente a música que falava sobre as folhas caindo e o sol saindo em setembro, e a exclamação que amaldiçoou Deus, adquiriram outros significados. Sheherazade estava contando a história que eu não tive coragem de contar depois do 11 de setembro de 2001. Ela estava me contando o que era se esconder atrás de um véu, vestir uma máscara. Alguns temas não podem ser tratados diretamente, mas sim através de metáforas e poesia. A vida aparece em um pedaço de madeira ou em um corpo de papel machê.

Daquele dia em diante o xador virou a motivação para fazer o boneco dançar, eu tive que expor e descobrir sua vida velada, libertá-la da imobilidade e encontrar sua voz, liberá-la de sua

mortalha preta e dar-lhe cor. Durante os ensaios eu tentava ver através do boneco, deixar meus olhos verem através dos dela antes de ir para o espaço conquistar a atenção do espectador. O diretor gostaria que eu tivesse olhado apenas para ela, para que o público visse somente o boneco, mas eu me rebelei contra esse destino. Eu vestia uma máscara de renda para cobrir meu rosto, mas meus olhos podiam ver e serem vistos. Eu não queria terminar velada atrás de Sheherazade, mas sim descobrir nossas vidas separadas, enquanto eu ainda permanecia casada com ela, e dando vida ao objeto inanimado. Finalmente, os espectadores decidiriam qual história eles iriam ouvir.

A censura pode impor um silêncio mortal. Autocensura pode ser uma maneira para entender o contexto dentro do qual eu me movo. Eu sei que é muito fácil fazer acusações gerais de injustiça quando eu não estou envolvida em primeira pessoa. Sempre há outros pontos de vista para levar em consideração. Foi importante saber o contexto quando eu ventilei opiniões sobre a luta Curda na Turquia, sobre as meninas bebês que eram assassinadas ou dadas para a adoção na China, ou mulheres de véu no Irã. Preciso narrar deixando de lado a objetividade não existente da terceira pessoa e descobrir as contradições sempre presentes da realidade através meu ponto de vista subjetivo, enquanto o meu verdadeiro ser está escondido e revelado por uma máscara; um verdadeiro casamento de opostos.

A true marriage of opposites

Julia Varley
Odin Teatret (Denmark)



Figure 1 - Sr. Peanut, Palacio de La Moneda, Chile (1988).

Resumo: Questões de censura e autocensura são confrontadas através da experiência de Julia Varley na animação de uma máscara de caveira sobre pernas de pau, o Sr. Peanut, e um boneco, a Sheherazade. O Sr. Peanut viaja para diversos países latino americanos, e o artigo lembra de episódios em Ayacucho, no Peru, em Santiago do Chile, e o encontro entre soldados e polícia.

Palavras-chave: Odin Teatret. Teatro de Animação. Censura. Peru. Chile.

Abstract: Questions of censorship and self-censorship are confronted through Julia Varley's experience of animating a skull mask on stilts, Mr. Peanut, and a puppet, Sheherazade. Mr. Peanut travels to many Latin American countries, and the article remembers episodes from Ayacucho, Perú, and Santiago de Chile, and the meetings with soldiers and police.

Keywords: Odin Teatret. Puppet Theater. Censorship. Peru. Chile.

The first step ever I took in theatre was with a mask. I had been to see a couple of rehearsals of a theatre group in a garage in Milan and the next time I went there someone put a mask on my face and asked me to help carry the person playing the 'dead soldier' from a poem by Bertolt Brecht. This group, the Teatro del Drago, had started when Massimo Schuster - who at the time collaborated with the Bread and Puppet Theater - directed a performance with some high school students to make the money that would pay for his flight back to the USA. This happened in 1971.

The mask helped me perform what I had been asked to do. Without it, I would have never been able to follow the instructions. I would have been too embarrassed and self-conscious. I had never imagined myself on a stage. The mask gave me the freedom to be different. It offered distance to me. It overcame my self-censorship. I discovered later that I liked working with clay to give form to the features of an exaggerated face, and then cover it with oil, layers of wet newspaper squares and wall-paper glue, and then paint it. A few years later I left for Denmark to work with Odin Teatret. I had to concentrate on actor's training and for a bit I forgot about working with masks and puppets.

In these days, in May 2020, many people all over the world are wearing masks to cover their mouth and nose and avoid spreading corona virus infections. On television I try to understand what people are saying in interviews without being able to see their mouth. I am told that if theatres reopen in Italy, spectators and actors will have to wear masks. Some years ago, travelling in Colombia by motorbike I had to inform myself in which regions I had to follow the traffic rules and wear a helmet, and in which not because the police wanted to recognise faces as a defence against insurrection or criminals. In Ayacucho, the city in the Peruvian Andes where I was on tour in 1978, the soldiers wore dark balaclavas from which I could only discern their eyes, making them look frightening and aggressive. In Denmark, some children in kindergartens are terrified by actors wearing masks, others find them amusing. Some women

wearing burkas suffer the injustice of a different treatment from men, others enjoy the possibility of going shopping or visiting friends undisturbed.

When I walked under a five-metre-long papier-mâché tiger for a demonstration against imperialism in the early seventies in Italy, or held the banner of the workers union beside an enormous smiling red cloth elephant, or wore a grotesque coloured fox mask in a performance to make counterinformation about the coup in Chile in 1973, the figures had a declared political meaning for the passers-by. All of this would be seen with different eyes and understood in other ways if these puppets were taken to a school to entertain children as fairy-tale animal characters.

A mask can give a sense of freedom and a feeling of oppression, it can allow us to communicate what we are not able to say without it, and it can be banned as socially unacceptable. A mask can express the opinion of power or of those who struggle against power. The context decides the effect of a mask, what it says to every single spectator, and if it is to be considered dangerous or harmless.

Eugenio Barba was recently talking about how when Balinese performers start their Topeng (mask dance) apprenticeship, they are told to ‘marry a mask’. The mask is an inanimate object, yet it acquires the value of a living partner. The true marriage occurs when, as a performer, you master the art of making the mask palpitate, quiver, and become alive. When I heard Eugenio explain this, I wondered if I am married to Death. The mask I have used in many performances at Odin Teatret since 1980 until today in 2020, has a skull face. He is called Mr Peanut.

In 1974, Odin Teatret started making street performances, at first in form of parades, then with structured scenes and formations that moved across a town. Performing in the street, where spectators have not chosen to come and see theatre, demands specific techniques. The signs need to be louder, stronger and bigger, the music should be heard at a distance, the costumes can help to focus and give colour contrasting the dullness of roads and houses, the

communication needs to be based on a short, immediate narrative, and the relationship with the spectator to be negotiated continually demanding improvisation and quick adaption skills from the actors. Masks and puppets have helped us establish effective images for audiences that often had never seen theatre before.

Mr Peanut was born in 1976 for one of Odin Teatret's street performances, *Anabasis*, during which he walked on stilts. His skull-like head identified him as Death. He has become an archetypal character of Odin Teatret, a character that cannot die. Mr Peanut has taken different forms, he has dressed as a woman and as a man. He has been 200 metres underground in a Welsh mine, slipped on the snow in Sweden, danced in Hamburg's port district, with the communist militants of the "Feste dell'Unità" in Italy and with the Catholic activists of the Chilean *poblaciones*. He was violently attacked by a terrified woman in Oslo and he founded a club in Wales with children who all walked on stilts like him. He has played football in Montevideo, ridden an elephant in München, learned to play children's games on the beaches of the Yucatan and there, on the sand, he learned to fall and then to get back up on his feet. Mr Peanut has visited newspapers, beaches, supermarkets, libraries, churches, television studios, factories, swimming pools, hospitals, airports, stadiums, markets, schools, theatres, museums, prisons, barracks, and mayors' offices. In each city, Mr. Peanut has stolen hats from policemen, glasses from teachers, ice-creams from ice-cream sellers, he has admired the breasts of beautiful women, visited ambassadors and ministers, the powerful and those who suffer their power. He has defied rules and laws, taking advantage of his height. He has walked on the Brooklyn Bridge in New York when the twin towers still existed, and Berlin was divided by a wall.

Tom Fjordefalk, an actor at Odin Teatret, created the first version of the character and gave it the name of Mr Peanut. The head's shape resembled a peanut and was indirectly reminiscent of a rich peanut farmer who was then President of the United States. I inherited Mr Peanut from Tom and changed him: for me Mr

Peanut was a character full of life: Death began wiggling its bum and was playful and cheeky. Shaking hands with all the children of Holstebro wearing Mr Peanut's mask is one of the experiences that has most marked my development as an actress.

With *Anabasis* Mr Peanut has visited many countries. One of the first trips was to Perú in 1978. He ventured into the neighbourhoods where tourists did not dare to go on the outskirts of Ayacucho in the Andes. There Mr Peanut and his companions were called *gringos gigantes*. For more than 40 years he has participated in Odin Teatret's barters¹, mixing with the *burakumin* - the pariahs - of Osaka and the girls of Amsterdam's red-light district. He bought souvenirs at the market in Guadalupe in Mexico and raised money with street children in Bogotá. And when, still in Colombia, they saw him return to the village of Raquira, where Odin Teatret had done a barter some years before, they thought that he was the one who had brought the rain that day and they made offerings to him: guavas and avocados.

In Caracas, Venezuela, Mr Peanut participated in a barter in front of the city prison. The inmates watched from the windows and at the end of the performance they threw messages to be transmitted to their families. In Montevideo, in 1986, in the ruined square of Ansina, the old black neighbourhood, Mr Peanut did his first striptease to the rhythm of candombe drums, transforming himself from a man in tails to a woman who danced with a coloured miniskirt. In Salvador de Bahia, Mr Peanut conversed with Augusto Omolú and his dances of the orixá, divinities of African origin. He participated in a demonstration against a new military coup attempt in 1987 in the famous Plaza de Mayo in Buenos Aires. The military wanted to avoid the trials for the enforced disappearances during

¹ "Odin actors present themselves through their work to a particular milieu which, in return, replies with songs, music and dances from its own local culture. The barter is an exchange of cultural manifestations and offers not only an insight into the other's forms of expression, but is equally a social interaction which defies prejudices, linguistic difficulties and differences in thinking, judging and behaving". Available at: <https://odinteatret.dk/about-us/about-odin-teatret/>. Access on: 27/05/2020. (N.E)

the dictatorship. Mr Peanut carried an impromptu sign made from a drum cover, embroidered with “Olvido?” (Oblivion?).

In 1983 Odin Teatret was in New York with the performance *Ashes of Brecht*, invited by the theatre of La Mama. During the mornings off Mr Peanut visited Central Park to greet the statue of Hans Christian Andersen. He was brusquely stopped in the East Village by a policeman who only wanted to take his photograph. He walked the streets surrounded by skyscrapers that looked like cathedrals and trembled on the Brooklyn Bridge from the vibrations of the cars that drove speedily underneath.

Every ten years, from 1978 to 2018, Mr Peanut has visited Ayacucho, the town in the Andes at the epicentre of the war between the Peruvian army and the Shining Path. At each visit it was a tradition to take a group photograph in the Plaza de Armas in front of the monument to General Sucre.

In 1978 there was a curfew in Perú. To perform, we decided to follow the rules literally, walking in couples at a regulated distance, but in costume and carrying our masks and musical instruments. When we entered the market or peripheral neighbourhoods, the people would order us to play and dance for them. We complied. This resulted in us being taken to the police station, still dressed in costume, on stilts, and wearing masks. We excused ourselves by saying we were foreigners and did not know about the curfew. We were very sorry, and promised that from then on, we would be more careful. From the windows, we could see how the people in the street were amused. The whole situation was quite surreal, the police were serious, we were respectful, and everyone watching from outside was laughing.

In 1988, at the peak of the war, we rented small private airplanes in Lima to reach Ayacucho. When we landed at the airport, the soldiers surrounded us. Once again, we chose the tactic of behaving like naïve foreigners. After talking with the commander and convincing him that the Danish Queen had sent us to Perú to show our culture, we organised a barter in the barracks, pulling out

masks and stilts from our boxes. The soldiers in turn played their violins and danced holding handkerchiefs, after putting their guns on the side in a pile. Then we walked to town, as we had done ten years earlier, hoping the town's inhabitants would never discover we had performed for the soldiers first. We had many friends who remembered our previous visit and who were extremely grateful for our courage in coming again. We had to. Mr Peanut danced in a square on the outskirts of the town with a view of the mountains. Two days later, a bomb exploded there.

After the visit to Ayacucho in 1998, I had to admit that my legs could no longer cope with the weight of the stilts, so Mr Peanut gave up his traditional height, and from that moment on he appeared on foot in many of Odin Teatret's performances. In 2018 the Mayor of Ayacucho knelt in front of Mr Peanut, promising that the city would always welcome encounters of group theatres. Everyone in the room clapped wildly, feeling theatre had won an important battle.

For years Mr Peanut was the identity behind which I could reveal and hide myself. For my first solo performance which I premiered in 1990, *The Castle of Holstebro*, I chose Mr Peanut to speak for me. In the end it was he who forced me to speak. So, with him, I dialogue with myself. At that time stilts were only used in street performances. I decided to go against this unwritten rule by taking Mr Peanut indoors. When Death killed himself with a shot at the skull, I would fall to the floor, take off the stilts and turn into a woman dressed in white. I then dialogued with Mr Peanut's head wrapped in a shawl. He looked like a kind of Sphinx.

One time I have been afraid of performing with Mr Peanut. I was going to visit an old people's home and I was worried that the residents would not like to see an image of death. I imagined they would be anxious of meeting face to face with something so close to them. I learned not to let my prejudice impose a self-censorship on my mask: in the home the old people giggled and danced with this lively character, making fun of his smiling skull face.

In 1988 I was in Chile. Odin Teatret presented the performance *Talabot* in a church. The entire tour was organised by a group of Chilean actors, with the support of the church that there had taken position in defence of democracy against the military dictatorship of General Augusto Pinochet. We had come from Perú where we had participated in a group theatre meeting organised by Cuatrotablas. We slept in actors' homes and many friendships were born during the tour. With my hostess, María Cánepa, I visited Salvador Allende's tomb, which did not bear his name, and then, as Mr Peanut, I went to the presidential palace of La Moneda, where Pinochet now lived instead. Mr Peanut carried a heart-shaped piece of bread that he intended to break into pieces to feed the birds. We had no other purpose than a simple act of remembering history. I had started doing theatre in Milan in 1973 to let the world know of Allende's death and now I was in Santiago to honour his memory.

Tony D'Urso's photographs show Mr Peanut, with the heart shaped bread, moving towards La Moneda, where Salvador Allende had died. Eugenio Barba and Iben Nagel Rasmussen accompanied me. We knew we had to be careful because General Augusto Pinochet was still in power, even though his fall was only a year away, and some theatre was beginning to be performed in the streets. What we did not know was that that same morning a special police force had been summoned to face a demonstration.

I stepped over the railing and walked alone towards the middle of the lawn in front of the palace where I started to crumble the bread. The special police force, their faces hidden behind wired helmets, were not impressed nor amused by Mr Peanut's height and mask. They probably had never seen theatre before and just knew this figure did not belong to the normal order of the city centre they were there to protect. Someone was trespassing the president's lawn and they followed orders.

The police came from behind and I did not see them. I felt a blow on the stilts, and I fell. The policemen tried to remove the skull mask by pulling it, while I desperately tried to open the strap

that attached it under my chin. It felt as if they were trying to pull my head off. I finally managed to take the mask off, but the police did not seem to notice that I was a woman or even a human being. They probably did not understand what was under the mask. They grabbed me by the hair and stilts, carrying me to the police van. Eugenio came running. They arrested him as well, together with some other people passing by, and drove us all to the police station.

As we walked along the long windowless corridors of the police headquarters, I thought of the films I had seen about the dictatorship and the people that had gone missing. Of course, I was frightened. Luckily, they put us all in the same room. The idea of being separated from Eugenio really scared me. We had to put in writing who we were, what we were doing, while outside the Danish Embassy had been notified and had intervened immediately. We were released, but Mr Peanut's mask and costume were confiscated by the police. We later had to file a complaint with a judge. One of our organisers, Rebeca Ghigliotto, was a famous Chilean television actress. Her charm convinced the judge to return Mr Peanut's mask and costume, so that he did not remain in Chile forever. For many years I could not look at the photographs nor hear the story of that day. I preferred to forget this adventure.

Up until then Mr Peanut had given me the freedom of distance at the same time as the privilege of being able to approach people of all ages avoiding their defences. The police attack in Chile reminded me that the power of theatre is an illusion. On stage and behind a mask we have a false impression of certainty. As theatre people, we think we can change reality, have an influence on the course of history, put weight on the side of justice against injustice. It is self-deception. All we can do is convince the enemy in turn that we are harmless, not worth wasting time with, and that what we do involves so few spectators we are best left alone in our anonymous world. We can be a Trojan horse in our community, hiding performers, masks and puppets in its stomach - instead of soldiers.







Figures 2, 3, 4 and 5 - Sr. Peanut, Palacio de La Moneda, Chile (1988).

Another puppet taught me a lesson in the relationship between reality and theatre fiction: Scheherezade. In Odin Teatret's performance *Andersen's Dream*, she dialogued with a puppet companion, Hans Christian Andersen, manipulated by Kai Bredholt. Together they made comments on what the 'real' people - the actors - did. They discussed storytelling, sharing their destiny of serfdom in telling stories to keep alive or earn a living. Were they birds in a cage singing and telling old tales, wishing to be free like a laughing wind? It was during the process of creation of the performance that Scheherezade made me listen to the work and what it wanted to say, rather than wanting to express myself.

Since seeing some Arab women in a shop in Milan wearing a lot of make-up under their chadors, and after a tour to Istanbul, the complex question of the 'total mask' of veiled women has fascinated me. What was behind it? Why did they wear it? Did the women hide voluntarily, or had the mask been put on them in

order to make them invisible and erase their presence? I wanted to address this theme in a performance. I had bought and worn a chador, subsequently feeling an immense sensuality in the moment of uncovering and loosening my hair. I showed my director Eugenio Barba a montage of scenes based on songs about women from all over the world, using the black chador, a mask, a white Arab dress and a red one, balls of gilded thread and a window of inlaid wooden grating.

Then came the 11th of September 2001 with the attack to the Twin Towers in New York and the wave of anti-Muslim reactions. I had to set aside all the work I had done. Whatever I said or did my interpretation was no longer free of the prejudice provoked by the situation of conflict which had been generated. It had become difficult to defend basic women's rights without this appearing to be a criticism of religious or cultural choices. But the memory of certain experiences kept alive within me, one from a film I had seen and the other from a voice festival in Belgium.

I was sitting in the darkness of a small cinema in Paris. The film had ended but I was unable to stop weeping. *Closed Doors*, an Egyptian film, told the story of a woman who lived alone with her teenage son in present day Cairo. During the film the relationship between mother and son deteriorated from friendly complicity into a desperate distrust. At the end the son stabbed his mother to death. He could not bear the idea of her visiting a man, inadmissible behaviour according to the religious norms that had attracted him as a way of appeasing his teenage anxieties. While the film's end-credits were scrolling down, I thought that too many women are subjected to similar tragedies. I cried with a sense of impotence in the face of a problem much greater than myself.

Soha had grown-up in Palestinian refugee camps in Lebanon. I met her in May of 2002 at the Women's Voices Festival organised by Brigitte Kaquet in Belgium. I was there to direct a public intervention by mothers, sisters and wives of *desaparecidos* (missing people).

Soha had spent ten years in jail in total isolation after having shot a commander of the Lebanese militia in the service of the Israeli army. She had not succeeded in her intention to kill him. While laughing, joking, dancing and singing with the other ‘mothers’ to the music and songs of women from many African countries, Soha still looked very young. I chose her to read the declaration that had been compiled in the preceding days, while the ‘mothers’ from Algeria, Argentina, Belgium, Turkey, Iran... appeared on stage with their missing relatives’ photographs round their necks. One of the mothers carried eight photographs, another eleven. Soha read with a warm, deep, calm voice. At the end, after the mothers had been welcomed into the audience with a Berber song, Soha whispered happily: “We will make it! We will change the world!”.

Then, during a work session in Italy in 2002, the sculptor Fabio Butera demonstrated a puppet, the construction of which he was still improving. The puppet had an attractive face and a fascinating simplicity of movement. In search of unpredictable directions that might interrupt and recreate the habits and experience of previous performances, Eugenio asked Fabio to build me a puppet that was a replica in miniature of my characters, Doña Musica, with her long white hair; and Mr Peanut, with his skull head. The new puppet would also have a third face, beautiful, charming and young, like that of the original model.

For Odin Teatret’s performance *Andersen’s Dream*, all the actors had to prepare one hour of resource material (scenes, sequences of actions, texts, songs), and choose one of Hans Christian Andersen’s tales to stage. Eugenio had imagined the little match girl from Andersen’s fairy-tale dressed as a young Palestinian woman. To begin practical work on *Andersen’s Dream*, I had bought the cassette *Ladies of the Jazz* and the complete works of Hans Christian Andersen in English. Then I organised my scenic space. I had the black chador and all the objects that I had used before in the room with me. The puppet with its three heads was also there. One day, I dressed the puppet in the chador and placed her on a small silk carpet. The black cloth of the chador emphasised the expression in her eyes and

she began to speak to me. I started to address the actions and texts of the fixed score to her. A sense that I had not searched for started to emerge from the scenes and texts. Suddenly the song that spoke of the leaves tumbling down and the sun going out in September, and the exclamation that damned God, acquired other meanings. Scheherazade was telling the story I had not had the courage to talk about after September 2001. She was telling me what it meant to hide behind a veil, to wear a mask. Some themes cannot be dealt with directly, but through metaphors and poetry. Life appears in a piece of wood or a body of paper mâché.

From that day the chador became the motivation for making the puppet dance. I had to expose and uncover her veiled life, free her from immobility and find her voice, liberate her from the black shroud and give her colour. During rehearsals I tried to see through the puppet, to let my eyes look through her eyes before going out into the space to conquer the spectator's attention. The director would have liked me to look only at her, so that the spectator would only see the puppet, but I rebelled against this destiny. I wore a lace mask to cover my face, but my eyes could see and be seen. I didn't want to end veiled behind Scheherazade, but discover our separate lives, while I still remained married to her, and gave life to the inanimate object. Finally, the spectators would decide what story they were hearing.

Censorship can impose a deadly silence. Self-censorship can be a way for me to understand the context within which I move. I know it is too easy to make general accusations of injustice when I am not involved in first person. There are always other points of view to take into consideration. It was important to know the context when I ventilated opinions about the Kurdish struggle in Turkey, about the baby girls killed or given away for adoption in China, or veiled women in Iran. I need to narrate leaving aside the non-existing objectivity of the third person and discover the always present contradictions of reality through my subjective point of view, while my real being is revealed and hidden by a mask; a true marriage of opposites.

Práxis da libertação: Figuras que animam a luta

Paulo Flores e Tânia Farias

Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz (Porto Alegre)

Entrevistadores: Liliana Pérez e Paulo Balardim¹

Transcrição da entrevista: Cae Beck²



Figura 1 - *Hamlet máquina* (1999). Foto: Cláudio Etges.

Fonte: <http://www.institutohemisferico.com/hemi/pt/perfis-de-artistas/item/936>.
Acesso em: 02/06/2020.

1 Editores da Revista Móin-Móin.

2 Bolsista do Programa de Extensão Formação Profissional no Teatro Catarinense - UDESC.

Resumo: Em forma de entrevista, o grupo Ói Nós Aqui Traveiz, de Porto Alegre, traz à pauta o contexto histórico e político de algumas das peças em que trabalharam ao longo dos anos, suas parcerias, referências e inspirações criativas. Como eixo das falas, sua relação com os recursos do teatro de animação utilizados em seus espetáculos e a potência transgressora que eles trazem.

Palavras-chave: Ditadura militar. Alegorias. Bonecos gigantes. Teatro de rua. Censura.

Abstract: Through an interview, *Ói Nós Aqui Traveiz* theater group from Porto Alegre brings to discussion the historical and political context of some plays in which they have worked over the years, their partnerships, references and creative inspirations. As an axis for the talk, their relationship with puppetry features used in their spectacles and their transgressive potential.

Keywords: Military dictatorship. Allegory. Giant puppets. Street theater. Censorship.

Aos vinte e seis dias do mês de fevereiro de 2020, na *Terreira da Tribo de Atuadores Ói Nósis Aqui Traveiz*, no bairro São Geraldo, em Porto Alegre, RS, tivemos o prazer desse amigável encontro com Paulo Flores e Tânia Farias, no intuito de dialogar sobre a relação do grupo com os recursos do teatro de bonecos e de que forma eles atendem às aspirações éticas e estéticas das suas produções cênicas. Teatro questionador, político, transgressor, os atuadores da Tribo sempre se posicionaram em espaços públicos, fazendo o teatro inquerir nossa história e tentando mobilizar os espectadores a partir de suas imagens alegóricas e dialéticas³. Segundo o professor, ensaísta e crítico Edélcio Mostaço, de 1978 “(...) até 1984 o coletivo se caracterizou por montagens controversas e de pegada pesada, procurando atingir suas plateias, adotando a criação coletiva como desencadeadora da nova cena que almejava e erigindo o anarquismo como base de suas relações humanas” (MOSTAÇO, 2018, p. 44).

Balardim: Para nos situarmos, o *Ói Nósis* surgiu em 1978, num contexto político conturbado... nossa história política sempre foi conturbada, mas o grupo surgiu no final do governo Geisel, no movimento de “distensão” política, projeto continuado por Figueiredo. O clima era tenso e se manifestar, mostrar a cara, ainda era um risco. O *Ói Nósis* já teve seu espaço interditado pela polícia e

3 Para contextualizar um pouco a época do surgimento do grupo, lembramos do fim do “milagre econômico”, da escassez dos empréstimos estrangeiros e da alta do preço do petróleo, aumentando o custo de vida da população brasileira em 1974. O aparato repressivo era usado de forma violenta. Em 1977, o movimento estudantil estava nas ruas. Passeatas, atos públicos e manifestações exigem liberdades democráticas. O General Ernesto Geisel era o presidente, de 1974-1978, e o seu projeto de redemocratização do país previa a adoção de um conjunto de medidas políticas liberalizantes, cuidadosamente controladas pelo Executivo Federal. Isso incluía a suspensão parcial da censura prévia aos meios de comunicação e a revogação gradativa de alguns dos mecanismos mais explícitos de coerção legal presentes no conjunto das leis em vigor, que cerceavam as liberdades públicas e democráticas e os direitos individuais e constitucionais. Em 1978, tivemos a greve dos operários metalúrgicos do ABC paulista e, de 1979 a 1985, João Batista Figueiredo assumiu como presidente. Ele havia sido chefe de gabinete de Médici (de 1969 a 1974) e ministro chefe do SNI de Geisel (de 1974 a 1979). Figueiredo se propôs a continuar a abertura política iniciada por Geisel. Disponível em: <https://educacao.uol.com.br/disciplinas/historia-brasil/governo-geisel-1974-1979-distensao-oposicoes-e-crise-economica.htm?cmpid=copiaecola>. Acesso em: 26/02/2020. (N.E.)

um de seus espetáculos censurados⁴... Como entram os bonecos e quais os primeiros espetáculos em que foram utilizados os recursos de animação pelo grupo?

Flores: Na realidade, nós começamos a pensar em utilizar alegorias como bonecos num espetáculo que acabou não acontecendo, pois foi proibido pela censura na época, em 1980. Tinha o título de *O Amargo Santo da Purificação* e, a partir daí o grupo vive um processo que vai ser chamado mais tarde de “intervenções cênicas”, no qual é pensada a rua e como o teatro pode abordar esse público da rua, completamente vinculado às manifestações políticas. Então nós começamos a pensar em abrir aquelas manifestações, principalmente antimilitaristas, ecológicas, que estavam começando a se organizar aqui na cidade (em Porto Alegre)⁵. Nós pensamos em abrir essas manifestações com uma intervenção cênica, com elementos... Então, ao pensar a rua, pensamos nessa ideia das máscaras, dos bonecos, de alegorias maiores, para chamar a atenção do público. Na realidade, foram essas intervenções que nos levaram a criar os primeiros bonecos do grupo, dentro dessa ideia de levar para a rua, chamar atenção do público por essas formas. Criamos várias figuras durante esse período, de 1981 a 1983, que é o período em que o teatro de rua do *Ói Nóis* ainda tinha esse caráter de confrontação, porque nós íamos para a rua, vinha a polícia, e geralmente o material era todo danificado pelos policiais. Então eram intervenções que

⁴ “Além das repressões durante as manifestações, o grupo também teve o seu teatro fechado e uma peça censurada. Nos primeiros dias de maio, pouco mais de um mês após a estreia do grupo, o espaço na Ramiro foi interditado pela polícia. A batalha jurídica durou alguns meses, e o *Ói Nóis* conseguiu reabrir o teatro no segundo semestre daquele ano. (...) Em 1980 o grupo teve um espetáculo que falava sobre a luta armada no Brasil, intitulado *O Amargo Santo da Purificação*, censurado. Anos depois, a peça foi liberada judicialmente, mas nunca foi apresentada. Entretanto, o título foi reutilizado pelo grupo nos anos 2000 para uma apresentação sobre a história de Carlos Marighella”. Disponível em: <https://www.sul21.com.br/ultimas-noticias/geral/2019/03/criado-durante-a-ditadura-militar-grupo-de-teatro-lanca-financiamento-coletivo-para-manter-espaco-de-apresentacoes/>. Acesso em: 11/04/2020. (N. E.)

⁵ Uma cronologia dessas intervenções pode ser consultada em: ALENCAR, Sandra. *Atuadores da Paixão*. Porto Alegre: SMC/FUMPROARTE, 1997, p. 273-286. (N. E.)

aconteciam uma vez só, não se repetiam por que não sobrava quase nada do material. Mas houve coisas interessantes, nós tínhamos a figura do *Tio Patinhas*, para configurar a violência do capitalismo...

Balardim: No *Amargo Santo?*

Flores: Não, isso era nas intervenções cênicas, que nós começamos a associar às datas significativas, como o dia do meio ambiente, em junho ou o dia da bomba de Hiroshima (porque nós já “linkávamos” com o projeto que os militares brasileiros tinham na época, da criação da bomba atômica brasileira). Havia depois a intervenção pela paz nas Malvinas, onde a gente criou o boneco da Rainha da Inglaterra e do ditador Leopoldo Galtieri⁶, da Argentina. Levávamos eles para a rua, íamos com canções ou com sonoridades criadas pelos atores, com uma outra forma de abordagem dessas questões, que chamavam mais atenção do público, ou então a criação de uma alegoria da bomba, que era carregada no centro da cidade. Essas intervenções aconteciam geralmente no centro da cidade, principalmente na Rua da Praia. É aí onde o grupo começa a pensar nessa comunicação através das formas animadas. A partir do momento em que existe no país um clima de final de ditadura, existe um clima propício para que nós possamos fazer uma montagem, uma encenação que possa apresentar várias vezes, em vários lugares.

Balardim: Como forma de denunciar problemáticas ou discutir questões...

Liliana: Mas, então os bonecos morriam na rua? Vocês resgatavam esses corpos nas manifestações, vocês abandonavam eles? Como ficavam?

⁶ Leopoldo Fortunato Galtieri Castelli (1926-2003) foi presidente da Argentina de 22 de dezembro de 1981 a 18 de junho de 1982. Foi responsável pelo início da Guerra das Malvinas que culminou com a derrota de Argentina. (N. E.)

Flores: Não, aquilo era destroçado. Eram intervenções que aconteciam em um dia. Não se repetia. Quando nós víamos que não vinha a polícia, bom, pensávamos, vamos repetir no [próximo] domingo na Redenção [Parque Farroupilha]. Então começamos a elaborar mais. Fizemos *A Dúzia Suja*⁷, que era em cima dos doze piores agrotóxicos. A partir daí vamos criar a nossa primeira encenação de rua mesmo. O primeiro trabalho que nós criamos é sobre o genocídio dos povos originários da América⁸. Para isso nós utilizamos máscaras. No primeiro momento utilizamos máscaras pequenas, mas posteriormente máscaras enormes que quase transformavam os atores em totens.

Balardim: Como surgiu a ideia de usar esse tipo de recurso? De onde veio a inspiração, o ímpeto criativo?

Flores: Certamente das poucas informações que nós tínhamos do teatro revolucionário no mundo, da utilização de formas animadas em manifestações de protestos. Nós tínhamos pouca informação, tudo chegava de uma maneira... Não se tinha acesso a livros, revistas, com fotos, vídeos, tinha uma ou outra informação, em alguma revista ou livro em espanhol, aos quais o grupo teve acesso, mas nos remetia a essas ideias, de utilizar as formas animadas, em manifestações de protestos. Acho que é daí a origem.

Tânia: Nós várias vezes voltamos ao *Bread and Puppet*.

Flores: De forma mais elaborada...

⁷ Ambas apresentações aconteceram no ano de 1985. Fonte: ALENCAR, Sandra. *Atuadores da Paixão*. Porto Alegre: SMC/FUMPROARTE, 1997, p.276. (N. E.)

⁸ Paulo Flores refere-se ao espetáculo *Teon*, inspirado em um roteiro do *Bread and Puppet*. As máscaras foram criadas por Isabella Lacerda. Fonte: ALENCAR, Sandra. *Atuadores da Paixão*. Porto Alegre: SMC/FUMPROARTE, 1997, p. 99-102, 295. (N. E.)

Tânia: É, de forma mais elaborada. Nós acessamos imagens e coisas no decorrer dos anos, e eles tinham esse trabalho com as formas animadas e o compromisso político de estar presente nas ruas, comentando as coisas...

Liliana: Na época, o *Odin Teatret*⁹ já tinha passado pela América Latina?

Flores: Na realidade, nós aqui no Brasil só vamos entrar em contato com o *Odin* no final dos anos 1980, que é quando ele vem ao Brasil. Só aí é que vamos saber da vinda deles à América Latina. Nós vimos os filmes deles no Peru em 1978. Até então, não tínhamos informação, pois não havia uma publicação no Brasil que se referisse à passagem deles. Nós tínhamos uma informação muito restrita sobre o trabalho deles, e nada que falasse dessa experiência na América.

Balardim: Quer dizer que o trabalho de início, de se aventurar com esses recursos todos, foi um trabalho muito intuitivo iniciado a partir dessas poucas referências...

Flores: Sim, até em termos de técnicas, para se criar... Então, convidei minha amiga, a artista plástica Karin Lambrecht, para fazer as máscaras dos ditadores aqui do Brasil. Criamos um Bumba Meu Boi e o Tio Patinhas. Ela também não tinha muitas referências, mas foi indo atrás e inventando também. Depois, trabalhamos com o Júlio Saraiva e com o Sérgio Stein. Nós convidamos eles durante o processo das Malvinas. E assim, os elementos [de cena] foram sendo criados.

⁹ O primeiro contato do *Odin Teatret* com a América Latina foi em Caracas, Venezuela, em 1976. A partir daquele momento, o grupo intensificou sua presença em diferentes países, tais como México, Colômbia, Peru, Chile, Argentina, Uruguai, Costa Rica, Cuba e Brasil. Segundo Andrea Paula J. Santos: “Pela experiência desses encontros, o conceito de Terceiro Teatro foi desenvolvido” (SANTOS, 2013, p. 42). (N.E.)

Balardim: Quer dizer que, antes de *A Morte e a Donzela* (1997), o Júlio já tinha relação com o *Ói Nóiis*?

Flores: Teve nesse período, em que nós ensaiamos um trabalho juntos, mas nós nos conhecíamos, desde o final dos anos 1970. Nessa época o *Ói Nóiis* convidou eles, como artistas plásticos, para participarem da criação desses elementos. Havia vários tipos de elementos que lembravam a guerra, e essas figuras da Inglaterra e da ditadura da Argentina.

Balardim: Tinha alguma investigação relacionada à arte popular brasileira no que se refere a criação e a construção desses adereços? Referências para as máscaras e para o Bumba...

Flores: Na realidade, aqui em Porto Alegre não havia um trabalho, que eu lembre, que fosse uma referência em termos de formas animadas. Acho que, fora o trabalho do fantoche convencional, que acontecia desde a minha infância - eu lembro de assistir peças de fantoches, eu acho que é com o grupo *Cem Modos* que começa um trabalho mais...

Balardim: A Associação Gaúcha de Teatro de Bonecos (AGTB) surgiu em 1986, mais ou menos na época do *Cem Modos*¹⁰...

Flores: O *Cem Modos* é um pouquinho antes, eu acho...

¹⁰ Segundo depoimento de Cristina Dorneles (em 09/04/2020, por e-mail), o Grupo *Cem Modos* se originou num curso de artes no Atelier da Prefeitura de Porto Alegre e fez sua primeira apresentação na *Multifeira* (Parque da Expainter) em Esteio/RS, em outubro 1980, com uma lenda gaúcha intitulada *Porque o papai avestruz choca os ovos*. Em 1982, o grupo (Roberto Dornelles, Ferré e Pedro Girardello) realizou apresentações no Espaço IAB - Instituto de Arquitetos do Brasil, em Porto Alegre/RS. Veja o espetáculo completo (1983) disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=0KEh_WOEByw. Veja também a entrevista com o Grupo *Cem Modos* e um de seus bonecos, o *Professor Bonder*, em Curitiba, em 1984, em que o boneco defende as “diretas já!”, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=VTj2AS87UBY>. (N.E.)

Balardim: ...Eles começaram se apresentando no IAB, não é?

Flores: Apresentaram na Aliança Francesa?... Mas o espetáculo, acho que o primeiro espetáculo é em 1983. Quando surge o *Ói Nós*, não lembro de nenhum trabalho que utilizava máscara, nada em que o foco central fosse o trabalho de máscara.

Balardim: Eu fiquei curioso para saber que espetáculos de fantoche você assistiu na infância.

Flores: Havia um trabalho que teve certamente uma importância grande para muitas crianças de Porto Alegre no início dos anos 1960. Havia a Biblioteca Pública Infantil e todas as quartas feiras havia o teatro de fantoche. Em um determinado horário da tarde, havia apresentações das mais diferentes peças, que eu não vou saber te dizer, mas eram várias histórias da professora Maria Dinorah, ela que organizava esse teatro de fantoche. Assim como foi relevante para mim, deve ter sido para várias crianças da época.

Liliana: Que bom que não ficou traumatizado com os bonecos! [risos]

Flores: Adorava! A minha mãe foi alfabetizadora durante um período, depois ela passou a trabalhar artes manuais, e uma das coisas que ela aprendeu e passou a se dedicar nas aulas era a criação de fantoches, de bonecos de papel machê (o papel higiênico triturado, molhado com cola). Teve um período em que a gente gostava de brincar de teatro de fantoche.

Balardim: Já que você falou de papel machê, no trabalho da Terreira aparece sempre a questão da coletividade nas diferentes etapas do processo de montagem. Mas esta parte de criação e construção dos elementos plásticos, realmente se dá coletivamente?

te em todos os espetáculos, ou ao longo desses anos vocês foram optando por outro tipo de processo de criação e concretização da materialidade na cena?

Flores: A Tânia é uma das pessoas que sempre se envolve muito com a parte da criação e da construção dos aspectos visuais nos espetáculos. Então, a procura do coletivo é uma procura diária, que é muito difícil numa sociedade individualista como a nossa, e também baseado na vontade das pessoas. Quem gosta faz determinada coisa, e o grupo vai se subdividindo na hora da criação. Tem algumas pessoas que vão desenvolver mais suas habilidades para a questão da criação, seja de adereços, máscaras ou figurinos... No caso da Tânia, centralmente no figurino, primeiro, e depois ela vai para as máscaras. Ela é uma pessoa que está sempre em todas as partes da criação e da execução.

Tânia: Acho que não tem a ver com abrir mão do processo criativo. Fundamental para qualquer aprendizagem é o desejo. Como uma criação teatral envolve muitas coisas, é claro que se eu desejo mais fazer isso e o outro deseja mais ficar mexendo no roteiro... Acho que é essa coisa de afinidade, “eu gosto mais disso”, “eu posso ficar muito tempo ali brincando com a argila, até chegar numa forma interessante”, “trabalho manual me dá prazer”, enfim, por vários motivos ou simplesmente porque “eu quero aprender isso, não sei, vou ficar aqui até aprender”! Mas eu acho que o desejo está ligado à aprendizagem, por isso que há essa subdivisão. O Paulo [Flores] falava: “se uma pessoa gosta mais de outras coisas, vai trabalhar mais com outras coisas, gosta mais disso, vai trabalhar com isso”. Então, na hora do processo que envolve todas essas coisas, é tudo coletivo, construção dramatúrgica, construção musical... As pessoas vão se subdividindo, mas mesmo assim o processo é coletivo. Muitas vezes, ao longo do processo que antecede a feitura das coisas, nós levantamos referências de tudo, coletivamente. Referências musicais: Se, por exemplo, vamos passar para um músico que

trabalha conosco, usamos exemplos que estão ali. Que música que nós queremos de referência para a trilha desse espetáculo, para a composição original desse espetáculo? “Ah, eu quero a congada!”. *Na Kassandra [In Process]* queríamos a música india, na *Medeia [Vozes]* queríamos outra música, e aí nós passamos para o músico coisas que nós coletivamente discutimos juntos, reunimos como referência. O mesmo acontece por onde nós achamos que deve ir a estética das máscaras que serão usadas, por onde nós achamos que devem ir os bonecos que queremos usar, os figurinos... Muitas vezes eu vou fazer o figurino mas tem um acervo de imagens que foi montado por um monte de mãos, então mesmo que, por exemplo, eu faça o figurino de tal espetáculo, tem lá um acervo de imagens, o qual as pessoas que desejaram trazer coisas e trouxeram coisas, que vai ser criado a partir de referências ou “ah, eu acho que podia ser assim...”. Então isso já vai definindo uma ideia.

Liliana: E ainda tem o material, que também requer uma pesquisa. Não é igual construir uma coisa que você sabe que vai ser destruído em seguida, que está condenado a morte assim que sair da esquina, do que construir um figurino que você sabe que vai usar cem vezes, que vai ter um peso, uma temperatura...

Tânia: E tem também outra coisa que define os materiais que é o recurso que se tem pra investir naquela produção. Quando não há recurso nenhum, a cola de polvilho e o papel são sempre os melhores materiais, porque é o que há de mais barato, e se faz máscaras e bonecos assim. Quando tivemos mais recursos, começamos a trabalhar com resina e fibra. Chamamos o Gustavo Nakle para fazer um elemento de cena enorme para espetáculo *Kassandra*, que era o Cavalo de Tróia, uma grande alegoria. Ele nos ensinou a trabalhar com resina e fibra, e nós fizemos todo o portal de Micenas, frente e verso, pois ele era, tanto de um lado quanto de outro, com placas que imitavam pedras, que tinham relevos... Nós criamos todos os relevos em resina e fibra, porque ele (Gustavo) nos ensinou

a técnica. Resina e fibra não é barato para fazer uma coisa gigante, mas naquele momento nós tínhamos um recurso, então investimos nisso. Isso também é uma coisa que define a durabilidade, o recurso que tu tens para investir, ou mesmo o uso: “Ah, isso não dá para ser assim, é mais durável, mas para isso não serve”. Então, tem muitas coisas que definem a escolha do material.

Liliana: E o material também fala, porque quando eu vejo que a coisa está construída com resíduos ou com reciclados (de hospital, por exemplo), esse material está falando coisas para além da sua nova forma. Ele traz consigo certo conteúdo significativo que vai ser acrescido ao produto final. Assim como, por exemplo, na *Tempestade [Caliban - A Tempestade de Augusto Boal]* que vocês apresentam: os materiais estão falando. Mesmo que muitas vezes tenha sido o material que estava à mão, ele possui uma fala.

Tânia: A eleição é uma eleição.

Balardim: Já que falamos um pouco dos materiais e signos também... Nós estávamos olhando nos espetáculos e vimos ali em *A Exceção e a Regra* que tem alguns bonecos habitáveis e que representam algumas autoridades, e que em 2000, em *A Saga de Canudos*, com a figura do Antônio Conselheiro, temos um boneco gigante, quer dizer, em vários espetáculos vocês trabalham com bonecos de grande porte. O que determina que a natureza de um personagem seja um boneco? Quero dizer, em um espetáculo se tem uma figura que é um mentor religioso, no outro é uma autoridade repressora... Qual é o fundo que determina essa escolha?

Tânia: Quero fazer uma observação. Tanto nas peças que tu trouxeste como referência quanto em outras temos bonecos de grande porte, como por exemplo em *Os Três Caminhos Percorridos por Honório dos Anjos e dos Diabos*. Mas temos outras peças que usam bonecos de proporções menores e que tem uma coisa presente...

que para nós também é... é quase a transformação do ator em um boneco. Na *Saga de Canudos*, nós trabalhamos com aquelas máscaras de cabeça inteira, que são maiores, e que acabam exigindo do corpo do ator. Ao pensarmos o figurino fizemos projeções que deixassem o corpo maior para que dialogasse com essa cabeça gigante. Dessa forma o ator automaticamente se transforma em um boneco, na nossa perspectiva. Então, tem essa outra presença nesses espetáculos. Talvez tu já tenhas pensado nisso, e só não tenha dito, mas caso tu não tenhas pensado, nós trabalhamos muitas vezes com essas referências assim. O ator vai ser como um boneco. Como trabalha a máscara, ou toda a técnica de usar a máscara, muda a naturalidade da representação, e é como se estivesse trazendo essa coisa para o seu corpo, o uso das máscaras, máscaras diferentes, não só os bonecos habitáveis. Às vezes é como se o boneco tivesse habitado o corpo do ator. E isso também está presente em vários trabalhos do *Ói Nóis*. Eu lembro por exemplo do Conselheiro, que era um boneco grandão, de 6 metros: nós improvisamos, improvisamos, improvisamos, apareceram muitas coisas de muitas formas. E no *Canudos* mesmo, acabamos criando que os sertanejos usavam uma máscara, uma maquiagem muito forte, que nos deixava com cara mais expressionista, meio bonecos, e tínhamos cabelo de pano. O corpo era quase todo coberto, tinha meia por baixo da sandália, e realmente ficavam só as mãos de fora, o resto era tudo como se fosse um boneco mesmo. Pela característica toda da composição de figurino, era tudo peruca e maquiagem.

Balardim: Isso para os ensaios ou já na produção final?

Tânia: No final! Mas isso tudo foi surgindo nos ensaios, as figuras que mais pareciam bonecos de pano. E toda vez que a gente botava o Conselheiro em cena, com um ator fazendo o papel dele, nós ficávamos com uma sensação de “Ai! Não é isso, nós não temos alguém que possa fazer o Conselheiro!”, e aí vinham novas

improvisações, e era sempre assim. Depois somávamos duas ou três pessoas para fazer o Conselheiro, todas elas eram o Conselheiro.



Figura 2 - *A Saga de Canudos* (2000). Foto: Claudio Etges. Fonte: Disponível em: <http://www.institutohemisferico.com/hemi/pt/perfis-de-artistas/item/936>. Acesso em: 02/06/2020.

Tânia: Mas achávamos que também não era isso. Então nós entendemos que o Conselheiro para nós era a necessidade dos sertanejos corporificada numa pessoa. Por isso ele podia ser um boneco, só que um boneco de grandes proporções, tanto quanto aquela utopia de viver numa sociedade igualitária, justa. Ele era esse grande boneco azul-sonho. Foi o que determinou, por exemplo, no Canudos, nós optarmos por um boneco, e não por um ator fazendo: porque não nos parecia cabível. Os sertanejos falavam, e ele era uma presença! Eles falavam “e Antônio Conselheiro disse!” e o Antônio Conselheiro estava ali com essa grande presença, mas ele não tinha esse gesto cotidiano, tão humano, porque ele para nós era quase como uma ideia, e ela era grandiosa, que era essa possibilidade de se organizar de forma autogestionária, de usar coletivamente a terra. Era uma

sociedade alternativa, representava essa possibilidade ou essas ideias. Então por isso o Conselheiro virou esse grande boneco. Ao oposto o Paulo [Flores] poderia falar, porque é um espetáculo que eu fiz, mas que eu cheguei no processo já de remontagem, que é a respeito de *Os Três Caminhos Percorridos Por Honório dos Anjos e dos Diabos*. O espetáculo era sobre um camponês que acaba sendo expulso da terra, vem pra cidade, sobre o êxodo, e tinha o Capitalismo que era um boneco grande e feio, o oposto do Conselheiro, mas era um boneco muito grande, e também era movimentado por várias pessoas. Pensar no que levou a criá-lo, porque era o Capitalismo, e uma pessoa não ia fazer o Capitalismo. Era uma ideia.

Flores: Na primeira versão de *A Exceção e a Regra*, o juiz ainda não era de pernas de pau, era um ator em cima do outro. Essa primeira figura maior, que era uma ave de rapina, era a própria ideia da justiça burguesa. A peça toda girava em torno da justiça burguesa, da manipulação que a justiça burguesa faz, e isso foi evoluindo e no próximo trabalho já entraram as pernas de pau, para fazer essas figuras alegóricas maiores, que representavam ideias. Então tinha o futebol, a igreja, o carnaval, de pernas de pau, o governo, o anjo, o anjo imperialista, de pernas de pau, e foi evoluindo... Quando fizemos o Honório, foi a partir de um texto do João Siqueira, que é para teatro de bonecos, isso já nos leva a essa ideia das cabeças enormes, essas máscaras-cabeças, que é a primeira encenação em que se usa isso. É uma história de um camponês, e o único que não usava a máscara era o Honório, ele vai passando por tudo e ele tem um cavalinho, é um casal de velhos que encontra um nenê que vem dentro de uma trouxa. O cavalinho vem usando muletas e pernas de pau, e esse cavalo o acompanha a vida toda, porque é como se fosse o sonho dele.



Figura 3 - Os Três Caminhos Percorridos por Honório dos Anjos e dos Diabos (1993). Foto: Claudio Fachel. Fonte: <https://www.oinoisaquitraveiz.com.br/p/espetaculos.html>. Acesso em: 02/06/2020.

Liliana: ... Fazendo uso dos códigos da teatralidade da linguagem dos bonecos. Há uma condição transgressora na linguagem dos bonecos que vocês se apropriam para conseguir o resultado que é perseguido para a consecução da cena.

Flores: E tem a vida desse camponês, que era expulso da terra pelo Capitalismo, e que vai num primeiro momento se unir aos Sem Terras. Os Sem Terras vão ser massacrados pelo Capitalismo. A polícia, a favor do Capitalismo, defende a propriedade privada. O camponês vai para a cidade ser operário, transforma-se num líder sindical e acaba sendo manipulado pela engrenagem do sistema, que também utilizavam pernas de pau.

Tânia: Tinha o Exército, a Burguesia e a Justiça, e eles também utilizavam pernas de pau, com caras de caveira, e eram, bem...

ficavam bonecos! Não se via o ator.

Flores: Foi o primeiro trabalho em que nós pensamos todo ele muito próximo de formas animadas, porque quase tudo...

Tânia: A primeira aparição do Honório era um bonequinho de corda! Saia de dentro da casinha, assim, aquela criancinha que era igualzinho ao ator que ia aparecer depois!

Flores: Aí depois saía a mesma coisa: O ator que estava vestido...

Tânia: Fazia a mesma coisa: Estava acordando...

Liliana: Como você falou, no início do grupo não se tinha um referente teórico que falava a respeito do que era o teatro de animação. Apesar disso, tinha-se séculos de cultura, de expressões populares, seja o carnaval, sejam manifestações. Você falou de “alegoria”, você falou “ela fez um bumba para nós”, e assim, a cultura popular estava ali. Estava na veia, todo esse universo pessoal, material... Talvez em um primeiro momento isso não seja algo racionalizado, mas depois se manifesta num teatro popular, na rua. Vocês têm um patrimônio, e vocês vão à procura dessa visualidade.

Flores: Sim, eu acho que a gente foi à procura no sentido em que aqui na cidade não tínhamos uma referência. Essas referências que vinham de fora, no final dos anos 1970, início dos anos 1980, não eram acessíveis.

Tânia: Mas aí quando nós falamos, por exemplo, de *Canudos*, nós mergulhamos nas festas populares do Nordeste, para construir a partir dessas referências. Então já era outro momento, já tínhamos acesso às coisas.

Flores: Acho que o *Ói Nóis* sempre trabalhou com essa lingua-

gem alegórica. Todo teatro nosso é alegórico, porque nós acreditamos que é a forma de envolvimento maior com o espectador. Desde o início não fazemos um teatro naturalista, esse teatro convencional. Sempre há pesquisa, e isso nos levou (talvez influenciado pelo cinema do Glauber Rocha, do Pier Paolo Pasolini) a esses elementos de cultura popular, a essas formas de arte que a gente teve mais acesso, mesmo assim não muito, como o cinema. Isso está presente na história do grupo, essa influência desses cineastas, por exemplo, que trabalham numa vertente não-naturalista.

Balardim: Tenho uma questão que eu queria fazer pra vocês. Encontramos uma nota da revista *IstoÉ*, numa edição de 1999, que fala a respeito do espetáculo *Hamlet Máquina*, que diz assim:

Mulheres nuas dançam com máscaras de Marx, Lenin e Mao Tsé-tung na debocada leitura do alemão Heiner Müller do clássico de Shakespeare em que o filho vinga a morte do pai. A peça escrita em 1977, que ficou proibida na ex-Alemanha Oriental até a queda do muro de Berlim, trata da decadência ocidental vista sob a ótica de um dissidente do mundo comunista. Na montagem do grupo *Ói Nós Aqui Traveiz*, a mais ousada companhia de vanguarda da capital gaúcha, guerreiros sobem em pernas-de-pau e um féretro invade o teatro acompanhado de coro e orquestra. Em guerra contra a prefeitura petista de Porto Alegre, a “tribo de atuadores” aproveita a encenação e tem lançado farpas contra a política cultural ditada pelo partido (PCT, 1999).

Hamlet Máquina, criação do *Ói Nós* de 1999, traz a obra de Heiner Müller, um dos grandes nomes do teatro alemão, um dramaturgo que reflete sobre a história recente de seu país. Ele viveu a ascensão do socialismo na República Democrática Alemã.

Em Porto Alegre, depois de Alceu Collares (PDT, 1986-1988) inicia-se um novo modelo de gestão conduzido pelo PT, começando com Olívio Dutra (1989-1993), passando por Tarso Genro (1993-1997), Raul Pont (1997-2001), Tarso Genro novamente

(2001-2002), seguido por seu vice João Verle (2002-2004), até a derrocada do partido em 2004 com José Fogaça, da coalisão PPS/PMDB. Nesse contexto, a minha questão: Vocês estiveram bem envolvidos com a política cultural nesse período, com o orçamento participativo e com a descentralização da cultura. Estão de acordo com a nota da *IstoÉ*, quer dizer, havia no espetáculo realmente “farpas contra a política cultural” petista? Quais eram essas “farpas”? O que exatamente eles quiseram dizer com isso?

Tânia: Tem que ver as coisas com o distanciamento necessário.

Flores: Tem que situar no [momento]... Eu não sei se tu lembras disso, mas nos anos 1990 nós estivemos extremamente envolvidos na construção desses fóruns democráticos de participação direta, e sempre estivemos presentes e discutimos política cultural e política como um todo para a cidade, porque uma das características do *Ói Nós Aqui Traveiz* é o ativismo político. Então não somos só artistas que ficamos aqui envolvidos na nossa criação. Nós, dentro do possível, estamos sempre participando, desde a origem do grupo, das diferentes lutas em que a cidade se envolve. Na construção desses fóruns democráticos que surgiram na cidade, como o orçamento participativo, foi um momento em que a *Terreira da Tribo* tinha completado dez anos de existência e nós levamos isso para a discussão na cidade: O *Ói Nós* sempre viveu alugando espaços. [Durante] todos esses 42 anos alugamos o espaço de trabalho. Quando a *Terreira* completou dez anos o grupo já tinha mais, muito mais (tinha quase 18 anos), quando nós começamos a discussão em 1994 (no 2º governo do Partido dos Trabalhadores aqui em Porto Alegre). Nós levamos essa questão para o prefeito porque os proprietários não tinham interesse que nós ficássemos no espaço¹¹. Começamos a discutir com a cidade através desses fóruns se era relevante o executivo tomar alguma

¹¹ Sobre esse largo processo ver: ALENCAR, Sandra. *Atuadores da Paixão*. Porto Alegre: SMC/FUMPROARTE, 1997, p. 239-246. (N. E.)

medida para que não terminasse a *Terreira da Tribo*, para que nós não devolvêssemos o prédio, fôssemos embora e que terminasse aquele trabalho que já era reconhecido pela cidade, pois era, e é, realmente um espaço de democratização e descentralização. Porque além de ter as várias oficinas que nós oferecemos aqui [na Terreira] como a Escola de Teatro Popular, nós também oferecemos oficinas nos bairros... O trabalho do *Ói Nóis* é exemplar, tanto é que foi o trabalho que deu origem ao projeto de descentralização da Secretaria de Cultura aqui da cidade, e nós continuamos até hoje com esse trabalho. E também o teatro de rua, que vai para todos os bairros, todas as regiões da cidade. Então são projetos que já fazíamos no final dos anos 1980, antes do Partido dos Trabalhadores chegar ao poder. Nós levantamos essas questões dentro dos fóruns que havia. Na época foi criada a conferência municipal de cultura, levamos para o orçamento participativo, onde havia a temática de educação, lazer e cultura, para o orçamento da região, que era o Centro (no caso, o bairro Cidade Baixa), e todos esses fóruns apoiaram que o poder executivo preservasse a proposta estética e política do *Ói Nóis Aqui Traveiz*. Isso inclusive entrou no plano do governo através do orçamento participativo, fez parte do plano de governo do terceiro mandato do Partido dos Trabalhadores, que foi de 1997 a 2000, época em que, em 1999, nós saímos desse espaço. Nós fazíamos parte do plano plurianual do governo, e eles não fizeram nada.

Tânia: E era prioridade na região Centro, onde [a Terreira da Tribo] se localizava. Nós tínhamos conseguido que a *preservação terreira da tribo* ficasse na frente da regularização fundiária e do saneamento básico! A cultura ficou em primeiro lugar, e a primeira demanda da cultura era a preservação da *Terreira*. Foi inédito na história da cidade. Primeiro lugar na cultura, nunca era!

Flores: A temática era educação, lazer e cultura e a partir daí passou a ser a temática de cultura.

Tânia: Só cultura. Não estava mais com os demais porque ela tinha ganho outro status. E, mesmo assim, tinha-se conseguido que a *Terreira* ficasse como primeira prioridade. Não tinha iluminação pública, saneamento ou regularização fundiária que tivesse ficado antes da necessidade de preservar a *Terreira*. E mesmo assim o governo...

Liliana: Não aconteceu nada...

Tânia: É, não quiseram fazer.

Flores: Não houve vontade política. Foi bem claro, porque havia todo o respaldo popular. Nós fizemos milhares de assinaturas, ficamos colhendo assinaturas em todas as apresentações de teatro de rua. Eram milhares de assinaturas, todo o apoio dos vereadores de todas as bancadas, inclusive da direita, todos!

Liliana: Mas aí mexia com a propriedade privada, e é o único pecado que não [se pode cometer], não é?

Flores: Mas eles compraram o Capitólio¹² na época.

Tânia: Com o Capitólio foi a mesma coisa. Eles compraram o Capitólio com o índice construtivo. Eles podiam ter feito a mesma coisa com a *Terreira*, foi no mesmo período. Não houve vontade política, e tinha uma coisa que se falava na época: Que o *Ói Nóis* não era petista. Então nesse sentido tem que trocar farpa, porque é muito stalinista esse projeto em que não pode ter nenhuma diferença.

12 “Na década de 1990, a Prefeitura Municipal de Porto Alegre e o Governo do Estado iniciaram uma ampla política de revitalização da área central, focada na recuperação de praças e passeios públicos, incluindo também a implantação de equipamentos culturais, como forma de resgatar a vida artística do centro da capital. Neste contexto, em 1995, a Prefeitura adquiriu o prédio do antigo *Cine-Theatro Capitólio*, construído em 1928, visando a sua futura restauração. Por sua relevância arquitetônica e cultural, o prédio foi declarado Patrimônio Histórico do Município de Porto Alegre (em 1995) e do Estado do Rio Grande do Sul (em 2007).” Disponível em: <http://www.capitolio.org.br/quem-somos/>. Acesso em: 09/04/2020. (N.E.)

Flores: E a peça do Heiner Müller é uma crítica ao stalinismo.

Tânia: Por isso que nós acabamos fazendo esse espetáculo.

Flores: Ele era marxista, mas tinha um olhar crítico ao que tinha acontecido no leste europeu!

Liliana: Uma ação dessas é um jeito de censura. Se eu me coloco politicamente e tu não és do meu partido, então eu não vou te favorecer...

Tânia: Nem seria favorecer, seria só usar para todos a mesma [regra].

Flores: E respeitar a vontade popular!

Tânia: Se a *Terreira* é prioridade e eu tenho meios (tanto tenho meios que estou usando para outro projeto), porque eu não vou usar para esse que é demanda do orçamento participativo, que é a bandeira daquele governo? Dizer que a comunidade decidiu uma parte do orçamento, mas na hora da *Terreira* não serviu. E tem outra coisa, o *Ói Nóis* era um grupo que construiu junto a chegada do PT, construiu junto o projeto, sempre junto! Só que construir junto, não é somente dizer “sim, senhor”, né?! Se era esse o projeto, eles tinham mentido para todo mundo! Aí que nós descobrimos que era dizer “sim, senhor”, sim!

Balardim: Então, a escolha do texto e da montagem, os aspectos estéticos da montagem...

Liliana: ... Foi uma resposta!

Flores: Foi! A escolha do texto... Porque era assim: nós tínhamos

uma ordem de despejo desde 1996, a qual os proprietários entraram e nós tínhamos que, para nos mantermos lá, fazer um acordo a cada seis meses com os proprietários. Cada vez eles subiam o aluguel de uma forma astronômica. Para nós sairmos mesmo. E isso foi indo até que não havia mais como dar o aumento e eles já não queriam mais. Queriam que nós saíssemos. Era o último período em que nós íamos estar naquele espaço que era a *Terreira da Tribo*, então nós íamos fazer a montagem que ia ser despejada também junto com o grupo. Aí vem o Heiner Müller, que já fazia parte dos estudos do *Ói Nóis*, principalmente *A Missão*, que nós tínhamos trabalhado numa leitura encenada. Nós decidimos pelo *Hamlet Máquina*. Na realidade, era uma resposta a tudo que nós estávamos vivendo naquele momento. Esse embate que foi extremamente desgastante, imagine... Nós sofremos um processo de boicote, nós não éramos contratados para mais nada, nem para sermos oficineiros das oficinas da Secretaria de Cultura. Eles, como tu dissesse, mudaram a cultura na cidade: Tinham um projeto de descentralização, de levar trabalhos para a periferia, e nós não éramos mais contratados, sendo que nós éramos referência no Brasil, em teatro de rua. Foi assim, nós nem queremos mais falar sobre esse período. Uma Secretaria de Cultura investir para acabar com um grupo de teatro! Uma das formas que os grupos tinham de sobrevivência na época em Porto Alegre eram as contratações via Secretaria de Cultura, ainda mais um trabalho de teatro de rua, que não tem bilheteria, não tem outra forma! Há poucas instituições que apoiam.

Liliana: Na minha experiência, muitas vezes em nome de um contexto político, acontecem fenômenos que passam pela mão de indivíduos e parece então que [é] todo um partido. Você está assistindo ao poder de um indivíduo, com um desejo, com uma estética, com um sentimento, que vai levar a cara e a bandeira de um partido, porque ele está detendo esse poder, mas às vezes são decisões unilaterais.

Flores: Na realidade, nós, até o último momento, fomos participando dos fóruns e discutindo. O *Ói Nósis* tinha sido bem importante na criação de algo único no estado na época, que foi o coletivo sindical de cultura. Pelo menos aqui, no Rio Grande do Sul, os sindicatos se envolveram com a questão de cultura, e já era um coletivo que tinha vários sindicatos envolvidos. De alguma maneira nós fazíamos mostra de teatro de rua em porta de fábrica, era algo muito interessante que estava acontecendo. Havia uma discussão bem ampla na cidade, então, não há como o partido... O partido como instituição sabia do que estava acontecendo, tanto é que fazia parte do orçamento. Gostando ou não gostando, por aceitar a proposta do orçamento participativo, estava lá no plano plurianual a preservação da proposta do *Ói Nósis*. E foi isso. Na época, uma época muito difícil, eu acho que houve um investimento, para acabar com o grupo. E o grupo se fortalecendo. Nós fomos para fora do centro da cidade, continuamos com a *Terreira da Tribo* e o nosso trabalho acabou não só se qualificando, ampliou-se. Para nós parecia que era o fim e os anos 2000 acabou sendo um processo em que o trabalho do grupo se ampliou muito. O trabalho de rua, as oficinas na periferia...

Liliana: É interessante pensar que a censura não se expressa unicamente por uma proibição de corte policial. Eu posso silenciar uma expressão por muitas vias, não unicamente a proibição.

Flores: É, e a mais usada no Brasil é a via econômica. Agora mesmo é o que está acontecendo. Claro que nós sabemos de fatos de censura direta, de perseguição que houve a artistas, mas a maior censura que está acontecendo agora é o fato de as instituições culturais terem sido desmanteladas. Então não há projetos, não existe fomento quase nenhum para a cultura. A cultura está sendo estrangulada economicamente. Não é aquela censura policial da ditadura civil-militar de 1964, ainda não é. Nós não sabemos o que vem pela frente, mas ainda não é. Existem pouquíssimas

instituições que ainda tem algum fomento para a cultura. Cada vez está diminuindo mais e a tendência é continuar a diminuir. Partindo do término do Ministério da Cultura, ou de uma Secretaria de Cultura (que passou um ano só dizendo disparates e não fez nada), a tendência é haver esse desmonte. E a possibilidade, aqui em Porto Alegre, onde nós vivemos uma prefeitura para a qual a cultura é nada, é que vivamos algo parecido. Ver o que vai acontecer, né? Já se passou um ano, então pode ser que no último ano existam alguns projetos, mas [até aqui] não se modificou em nada. Nós não sentimos uma ação propositiva da Secretaria Estadual da Cultura, parece que acompanha o que vem acontecendo nos últimos anos. Existe um projeto que foi criado (batalhado) pelos artistas, o FAC, lá no início dos anos 2000, que começou a funcionar só no último governo do Partido dos Trabalhadores no estado (2011-2014), já no final, e continua funcionando. Mas de tempos em tempos abre um edital, que não dá conta da demanda cultural do estado. Então nós estamos assim: Não existe município, a política do estado é quase nula, e no governo federal não existe nada. As estatais, que nos governos progressistas vieram abrindo editais para as atividades da cultura em geral, como exemplo na Petrobras, que foi a grande patrocinadora da cultura no país, não vai haver mais, acabou. As outras estatais que estavam começando, também. Então existem essas proibições que nós vemos no Centro Cultural Banco do Brasil, Centro Cultural da Caixa... A tendência é não haver mais instituições que fomentem a cultura no país. E isso é censura, claro que é censura.

Liliana: E a lei de incentivo, é um veículo de censura?

Flores: É, porque a própria forma dela é para um *marketing* das grandes empresas, que não têm interesse numa arte crítica. O quê, por meio da lei de incentivo, estava sendo “de caráter público” eram “os editais” das estatais. Estavam acontecendo editais, reunindo

um júri de seleção com pessoas da área, que discutiam e tinham uma visão progressista de cultura, então isso foi um diferencial dos governos progressistas do Partido dos Trabalhadores. Agora acabou, agora acabou tudo.

Liliana: Mas vê que você descreve uma realidade diversa, dialética, dentro do que acontece dá pra contar coisas que foram positivas e situações que perderam o...

Flores: Em termos... Claro que, durante esse período, houve fóruns que foram sendo criados, onde se discutiu muito a questão da lei de incentivo, na área das artes cênicas havia uma discussão proposta pelos grupos de teatro de que fossem criados, dentro da verba do Ministério da Cultura, meios de fomento, de que os grupos não ficassem dependendo da lei de incentivo (que é uma lei seletiva, tanto é que agora como mudou o governo, mudou a política dessas estatais, e não vai haver mais espaço para apoio da cultura). Então, durante os anos se discutiu muito, houve muitos fóruns e se criou um movimento que se chamou *Redemoinho*, que era um movimento de grupos de teatro para tentar viabilizar uma lei que pudesse ter recursos para esse campo de trabalho feito pelos grupos, algo próximo ao que os grupos conquistaram na cidade de São Paulo, que é a lei de fomento para o teatro. Essa lei, que pode ter todos os problemas do mundo, modificou completamente o teatro paulista. Deu um outro sopro na criação de diversos grupos, com interesse social, porque era incentivado nas propostas que, além do trabalho artístico, houvesse um viés crítico, voltado para um social.

Liliana: Curioso que o próprio parâmetro já é burguês: “Além do trabalho artístico”. É um olhar burguês que assume que o artista não está olhando para o povo.

Flores: É verdade. Houve um grande avanço no teatro de São Paulo. E era pensando nesse projeto que tinha dado certo, que [se

esperava] fosse ampliado para o Brasil inteiro através do Ministério da Cultura. E isso foi difícil, não avançou.

Liliana: Não deu tempo.

Flores: É, não deu tempo. Talvez avançasse, mas já estava muito complicado, essa proposta ir à frente. Criou-se um projeto de lei chamado *Prêmio ao Teatro Brasileiro*, que era um fomento ao teatro de grupo, uma lei específica para o teatro de grupo, que é quem move as artes cênicas no país. Não são as grandes produções, pois essas têm a lei Rouanet, têm a lei de incentivo, tem os patrocinadores. Então havia isso que tu disseste que é a discussão dialética, havia muitas coisas importantes, mas nas artes cênicas mesmo nós não chegamos a avançar nesse momento, para que houvesse uma lei com um recurso específico para o teatro de grupo, que era a intenção de diversos coletivos, que ficaram durante esse período se reunindo, discutindo, apresentando projetos para os deputados e senadores, fazendo esse trabalho.

Tânia: Claro que quando se avançou nós passamos a ter outras demandas, nós estamos discutindo em outro patamar. Se nesse momento nós temos que defender a democracia significa que nós estamos muito mais distantes da sociedade anarquista que nós gostaríamos. Hoje nós temos que defender o Estado e defender a democracia porque é o que temos e nem isso mais está assegurado. Então, se parar para pensar nessa perspectiva sobre outros aspectos, também nós queríamos o fim da lei Rouanet, porque a lei Rouanet é um horror. Porque se queria leis que não fossem renúncia fiscal, que esses recursos que vão para o marketing das empresas fossem para o Estado e que ele pudesse gerir de forma a distribuir justamente esse dinheiro. O PT nunca topou mexer de verdade na lei Rouanet. Inclusive eu como representante do grupo no *Redemoinhos* me sentei com o ministro! E o ministro [nem ligou]... Por que não se podia mexer na lei Rouanet? Lei Rouanet não era discutível

porque interessava à certas pessoas, e mesmo eles nunca quiseram mexer no abelheiro. Porque era interessante não mexer no abelheiro, entende? Mas claro que agora nós temos que defender a lei Rouanet! É isso que eu digo, nós não podemos pensar nas decisões e nas coisas faladas naquele momento à luz do que nós vivemos hoje. Ainda sim, agora, precisamos da tal da autocrítica, que não é fetiche, ela precisa acontecer. Não é “fetichizar” que “ah, estão de novo falando da autocrítica”, precisamos da autocrítica para que nós possamos construir uma coisa que... A roda gira e isso vai mudar de novo, temos fé e esperança. A roda vai girando e nós queremos não fazer tudo de novo, não deixar esses caras ascenderem mais uma vez depois desta. Em algum momento eles hão de cair. Mas são momentos diferentes e nós queremos avançar... naquilo que está naquele momento, pode ser mais e mais longe.

Liliana: Vamos ao *Caliban*?

Balardim: Vamos. O nosso interesse é justamente pegar essas questões e ver como elas migram da experiência de vida, da ideia, do conceito para a arte. De que forma tudo isso se expressa nas opções estéticas, nesses elementos visuais que o grupo traz. Porque, afinal, está tudo interligado: as ideias, as crenças pessoais e coletivas, conectam-se com a própria expressão artística. Tudo isso acaba criando uma amálgama na obra de arte. Nós também temos questões sobre o *Caliban [A Tempestade de Augusto Boal]*, que nós assistimos lá em Florianópolis, debaixo de um sol maravilhoso. Eu gostei muito daquela apresentação, surpreendeu-me bastante o espetáculo justamente pela riqueza visual levada ali para a rua, pela diversidade de recursos plásticos que foram utilizados. E eu, às vezes, tive a impressão que era um grande desfile de escola de samba! Eram alegorias riquíssimas que me faziam criar todo um imaginário que corria em paralelo com a história de Shakespeare.

Liliana: Vocês para mim são mitos que caminham, eu estou

aqui [na *Terreira da Tribo*] conhecendo esse teatro que só conhecia pelos livros, por fotografias, por artigos... E a primeira vez em que vi vocês “ao vivo” foi nessa apresentação do *Caliban* em Florianópolis. Que reações o espetáculo provocou no que se refere à luta contra o racismo no Brasil? Este foi um tema para o espetáculo?

Tânia: Foi um tema pra nós, criando o espetáculo. Foi uma opção nossa que o *Caliban* tivesse várias cores, e isso está no texto do Boal: “Eu sou amarelo, eu sou vermelho, eu sou branco, eu sou índio, eu sou preto, eu sou pobre”. Então o coro de *Calibans* é um coro de...

Balardim: Múltiplas cores!

Tânia: De toda gente, é. E o [personagem] *Caliban* era o ator mais negro que nós tínhamos naquele momento. Ele é negro, é um negro claro. Tem um colorismo, que é uma coisa recente, que antigamente não se discutia. Aliás, é uma coisa engraçada. Eu falei recentemente com o Márcio Meirelles, estive com ele em São Paulo, agora em janeiro. Eu lembro que a primeira vez que eu vi algo nesse sentido foi em uma conversa, era 25 anos do *Imbuça*. O *Ói Nóis* é praticamente da mesma idade do *Imbuça*, eu fui acompanhar o Paulo [Flores] que participaria de uma mesa. Tinham representantes de vários grupos do brasil, para celebrar o aniversário daquele grupo sergipano. E o Márcio Meirelles, que naquele momento era diretor do *Bando de Teatro Olodum*, que é um cara lá do [Teatro] Vila Velha, chega para a plateia do lugar onde nós estávamos para a palestra e diz assim: “Quem aqui é negro?” e depois de as pessoas baixarem a mão ele diz: “Eu só queria dizer para vocês que aqui tem muito mais negro do que as pessoas que levantaram a mão”. Porque, na verdade, naquele momento a batalha do movimento negro era de que as pessoas se reconhecessem como negros e isso era uma questão. A pessoa não se reconhecia como negra porque era tão racista, nós somos racistas, tão racista que [pensava] “não,

não, eu sou branco! Sou um pouquinho mais claro". Só que agora nós estamos vivendo um outro momento, o oposto, se eu for uma negra clara e disser que eu sou negra, "para aí, como que tu podes dizer que és negro se tu és clara?", "Mas eu sou negra, minha mãe é negra, minha boca é larga, meu nariz é largo, meu cabelo é não sei o que, eu posso não ser tão preta quanto tu, mas eu sou negra!". A roda que gira, né? Então, nós discutimos sobre essas coisas quando fizemos o *Caliban*. E, claro, nós acompanhamos essa discussão nas experiências que têm acontecido no Brasil. A Georgette [Fadel], que fazia um espetáculo sobre a Stela do Patrocínio¹³: Interromperam a peça porque ela não era negra, então ela não podia fazer. No caso, ali, ela não era negra e fazia uma personagem negra, mas o espetáculo fazia há muito tempo. Acho que o único espetáculo sobre essa mulher no Brasil, foi essa mulher branca que fez. E interromperam o espetáculo. No final, ela parou de fazer o espetáculo. Ela reconheceu que "bom, então agora não devo mais fazer". Cada coisa tem o seu momento, mas ela parou de fazer o espetáculo. Nós acompanhamos essas coisas, eu fiz um trabalho em Salvador com uma atriz negra [Márcia Limma], que é *Medeia Negra*, e bem na época que nós estávamos trabalhando aconteceu aquele episódio de que a atriz e cantora negra [Fabiana Cozza] que foi escolhida para fazer a Dona Ivone Lara em um musical era uma negra mais clara, e então o movimento negro "sentou o pau" porque não deveria ser ela, porque ela era uma negra "com mais passabilidade", então tinha que ser uma negra mais retinta. Por isso que eu estou dizendo, há muitas discussões acerca disso. Há discussões em que tu ficas "claro, é assim" e mil coisas é assim mesmo, eu acho delicado isso de dizer "não, não é. Não, não pode porque está mais aceitável que

¹³ Stela do Patrocínio foi uma poeta brasileira (Rio de Janeiro, 1941-1997) que "viveu por quase 30 anos internada na Colônia Juliano Moreira (a mesma em que foi internado Arthur Bispo do Rosário), onde faleceu. Stela usava uma forma de poesia oral para se comunicar, o que a diferenciava das outras pessoas internas e chamou a atenção da artista plástica Nelly Guttmacher que, na década de 80, convidou a poeta a montar um ateliê na Colônia." Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Stela_do_Patroc%C3%ADnio. Acesso em: 31/05/2020. (N.E.)

o outro...”, mas é claro que é mais diferente para uma pessoa que é mais preta do que para a pessoa que é menos preta. Nós também temos que admitir que é diferente, a pessoa vai olhar para ele mais assim ou mais assado, porque há racismo no nosso país. Mas ao mesmo tempo se fica “como assim? Vai desautorizar uma pessoa porque ela...”. Mas é louco isso porque tem mil discussões que estão rolando no país todo.



Figura 4 - Caliban – A Tempestade de Augusto Boal (2017). Foto: Pedro Isaias Lucas.
Fonte: <https://www.oinoisquatraveiz.com.br/2018/08/tribo-de-atuadores-oi-nois-aqui-traveiz.html>. Acesso em: 03/06/2020.

Liliana: Mas o espetáculo de vocês não teve uma reação desse tipo, diretamente? Nunca receberam nenhuma carta... Nunca apontaram as máscaras como *blackface*?

Tânia: As máscaras negras?

Liliana: É. Nunca houve polêmica?

Flores: Eu acho que todas as coisas são dentro de contextos. Se a pessoa passa, vê e não se aproxima da peça, pode pensar “são

preconceituosos” ... Mas se a pessoa está assistindo à peça, vai ver em que contexto isso acontece: É uma cena estereotipada do carnaval brasileiro.

Tânia: Na verdade a ideia era trazer o olhar norte americano, o olhar colonizado sobre o Brasil. Porque nós somos carnaval, nós sabemos. “Ah, eu nunca pensei que o Brasil fosse assim”, “Ah, por quê?”, “Porque eu achei que aqui todo mundo passava o tempo inteiro fazendo carnaval”, me disseram.

Flores: E esse olhar é estereotipado sobre os trópicos, no Brasil, no caso. É a cena do carnaval, aquela. Então se tu estás acompanhando o trabalho ou pelo menos tu acompanhas aquela cena, porque nós também nos preocupamos no teatro de rua, que se tu acompanhas uma cena tu pegas o sentido daquela cena, independe da que veio antes e a que vai [vir]. Claro, para formar toda a história, sim! As cenas se comunicam, então a pessoa que acompanha a cena vai ver ali a crítica que há. Agora, também existe isso, se a pessoa está interessada ou não está interessada em [se] abrir...

Tânia: E a pessoa pode estar convicta de que há um equívoco e querer falar sobre isso.

Liliana: Eu participei de um debate sobre o espetáculo e eu defendi essa leitura. Eu disse “eu acho que a intenção clara dessa encenação é esta...” mas a posição das pessoas negras é que elas não querem mais, nunca mais, em nenhum lugar, se verem representadas desse jeito. Nem que seja por ironia. Elas nunca mais querem ver um chicote em público. E esse é o momento, então esse é um ponto em que é difícil, porque você está recriando um carnaval com um olhar externo estereotipado, mas o outro diz que não quer mais se ver assim e reclama, diz “não quero”. Nesse momento, como é que o artista, tal qual a senhora que falou “então pronto, não é mais hora de fazer o espetáculo, então não vou continuar”, vai ler essa

reclamação do outro, do público?

Flores: Eu acho que um espetáculo de teatro sempre deve provocar. A concepção, no geral, está discutindo essa questão do racismo do europeu e dos Estados Unidos, de como nós fomos dominados, isso nós estamos colocando na peça, fica bem claro. E fica a ideia: Nós somos escravos, mas nós temos que resistir, conclamando ao público através de uma linguagem satírica. Nós queremos que as pessoas fiquem alegres também, que fiquem indignadas, mas também é um momento de celebração, levar o teatro pra praça. Então acho que é uma discussão sim, claro, podemos ficar horas discutindo essa questão. Agora, eu acho que o teatro tem que ser provocativo. Inclusive para as pessoas ficarem iradas porque estão vendo ali um estereótipo da negra dançando no carnaval, aquelas alegorias enormes, é uma provocação também. Claro que é uma discussão, mas eu acho que o teatro não deve aceitar o que o público quer ver. Seja o público que for. A peça não é uma peça reacionária, é uma peça anticolonial, então antirracista. Isso fica claro na ideia da encenação toda. Nós procuramos elementos para que essa ideia ficasse clara.

Tânia: Eu já vi discussões em que as pessoas achavam um desserviço fazer filmes sobre a escravidão. Porque retratar o negro como escravo podia reforçar, agora, para alguém como o negro, a ideia de que ele é menor. Mas não reconhecer a história, será que é a melhor maneira? Eu sempre pensei o contrário, sempre pensei que uma das coisas que poderiam fazer a gente evitar equívocos era conhecer a história. Pensando na perspectiva benjaminiana: O anjo da história tem o rosto voltado para as costas porque assim elevê a catástrofe que já passou. É a possibilidade de não fazer, não cometer os mesmos erros para ter as mesmas catástrofes, e eu já ouvi dizer “não. Teve escravidão, mas não vamos mais falar sobre isso porque senão é continuar lembrando que o negro um dia foi escravizado”. [A escravidão] é uma grande atrocidade cometida

pelo mundo branco...

Liliana: Pensando numa poética do grupo, como temos visto essa tarde, de como o boneco sublima a condição humana e vai para um conceito, nesse momento essas grandes cabeças que vemos no espetáculo *Caliban* não representam a coisa em si, mas a imagem dos colonizadores olhando para o Brasil.

Tânia: Assim que nós vimos quando fizemos a história.

Flores: Na criação foi a nossa escolha.

Tânia: Nós, na verdade, pegamos o texto do [Augusto] Boal e mexemos em muitas coisas, porque tinha muitas coisas que não rolava botar agora. Assim, é um comunista que escreveu um texto com questões que são absolutamente pertinentes e atuais hoje, mas é machista. Nós mexemos em um monte de coisas. Nessa cena mesmo, tinha um monte de outras coisas que se tirou. Nós mantivemos essa ideia pensando que estávamos fazendo isso. Eu falei direto sobre a coisa dos Calibans, porque eu já soube de pessoa que disse assim “o Caliban não é preto o suficiente”, “ah, por que no coro de Calibans tem gente branca?”. Olha, mas ele fala [no texto] “eu sou índio, eu sou preto, eu sou branco, eu sou amarelo, eu sou vermelho”!

Flores: Foi uma discussão no início. Qual seria o nosso Caliban. Nós optamos por reforçar essa questão do negro. Mesmo sendo muito forte, houve uma devastação dos povos originários. Há, até hoje. Nós discutimos muito nos improvisos que estávamos criando, que rumo iria ter o Caliban. Quem ele era. Tinham as pessoas que defendiam “não, quem é invisível completamente na nossa sociedade é o originário, é o indígena” ...

Tânia: Ninguém é mais marginalizado. Nem o negro é mais

marginalizado que os nossos descendentes dos povos originários. [todos] são marginalizados ao extremo.

Liliana: Na própria fala surgem defesas antirracistas, como quando se diz “não fale “mulato”, é uma palavra ruim, pejorativa”. O mesmo acontece com “indígena”, que também é pejorativo, e ninguém reclama. Os professores de história falam “indígena”.

Tânia: Quando entendi isso eu substituí completamente o “índio” por “originário”. E se não é originário direto é “descendente de originário”. Mas aí parece que a pessoa não entende o que tu estás falando...

Liliana: Mas é o desafio do teatro. O código não necessariamente está compartilhado, então vocês se expõem em praça pública para todas as leituras. É o desafio.

Tânia: Eu vivi uma coisa que tem a ver com isso na desmontagem [cênica]. Tem um momento em que eu faço o personagem Sasportas. Quando fizemos o espetáculo, naquele momento da história, o *Ói Nóis* não tinha atores negros e nós vínhamos trabalhando com a questão de gênero há muito tempo, então resolvemos fundir as histórias, e eu fazia o Sasportas, com os seios de fora, com o sexo exposto. A mulher aparecia muito, no Sasportas, em todo o coro de negros, que eram todas mulheres.

Flores: Então no texto eram negros, mas todo mundo via que eram mulheres.

Tânia: Nós ficávamos nos referindo “aos negros”, “aos escravos”, “ao Sasportas”, mas viam o meu corpo, e a ideia então era fazer essa fusão na questão dos negros com a questão das mulheres, e eu falo sobre isso. Teve uma vez, inclusive aqui na *Terreira*, que alguém disse “se vocês não tinham atores negros, vocês não deveriam fazer a peça”. Eu disse “olha, nós estávamos falando sobre a escravidão,

sobre uma revolta de escravos, e sobre a única revolução liderada especificamente por negros da história do mundo, então achamos que deveríamos falar". Como eu disse, ninguém mais fez peça sobre essa mulher e essa atriz branca fez. Várias pessoas conheceram a história dessa mulher negra porque essa mulher branca fez. Não foi superimportante ela fazer? Eu acho que foi. E tem gente que disse "Por que tu ainda faz?" e eu disse "porque eu estou contando a minha história! Eu fiz isso em 2006, eu não vou deixar de fazer isso, com o meu corpo de mulher, porque disseram que eu não vou fazer. Eu não posso contar a minha história? Vou mentir que eu... Eu fiz esse homem! Eu fiz esse homem negro, sendo mulher branca. Eu fiz. E estou falando sobre isso!". Que eu não deveria mais fazer, mas então eu não deveria contar a minha história? Há momentos em que não é possível só dizer "sim, sim, tudo bem, vamos mudar. Sim, tudo bem, vamos parar. Sim, tudo bem, não vou mais fazer". Não. Porque a minha voz de mulher também foi calada muitas vezes, eu resolvi pegar a minha voz de mulher e contar a minha história, agora tu vais dizer que eu não posso contar porque eu fiz num momento em que não se falava sobre isso, um personagem que era negro? Enfim, a coisa é mais delicada do que se imagina.



Figura 5 - *A Missão - Lembrança de uma Revolução* (2006). Foto: Cisco Vasques. Fonte: <https://www.oinoisaquitravez.com.br/2020/03/a-missao-lembanca-de-uma-revolucao.html>. Acesso em: 03/06/2020.

Balardim: É muito delicada essa questão. Eu me pergunto, será que um dia vão criticar os bonequeiros que manipulam bonecos que não sejam da sua cor?

Tânia: A tendência é essa.

Balardim: Porque é muito forte, imagina, um bonequeiro branco manipulando um boneco que representa um negro. Eu manipulei um boneco negro, isso poderia ser considerado *blackface*? É complicado...

Flores: ...E vários personagens do Mamulengo, como é o caso do Benedito, que é um negro que é superesperto. E tem todo um lance social porque ele acaba enganando as autoridades, os mandantes. Faz parte do imaginário popular do Nordeste.

Balardim: Vou propor mais uma questão, uma questão bem ampla, para que cada um de vocês dê a sua resposta. Vocês acreditam que o teatro de animação pode realmente ser transgressor? Como fazer isso? Como se arriscar hoje e o que esperar desses riscos?

Tânia: Fale mais sobre isso, Paulo...

Balardim: Vamos falar. Vocês acham que é possível utilizar não só o teatro de bonecos, mas também máscaras, objetos, alegorias, como uma fala transgressora? E que riscos nós corremos hoje fazendo isso, o que nós podemos esperar como resposta a essa incursão?

Tânia: Eu não sei se eu entendi exatamente o que que tu queres com essa pergunta, mas eu vou dizer o que me ocorre há algum tempo. Eu acho que sim, e acho que nós temos trabalhado nessa perspectiva. Penso que um dos riscos que se corre, que se

corre sempre, mas que vale a pena correr, é que (na minha opinião, ninguém precisa concordar comigo) há uma demonização das teatralidades em detrimento da ideia da performance, desse outro lugar. Então personagem não é mais bem-vindo, imagino que boneco também não deva ser. Então máscara também não é, porque está num campo de representação em que existe essa outra coisa que se estabelece. Eu sei que a mentira está ali, e a mentira tem força de verdade, sobretudo porque há uma fé cênica gigantesca que faz com que esse artista que porta esse boneco ou que porta essa máscara ou que veste essa personagem, está fortalecido dessa fé nessa cena. Mas eu acredito no teatro, portanto acredito no teatro de animação. Acredito num teatro com todas essas possibilidades, e acredito que sim, pode-se fazer grandes transgressões com esses elementos. Eu diria até que mais, que uma parte do pensamento dominante assim... Acadêmico, que decide o que é e o que não deve ser e o que já ficou velho, decidiu que o teatro ficou velho. De fato, o teatro é velho, o teatro é muito velho. Que bom. Que bom que ele é velho. Mas ele continua a nos tocar, nos emocionar, ele talvez seja mais fundamental do que nunca agora com “as internets” da vida, e que bom encontrar um personagem, não só encontrar a pessoa falando na primeira pessoa contando a sua trajetória, que bom entrar em contato com a fábula, que bom entrar em contato com a ficção. Que bom ter essa possibilidade de voo. Então eu acho que sim, que pode ser muito transgressor, ainda mais hoje.

Flores: Estimula a imaginação.

Tânia: Exato! E a imaginação é super... aliás, a imaginação é toda a possibilidade de transgressão, toda a possibilidade de transformação. Para mudar o mundo é preciso imaginar um mundo diferente. Para imaginar que vamos dar a volta, porque a roda não girou, é preciso imaginar que vamos dar a volta e que nós podemos

dar a volta e ainda dando um passo a frente. Para isso é preciso imaginar. Eu acredito que isso, esse tipo de poder está no teatro. Então eu, e acho que posso dizer nós, acreditamos. Nós acreditamos nessa mágica maravilhosa, nessa força, nesse poder de mergulho de viagem, de encontro, de formação de comunidade que o teatro pode gerar. O teatro gera comunidade quando acontece, porque quem está ali está em comunidade. Você está emanado, porque naquele momento esse acontecimento é de todos. Isso é velho mesmo. Digo que é velho porque é muito velho, mas é fundamental, rico, necessário. E eu sinto que há uma lastimável demonização do teatro e desse lugar. E eu acho que ele faz falta.

Balardim: Paulo...?

Flores: Eu não sei se eu tenho muito a acrescentar, mas a questão que sempre nos chamou para trabalhar com a alegoria, com o simbólico, é essa possibilidade de abrir a imaginação, de leituras diversas sobre a realidade. Isso é muito mais rico do que tu trazeres a realidade para a cena, mostrar a representação da realidade como ela é. Então o *Ói Nóis* sempre caminhou por aí, buscando a poesia dos corpos, a poesia das formas animadas, pois a poesia tem uma fala muito mais contundente do que um discurso de um personagem do teatro naturalista, e nessa perspectiva é mais transgressor. Porque levanta inúmeras camadas de sentido e talvez por isso sempre entra (nós não trabalhamos diretamente com formas animadas, mas...) em todo o nosso trabalho de alguma maneira.

Balardim: Mário Piragibe, em sua tese de doutorado (2011), faz um importante questionamento: Indaga se realmente o teatro de animação é uma linguagem em si ou se ele é um recurso dentro do teatro. Enfim, é uma questão que eu não tenho uma conclusão ainda a respeito, mas o fato é que é teatro também, e que em muitos momentos da história teatral vai assumindo relevância, vai sendo redescoberto, resgatado, utilizado, às vezes refutado... mantém-se

em trânsito.

Liliana: Vocês também fizeram em espetáculo de sombras. Era parte da busca, da pesquisa?

Flores: É, era parte de uma oficina de uma pesquisa de linguagem. Surgiu a vontade de se experimentar sombras e acabou tendo uma repercussão tão grande porque era algo quase inédito naquele momento em Porto Alegre que teve uma repercussão enorme e ficamos trabalhando naquele espetáculo¹⁴. Era pra ser só uma finalização de oficina, e acabou virando um espetáculo do grupo que se apresentou diversas e diversas vezes, sempre tendo uma resposta, porque também é uma linguagem que transgride completamente essa forma mais convencional de teatro.

Balardim: Sim, os espetáculos de teatro de sombras no Brasil começaram a se propagar mais recentemente, com alguns grupos desenvolvendo a pesquisa com essa linguagem. E tem surgido companhias e trabalhos consistentes, como a *Cia. Lumbra* (RS), *Cia. Lumiato* (DF), *Cia. Karagozwk* (SP), *Cia. Articularte* (SP) e *Cia. Entre Aberta* (SC), entre outras. Naquela época, antes dos anos 1990, no entanto, e ainda mais no Rio Grande do Sul, realmente não tinham muitas iniciativas assim.

Liliana: Mas o boneco entrou no início por parte do ativismo político, e não teve essa presença alegórica. Num teatro que sempre é político, conscientemente e voluntariamente político, o boneco surge como um discurso visual?

Flores: Sempre, sempre. Já agora no *Meyerhold*, que é nosso último espetáculo, nós introduzimos um personagem que é meio

¹⁴ Refere-se ao espetáculo resultado do primeiro trabalho da Oficina de Experimentação, titulado *Manchas no Lençol*. Fonte: ALENCAR, Sandra. *Atuadores da Paixão*. Porto Alegre: SMC/FUMPROARTE, 1997, p. 113-114. (N. E.)

boneco para uma cena alegórica, cômica, que é a tentativa do *Meyerhold* de entregar uma carta para um dos chefões do partido, que é o Molotov. E existe como uma cena de cinema mudo, de perseguição, ele tentando entregar e o Molotov é uma figura, assim, a ideia da máscara...

Tânia: [Mostrando imagem] Esse é o Molotov, esse é o Meyerhold.

Balardim: São máscaras...

Tânia: São máscaras.

Flores: Na manifestação do último discurso do Lula em Porto Alegre, que no outro dia seria condenado, também utilizamos boneco.

Tânia: Ele [Lula] tinha falado no Conselheiro e resolvemos...

Balardim: Ele tinha falado?

Flores: Ele citou no Rio de Janeiro que o cara que julgaria ele no TR4 era neto de um dos militares que acabou com [A Revolta de] Canudos. E nós fomos botar o [boneco do] Conselheiro na rua.

Tânia: E nós fomos para essa manifestação com o Conselheiro.

Balardim: Quando foi isso?

Flores: Em 24 de janeiro de 2018 foi o julgamento aqui, um dia antes ele esteve em Porto Alegre e teve uma manifestação daquelas...

Tânia: Gigante.

Flores: ... Que há muito tempo não tinha em Porto Alegre. E continua não tendo...

Epílogo

A história desse grupo teatral nos traz uma arte comprometida com a sociedade. Uma arte que deve servir para libertar por meio da conscientização acerca do papel de cada um como agente formador e transformador. Arte, educação e reflexão política estão no seio de suas ações, de forma indissociável. Rafael Vecchio diz que

A resistência do *Ói Nós Aqui Traveiz* é movida pelo que Paulo Flores chama de ideal libertário, e este pode ser entendido como a ‘práxis da libertação’ concebida por Enrique Dussel (1980, p. 69: [...] a práxis da libertação [...] é o próprio ato pelo qual se transpõe o horizonte do sistema [...] pelo qual se constrói a nova ordem, uma formação social mais justa’). Quando nos aproximamos da Tribo é possível notar que sua intenção libertadora, suas ‘práxis da libertação’, põe em ação denúncia e anúncio, recusa e indicação de caminhos (VECCHIO, 2007, p. 42).

A *Terreira da Tribo*, ao longo de sua história, tem se posicionado por meio de manifestações artísticas pacíficas e ao mesmo tempo provocantes, questionadoras e que denotam uma criatividade abundante. Ao valorizar o coletivo como meio propulsor da arte, tem formado geração de atores, fazendo dos processos que vivencia um exercício de cidadania. Finalizamos esse epílogo hoje, 31 de maio de 2020, após entrevistados e entrevistadores revisarem o texto, cerca de três meses após a entrevista. Quando nos encontramos em fevereiro, não tínhamos ideia do que estava para acontecer ao mundo. A pandemia de COVID-19 trouxe consigo uma dimensão trágica expressa na imensidão dos números de contágios e mortos noticiados a cada dia. O mundo entrou em estado de alerta e, em

especial, o Brasil soma a isso uma crise política (e cultural) inédita em nossa história. O isolamento social trouxe duplo terror aos artistas: temor pela vida ameaçada pelo vírus, temor pela sua manutenção e subsistência. Nesse palco, no qual desponta a precariedade de assistência por parte de nossas instituições políticas, assistimos ao iminente desaparelhamento da cultura. Nessa “péssima atuação” feito pelos governantes frente aos problemas, restam os artistas de teatro sem ter como exercer sua função, privados do encontro presencial com as pessoas e sem um plano político-cultural que atenda a sociedade. A permanência da *Terreira da Tribo* como escola popular e sede do grupo está em risco. É preciso o apoio social e ações efetivas que garantam o amparo financeiro para a sua continuidade. E, para manter suas ações de interesse público, o grupo segue lutando “traveiz”.

Referências

MOSTAÇO, Edélcio. Viagem no tempo, o teatro em livros – Oi Nóis Aqui Traveiz.

In: *Cavalo Louco Revista de Teatro da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz*. Porto Alegre, ano 13, n. 18, novembro de 2018.

PCT. EM CARTAZ: Hamlet Máquina (Terreira da Tribo, Porto Alegre). *IstoÉ*, S. l., n. 1558, 11 de agosto de 1999. Disponível em: https://istoe.com.br/33037_HAMLET+MAQUINA/. Acesso em: 26/02/2020.

SANTOS, Andrea Paula J. *Reflexões sobre o Terceiro Teatro na América Latina*. 2013.

Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/317257207_Reflexoes_sobre_o_Terceiro_Teatro_na_America_Latina. Acesso em: 01/06/2020.

VECCHIO, Rafael. *A utopia em ação*. Porto Alegre: Terreira da Tribo Produções Artísticas, 2007.

Inquietações artísticas e pedagógicas no Teatro Lambe-Lambe

Marcelo Rocco Gasperi

Universidade Federal de Ouro Preto - UFOP (MG)

Maria Gabriela Lucenti

Universidade Federal de São João del-Rei - UFSJ (MG)



Figura 1 - Encontro de Teatro Lambe-Lambe de Ribeirão Preto – SP (2018). Foto:
Cia. Abrupta de Teatro.

Resumo: O presente trabalho analisa uma proposta artístico-pedagógica acerca do Teatro Lambe-Lambe que, sumariamente, trata-se de espetáculos teatrais de curta duração que ocorrem dentro de uma pequena caixa e são assistidos por um ou dois espectadores por vez, propiciando um encontro intimista entre obra e público. Recebe o nome de Teatro Lambe-Lambe por ter sido inspirado nas caixas de fotografia lambe-lambe, muito comuns no decorrer do século XX. O texto expõe um breve panorama acerca da história dessa linguagem e propõe uma possível metodologia para o desenvolvimento de trabalhos pedagógicos que buscam utilizar tal linguagem no âmbito escolar.

Palavras-chave: Teatro Lambe-Lambe. Teatro em miniatura. Pedagogia Escolar.

Abstract: Thinking in the scope of interartistic relations, the present work will analyze a research about the Teatro Lambe-Lambe, which, roughly speaking, is about short theater performances that take place inside a small box and are watched by one or two spectators at a time , providing an intimate encounter between the work and the public. It receives the name of Teatro Lambe-Lambe because it was inspired by the lambe-lambe photography boxes, very common throughout the 20th century. The text presents a brief overview about the history of this language and proposes a possible methodology for the development of pedagogical works that seek to use such language in the school context. This aesthetic is part of the theater of animated forms (AMARAL, 1991), referring to the scenic presentations that use the play of shadows, masks and, also, dolls and other objects organized as devices for the making of theatrical performances.

Keywords: Teatro Lambe-Lambe. Miniature theater. School pedagogy.

Breves preâmbulos

O fenômeno da experiência artística é um processo acumulativo que pode orientar a visão do sujeito sobre o mundo e sobre si mesmo. O senso estético é ampliado a partir do diálogo entre o sujeito e as obras artísticas e, também, através da apreciação de obras e da produção cultural, em comunhão com outros seres que estão inseridos no processo educativo. Por isso, é fundamental que o sujeito vivencie procedimentos artísticos para a ampliação do desenvolvimento sensorial e do crescimento da percepção estética, pois tais processos objetivam a consciência social, a expressão, o raciocínio, a capacidade crítica, tendo a liberdade como o princípio norteador. O feitio da Arte torna-se então, um artifício privilegiado de união entre a experimentação e a apreciação de obras, pois trabalha com o enunciado dialógico do sentir, do agir e do pensar sobre a obra, possibilitando maiores conhecimentos acerca do fazer artístico.

Desse modo, a sensibilização estética pode ser expandida através da vivência grupal, possibilitando ao sujeito explorar a prática artística ampliada, visando levá-lo a um trabalho de coletividade, oferecendo assim, maior desinibição em grupo, sensibilidade, conhecimento de outras linguagens expressivas. Logo, a expressão artística pode permear desde o simples conhecimento da espacialidade cênica até a feitura espetacular propriamente dita, passando por dimensões de estímulo ao desenvolvimento cognitivo, mnemônico e motor, sendo bem proveitosa à construção da autonomia de crianças e de adolescentes.

Neste direcionamento, a formação do docente em teatro se faz necessária, pois ela amplia o âmbito das manifestações artísticas e culturais do país, propondo reflexões no campo social e produzindo interligações entre as instâncias do saber. Essas interligações são permitidas porque o teatro é uma linguagem múltipla, ou seja, ele carrega em si a lógica interdisciplinar de feitura com as diversas áreas da educação, possibilitando aflorar a modificação do ambiente em que esta linguagem se instaura. Então, o diálogo entre teatro, sociedade e educação dá ao ensino de arte um importante papel

na educação, sendo compatível com outras áreas do saber. Nesse espectro, a educação em arte propicia um modo próprio de ordenar e de oferecer sentido à experiência humana.

Diante do quadro exposto acima, o presente trabalho analisa uma experiência artístico-pedagógica, pautada na estética do Teatro Lambe-Lambe que

(...) sai dos grandes teatros e dos centros culturais e, numa versão miniaturizada, ele invade o dia a dia das ruas, das praças e das feiras das cidades. O ritmo dramatúrgico da miniatura convida o espectador e a espectadora a um tipo de desaceleramento via a atenção ao detalhe. O que permite a construção de uma ponte entre a poesia e a subjetividade de cada indivíduo transformando, numa pequena fração de tempo, seu cotidiano (SILVA, 2017, p. 47).

Esta linguagem atua contra uma ideia de arte maniqueísta, formulando jogos de aproximação entre espectador e obra, na contramão de uma lógica massificada, pois sua essência prioriza pequenos encontros, discretos afetos. O Teatro Lambe-Lambe celebra as aproximações entre quem assiste e quem faz a obra, num jogo de escuta e de intimidade com o espectador.

As dimensões reduzidas da caixa Lambe-Lambe e a curta duração do espetáculo, entre dois e cinco minutos, exigem uma eficácia técnica e uma forte síntese poética das lambe-lambeiras e lambe-lambeiros. A dramaturgia deve em pouco tempo apresentar as questões e aspirações do espetáculo e cativar o público. À parte a pequena duração do espetáculo, não há um modelo dramatúrgico para o Teatro Lambe-Lambe. Os e as artistas desenvolvem a dramaturgia segundo seus projetos, suas preferências estéticas e suas próprias necessidades. Igualmente, não há assunto predeterminado, todas as temáticas podem ser abordadas dentro da caixa Lambe-Lambe. Existem artistas que decidem escrever suas histórias originais ou adaptar contos já conhecidos e apresentá-los de maneira linear. Neste caso, as ações se desenvolvem segundo uma cronologia bem marcada e a história pode se dividir em outras caixas de uma mesma companhia, assim cada caixa conta um episódio da história (SILVA, 2017, p. 44).

O efeito visual é muito importante para o trabalho, pois a plasticidade deve alcançar o espectador de maneira rápida, fazendo-o desejar assistir à obra. Nesse aspecto, o Teatro Lambe-Lambe busca ser sintético em seu escopo dramatúrgico, já que as obras variam, em média, entre três e cinco minutos. O trabalho é pautado em pequenas frestas em meio ao automatismo cotidiano. Assim,

A técnica do Teatro Lambe-Lambe utiliza uma pequena caixa cênica, portátil, dentro da qual é encenado um espetáculo, que em geral tem curta duração, com a utilização de bonecos ou outros objetos que são animados. Em geral, a caixa tem uma abertura na frente, por onde um único espectador de cada vez assiste ao espetáculo, uma abertura atrás ou em cima, que possibilita ao ator-animator ter visão do interior da caixa e duas aberturas laterais, que podem conter ou não uma luva, onde o ator-animator coloca as mãos para realizar a manipulação. Os orifícios da frente, de trás ou de cima da caixa, são cobertos por um pano negro, portanto, tanto o espectador como o manipulador fica com suas cabeças cobertas durante o espetáculo, este dispositivo tem a finalidade de impedir a entrada de luz externa dentro da caixa (ARRUDA, BELTRAME, 2008, p. 1012).

Advindo da hibridez entre as artes plásticas e as artes cênicas, tal teatro se constrói em frente ao espectador que dialoga diretamente com a obra, mostrando um trabalho que se apresenta frente ao pequeno público de modo a tentar ser irrepetível, incontornável. Assim, ele não se preocupa em encerrar uma fórmula em si, e seu conteúdo é tão abrangente quanto o seu formato, podendo referendar diferentes temáticas possíveis, numa abordagem que, geralmente, dá ênfase ao fio condutor simbólico de representação do cotidiano, valorizando o papel do sujeito no processo de aprendizagem.

Esse teatro surgiu como uma forma de adentramento aos processos interacionais, revelando um jogo entre a palavra e a imagem, enunciados próprios do teatro. Nesse espectro, Freire (2005) assinala a importância de se educar a partir dos olhares acerca do cotidiano, para que os educandos percebam melhor a comunidade ao redor, sendo capazes de representar o mundo sob outra ótica, numa perspectiva de formação cidadã. Freire descreve sobre a importância

da conjunção entre experiência e educação, na profusão do caráter dialógico dos seres que se comunicam e enfatiza que

Quando tentamos um adentramento no diálogo como fenômeno humano, se nos revela algo que já poderemos dizer ser ele mesmo: palavra. Mas ao encontrarmos a palavra, na análise do diálogo, como algo mais que um meio para que ele se faça, se nos impõe buscar, também, seus elementos constitutivos (FREIRE, 2005, p. 89).

Cabe ressaltar que, para Freire, a liberdade é a matriz da prática educativa, pois ela atribui sentido às problematizações do educando, revelando outras camadas acerca do cotidiano. A partir da valorização das experiências subjetivas, Freire possibilitou florescer nos educandos a necessidade da superação dicotômica entre os sujeitos.

Nessa direção, pode-se dizer que o Teatro Lambe-Lambe teve certa visibilidade ao longo das últimas décadas, havendo criações de mostras e festivais nacionais a partir desta linguagem, abarcando assim, diferentes perspectivas sobre o mesmo. Além disso, os festivais artísticos e mostras cênicas alcançaram pessoas que não fazem parte dos espectadores teatrais assíduos, advindos de espaços convencionais. A recepção que o Teatro Lambe-Lambe obteve surpreendeu até mesmo as suas criadoras¹, pois muitos artistas viram nesta forma artística a possibilidade de diálogo com diferentes propostas, materiais e temáticas. Importante destacar também que o Teatro Lambe-Lambe atinge espectadores de diferentes faixas etárias, classes sociais e gêneros, abrangendo, também, transeuntes desavisados. Sem demora, adentraremos nas origens de suas formas.

Sobre as formas animadas - a feitura

A linguagem do Teatro Lambe-Lambe faz parte do teatro de formas animadas. Ana Maria Amaral (1991) descreve que, tal linguagem se refere às apresentações cênicas nas quais são utilizadas

¹ O texto se debruçará mais adiante sobre o surgimento e autoria desta linguagem.

sombra, máscaras e, também, bonecos e objetos organizados em espetáculos teatrais, sobre os quais a autora explana: “Cada um em separado pertence a um gênero teatral e, quando heterogeneamente misturados, adquirem características próprias e constituem o teatro de formas animadas” (AMARAL, 1991, p. 19). Amaral usa tal denominação para espetáculos, cujo personagem central da cena não se encontra na figura do ator ou, ainda, em um boneco. Mas sim, em “manifestações híbridas, nas quais vários outros elementos com ele [ator/manipulador] contracenam, ou mesmo sem ele se apresentam, tendo em comum apenas a ênfase colocada no inanimado-animado” (AMARAL, 2011, p. 15). Dessa forma, são realizadas apresentações, nas quais se busca *criar vida, gerar movimento* nos elementos inanimados, nas sombras e nos objetos diversos através da manipulação e da organização dos mesmos. E o que confere vida aos personagens? O contato da energia do manipulador com a materialidade do objeto, retirando-o da inércia.

No artigo *O inverso das coisas*, Amaral (2011) afirma que, em geral, a utilização das formas animadas no ocidente se diferencia dos conceitos de uso do oriente. Enquanto no oriente tais formas são, geralmente, atreladas ao *universo do sagrado*, no ocidente a construção dos trabalhos acerca de tais formas advém de companhias artísticas ou, até mesmo, de artistas solos que buscam um denominador comum: a verticalidade da pesquisa cênica, disposta para uma audiência. Sobre tais diferenciações, a autora aborda que

Os conceitos sobre o teatro de animação variam. Na África, faz-se distinção entre boneco de teatro e imagem votiva. As imagens representam espíritos, ideias ou deuses. Já, os bonecos de teatro ou marionetes são possuídos por espíritos, a partir do momento em que recebem movimentos ou a partir de sua animação dramática. Dagan diz que as imagens estáticas inspiram a reflexão interior, o monólogo; e o povo vai a elas. Já, os bonecos ou marionetes provocam o diálogo, são dinâmicos; são eles que chamam o povo. Sob esse aspecto, os conceitos sobre teatro de animação, na África, estão mais próximos do Oriente, no qual os bonecos representam os antepassados, os deuses. No

Ocidente, representam, principalmente, o homem e os seus dramas terrenos. Assim, entre Ocidente e Oriente, ou entre uns e outros grupos de um mesmo continente, os conceitos oscilam entre o sagrado e o profano ou entre o cômico e o poético (AMARAL, 2011, p. 18).

Percebe-se aqui que as apresentações de formas animadas no oriente têm tradições históricas, contaminadas por diferentes religiosidades. Ou seja, são apresentações que buscam o *religare*. Já no ocidente, os espetáculos de animação têm outros motes, estando próximos a camadas populares da sociedade ou ainda ligados a experimentações estéticas híbridas. Amaral (1991) aponta que houve um aumento expressivo das apresentações de formas animadas ocidentais a partir do final do século XX, advindas de grupos europeus a partir da retroalimentação e da reinvenção do teatro de animação, abrangendo novas técnicas de feitura para tal expressão artística. E é justamente neste período que o Teatro Lambe-Lambe surge no Brasil.

Antes de adentrarmos precisamente nas faces do Teatro Lambe-Lambe, vale ressaltar que existem diversas outras manifestações culturais de formas animadas no Brasil, sendo um reduto fundamental de discussão estética. Cabe aqui lembrar, por exemplo, o Teatro de Mamulengo que, sumariamente, trata-se de uma espécie de fantoche típico do Nordeste brasileiro, hoje tombado pelo IPHAN como patrimônio cultural. Tal manifestação se apresenta como uma das referências de inspiração das criadoras do Teatro Lambe-Lambe: Denise di Santos e Ismine Lima. Isso amplia a importância discursiva sobre as expressões populares brasileiras, quase sempre desenvolvidas à margem da academia, afastadas dos artistas renomados e dos intelectuais reconhecidos. Ou seja, falar de Teatro Lambe-Lambe é realizar um passeio epistemológico pelas periferias das cidades. No tempo em que “o teatro se transformou em mercado e o espectador em consumidor” (DESGRANGES, 2003, p. 24), a pesquisa acerca do Teatro Lambe-Lambe possibilita a promoção de se formar *leitores de teatro*, mostrando a relevância da experiência teatral para pessoas desavisadas, para espectadores

não fluentes no enunciado cênico, para o público que não possui a acessibilidade de ir e vir nas arquiteturas oficiais das artes. Nesse sentido, pode-se pensar no espaço do espectador como uma atmosfera em constante construção.



Figura 2 - 1º dia da oficina no Centro Comunitário do São Dimas (2019). Foto: Cia. Abrupta de Teatro.

A dança do parto - O nascimento do Teatro Lambe-Lambe

Entre lambe-lambeiros e lambe-lambeiras, acredita-se que o surgimento deste teatro se deu em 1989, período em que as bonequeiras e pedagogas Denise di Santos (baiana) e Ismine Lima (cearense) fizeram nascer o Teatro Lambe-Lambe. Na ocasião, Denise di Santos trabalhava temáticas que envolviam a sexualidade humana, em conjunto com os estudantes. Para abordar tal assunto, a pedagoga desenvolveu uma cena em que manipulava uma pequena boneca negra, feita com espuma e colocada sobre uma mesa. A boneca possuía uma abertura em sua cavidade, que representava a vagina, pela qual saía um boneco menor, um bebê, simulando assim, um parto. Após apresentar o material cênico para Ismine

Lima, percebeu que o trabalho artístico era demasiado belo para ser visto de forma tão estampada, tão nua. Ismine afirmava que tal espetáculo deveria ser apresentado como uma espécie de *segredo*, principalmente por se tratar de algo tão íntimo e reservado, no caso, o nascimento de um bebê².

No ano de 1989, ainda existiam muitos fotógrafos ambulantes, que circulavam pelas ruas da cidade de Salvador (BA), donos de diferentes modelos de câmeras. Tal atividade tem como nome oficial *Fotógrafos de jardim*. Profissionais que portavam câmeras e emitiam a fotografia poucos minutos após elas serem tiradas. Era muito usual que os fotógrafos lambessem as placas nas quais as fotos apareciam. Por isso, a alcunha *fotógrafo lambe-lambe*. Inspiradas em tais trabalhadores, Ismine e Denise transferem para uma caixa a ação cênica da representação de um parto, dando origem a primeira caixa de Teatro Lambe-Lambe, denominado *A dança do parto*. Assim, apresentam-se os espetáculos dentro de caixas, como um mistério a ser revelado, ou um presente guardado em um belo embrulho. Muitas apresentações de tais caixas ainda nos dias de hoje seguem o modelo proposto por suas idealizadoras, utilizando como suporte os mesmos tripés que davam apoio às câmeras fotográficas.

Após inúmeras apresentações para estudantes, pais, educadores, funcionários da escola onde lecionavam, bem como nas ruas e em feiras, Ismine e Denise escolheram participar - de forma voluntária - de um evento promovido pela Associação de Teatro de Bonecos da Bahia, ocorrido em setembro de 1989, no interior baiano. Sem terem qualquer cachê, Ismine e Denise buscavam divulgar e disseminar o seu trabalho. O espetáculo teve tanto sucesso que suas caixas foram apresentadas durante todos os dez dias de evento, rendendo lucro e servindo de *carro-chefe* aos meios publicitários que realizaram a cobertura de tal evento, conforme explana Ismine Lima,

² Entrevista com Ismine Lima. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?reload=9&v=KsU6faULKZ>. Acesso em: 10 de março de 2020.

O que afirmou que um segredo tinha se revelado ali, algo novo nasceu, isto era uma certeza, uma faixa foi feita, com os dizeres ‘assista a dança do parto, espetáculo de lambe-lambe’, para isto foi produzido um postal que marca a data do evento e matérias em quatro jornais presentes na feira, enfocando o Teatro Lambe-Lambe como a grande atração do evento. Nascia, então, o Teatro Lambe-Lambe numa feira do interior baiano, num evento da Associação de Teatro de Bonecos da Bahia, promovido pela Secretaria de Turismo do estado (LIMA, 2015, p. 40).

Devido ao tamanho sucesso da apresentação na feira referida, foi desenvolvida a segunda caixa Lambe-Lambe, denominada de *O império dos sentidos*, ainda como parte integrante da pesquisa em sexualidade e em educação sexual. Nela, era apresentado o ato sexual, com direito a sussurros e gemidos feitos ao vivo, deixando os espectadores “loucos”, segundo descreve a própria Ismine (LIMA apud COBRA, 2017, p. 28). Essa caixa foi apresentada em alguns eventos em Salvador (BA). Porém, a consagração da estética no meio acadêmico veio somente em 1990, durante o Festival Internacional da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos, em Nova Friburgo (RJ), conforme afirma Lima:

Estavam presentes os, como costumamos dizer, ‘bam, bam, bans’ do Teatro de Bonecos no Brasil [...] Todos assistiram e aplaudiram o trabalho que Ana Maria Amaral se referiu ao Lambe-Lambe como ‘uma cortina de luz natural’ e Álvaro Apocalypse, corajosamente, o elogiou, mas Magda Modesto foi categórica: ‘Vocês criaram uma nova forma de teatro de animação, e o seu maior mérito é abrigar algo que não pode ser devassado’ (LIMA, 2015, p. 41).

Nesses trinta anos, Denise di Santos e Ismine Lima se empenharam em divulgar a linguagem do Teatro Lambe-Lambe, realizando oficinas, apresentações e participando de eventos nacionais e internacionais. As autoras reforçam suas origens e suas histórias, engajadas em seus propósitos estéticos e sociais. Segundo Lima

Temos que valorizar mesmo a história do Lambe-Lambe porque ele vem das mulheres e das mulheres que costuravam. Eu sou do Ceará, meu pai era sapateiro, então tudo

o que eu faço com teatro de bonecos nasce do martelo, da cola, de várias coisas. Então a gente vem dessa origem pobre e a maior fortaleza do Teatro de Bonecos no Brasil é lá no Nordeste, como o mamulengo (LIMA apud COBRA, 2017, p. 28).

Atualmente, o Teatro Lambe-Lambe fascina pessoas ao redor do mundo, sendo mais realizado na América Latina. A divulgação de tal arte se faz através de artistas que conheceram uma caixa, se encantaram e procuraram desenvolver suas próprias materialidades. Assim, deve-se destacar a importância de companhias que, além de apresentarem suas caixas, realizam eventos e produzem materiais escritos, como a Revista *Anima*, desenvolvida pelo FESTIM³, a Revista Lambe-Lambe⁴, entre outros.

No Brasil, esta arte é mais conhecida na região Sul. Porém, se faz presente em diversos estados, conforme mostra o mapeamento produzido pela revista *Anima*, em 2017⁵. Em tal mapeamento foram registradas cento e três caixas *lambe-lambe*, sendo que sessenta e seis caixas são de grupos ou artistas que residem nos estados de São Paulo, Minas Gerais e Santa Catarina. O mapeamento mostra também cinquenta e duas caixas de outros países, sendo que a maioria se concentra na Argentina, seguido pelo Chile e Venezuela, totalizando assim, cento e sessenta e cinco caixas mapeadas. Pode-se afirmar que esta linguagem se encontra em plena efervescência, pois vem sendo cada vez mais visibilizada, conforme afirma Valmor Beltrame⁶:

Este filho não é mais delas (Denise di Santos e Ismine Lima), este menino, o Lambe-Lambe, cresceu, ganhou o mundo, se multiplicou e virou um astro, com cada pessoa que conhece a técnica incorporando mais algum detalhe na confecção das estruturas e das histórias (BELTRAME, 2003, p. 10).

³ Festival de teatro em miniatura, realizado em Belo Horizonte (MG), produzido pelo grupo Girino desde 2012, já computando seis festivais e seis edições da revista.

⁴ Produzida pela Cia Andante, de Canelinha (SC), tem 3 publicações. Disponível em: <https://www.cia-andante.com.br/revista-lambe-lambe>. Acesso em: 22 de março de 2020.

⁵ Disponível em: <https://www.yumpu.com/pt/document/read/62592056/3-mapeamento-do-teatro-em-miniatura>. Acesso em: 04 de março de 2020.

⁶ Professor da área da Licenciatura em Teatro e do Programa de Pós-Graduação em Teatro (CEART/ UDESC).

Trata-se de uma linguagem em ascensão. O Teatro Lambe-Lambe se propaga através dos artistas movidos pela mesma paixão que levou Denise di Santos e Ismine Lima a apresentarem as primeiras caixas pelas ruas de Salvador. Sobre a contribuição dos lambe-lambeiros, Beltrame afirma ainda que

Atualmente esta linguagem tem sofrido uma grande evolução, com a apropriação de sua Técnica por diversos grupos de Teatro de Animação de todo o Brasil e das inovações que cada um dos grupos agrega à técnica, conforme sua criatividade e suas necessidades (BELTRAME, 2003, p. 01).

O pesquisador ressalta a importância dos festivais e das mostras de teatro de bonecos e/ou de formas animadas, pois tais eventos propiciam troca de experiências e possíveis aprendizados. Beltrame (2003) relata a falta de escolas de formação especializadas em Teatro Lambe-Lambe e no teatro de formas animadas, constatando a falta de crítica especializada na área. Da mesma forma, o autor problematiza o pouco material produzido academicamente acerca desta linguagem. Todavia, este artigo vem reafirmar a importância da prática docente em Arte de se debruçar sobre o Teatro Lambe-Lambe, cuja prática provoca a expansão da autonomia dos educandos.

Conforme explana o pesquisador brasileiro Pedro Cobra, que desenvolveu sua dissertação na Universidade Charles de Gaulle (FR), as obras do Teatro Lambe-Lambe atuam como dispositivos de conhecimento da maquinaria teatral em miniatura:

As lambe-lambeiras e os lambe-lambeiros se tornam então os responsáveis por todos os aspectos técnicos e artísticos de seu espetáculo, da construção da caixa, com seus sistemas sonoros e de iluminação, da escritura da dramaturgia e a confecção dos elementos animados e cenários. Este domínio do processo criativo ligado à singularidade dos dispositivos que faz de cada caixa uma sala de espetáculo exclusiva a uma só encenação, conferem aos lambe-lambeiros e às lambe-lambeiras o status de diretores e diretoras de seus próprios teatros (COBRA, 2017, p. 41).

O autor descreve que, durante o processo de produção dos espetáculos, existem artistas que recorrem a outros profissionais para auxiliar na confecção de suas caixas e de seus personagens. Mesmo quando o artista é capaz de desenvolver todos os itens referentes à criação de seus espetáculos, o autor crê que seja prudente conseguir outras pessoas para acompanharem as etapas do processo cênico. Nessa linguagem, se faz necessário um retorno do público, haja vista que o lambe-lambeiro vê sua história *pelaos bastidores* do trabalho, ou seja, por trás da caixa, sendo fundamental um respaldo de quem assiste ao espetáculo. Além dessa autonomia, o Teatro Lambe-Lambe se mostra muito viável financeiramente, pois se trata de um *teatro móvel*, facilmente transportável.

Juliana Oliveira, pesquisadora que participou do projeto que visava “expansão artística e acesso de populações moradoras de periferias das grandes cidades, e que possuem dificuldades de ir até os espaços formais de apresentação” (Oliveira, 2018, p. 01), relata sobre as dificuldades das apresentações nas comunidades ribeirinhas do pantanal mato-grossense, locais de difícil acesso, devido a alagamentos sazonais, sobre as quais comenta:

Foram realizadas as apresentações em escolas e espaços ao ar livre, como em campos gramados, debaixo de árvores, ao chegar no local as pessoas já estavam todas à espera, acompanhavam desde a montagem, com olhares de curiosidade e ansiedade para poder ter um momento de encontro com o teatro (Oliveira, 2018, p. 06).

A autora disserta sobre o difícil acesso ao teatro por parte das pessoas que moram em locais distantes de centros urbanos, revelando a potência do Teatro Lambe-Lambe no concernente à popularização do teatro. Oliveira (2018) afirma que tem aumentado o número de pessoas que vão às apresentações desse cunho teatral. Porém, há ainda muitos problemas de acessibilidade, devido aos fatores ligados ao deslocamento de suas moradias para os espaços teatrais. A autora discorre ainda, sobre a dificuldade de se levar apresentações teatrais a locais remotos, pois muitas vezes falta infraestrutura necessária para

a realização dessas apresentações. Dessa forma, a autora conclui sua fala, relatando sobre a potência do Teatro Lambe-Lambe, devido à facilidade de locomoção que tal teatro proporciona. Os quesitos de popularização e de democratização do teatro foram também argumentos para a escolha da realização do presente trabalho, que terá o seu desenvolvimento metodológico descrito e brevemente analisado abaixo.

O contato com a comunidade do São Dimas

Conforme citado anteriormente neste trabalho, a acessibilidade desta linguagem é notável. Por este e outros motivos, ela foi escolhida como forma de levar apresentações e também de desenvolver uma oficina no Centro Comunitário de São Dimas, em São João del-Rei (MG). Esse Centro pertence territorialmente ao Campus Dom Bosco da UFSJ, porém é localizado no bairro São Dimas, marcado por problemas sociais e ambientais tais quais as voçorocas⁷, características de sua paisagem.

O Centro Comunitário de São Dimas foi inaugurado em 2011 e conta com um imóvel preparado para receber aulas, palestras, oficinas e encontros, e também com uma quadra esportiva. O espaço não possui uma secretaria administrativa, ficando sob a responsabilidade dos próprios interessados em realizar as atividades a organização das mesmas, sendo que as chaves do local ficam na casa de um morador, vizinho do local.

Apesar desse espaço apresentar problemas administrativos e estruturais⁸, se encontra constantemente ocupado, pois nos fins de semana, várias crianças e adolescentes buscam aquele local para brincadeiras e atividades. Portanto, é perceptível a carência de pro-

⁷ Fenômeno geológico que consiste na formação de grandes buracos de erosão.

⁸ A estrada que leva a ele pelo Campus Dom Bosco não tem cuidados básicos, tais como iluminação ou recapeamento do solo, assim como a quadra de esportes, o que dificulta o acesso a este espaço, principalmente no período noturno. Existem duas entradas que têm seus portões constantemente trancados, sendo possível passar apenas por um espaço que existe entre o portão e a cerca.

gramações culturais, de esportes e lazer para os moradores daquele bairro. Diante disso, esse espaço foi escolhido para a realização de uma oficina com o Teatro Lambe-Lambe.

Teatro Lambe –lambe: experimentos, experiências e afetos

A oficina denominada *Teatro Lambe-Lambe* foi ministrada por integrantes da *Estopa - Cia. Abrupta de Teatro*⁹, de São João del-Rei (MG) para um público de crianças e adolescentes, com a faixa etária bem variada, entre seis e quinze anos. Dentre várias finalidades, parte dos objetivos da realização dessa oficina foi disseminar as noções acerca da linguagem do Teatro Lambe-Lambe, tentando implementar um núcleo, cuja pesquisa de linguagem pudesse exercitar a feitura de caixas lambe-lambe para apresentações futuras em espaços educacionais.

A oficina foi realizada no Centro Comunitário do São Dimas, um centro cultural de uma comunidade periférica da cidade supracitada. O primeiro dia contou com uma breve explanação acerca da origem do Teatro Lambe-Lambe, seguida de apresentações das caixas *Arraiá* e *Box*, feitas anteriormente pelo grupo ministrante. Essas apresentações iniciais buscaram introduzir - de maneira lúdica - a linguagem lambe-lambe para os participantes do Bairro São Dimas. Posteriormente às apresentações, foram exibidos vídeos sobre diferentes tipos de trabalhos acerca da mesma linguagem, servindo de exemplos e de inspiração para as caixas que seriam montadas ao longo da oficina, proporcionando maior diversidade ao redor de tal estética teatral. Como esta linguagem dispõe apenas de um ou dois espectadores por vez, o grupo criou atividades paralelas, tais como jogos teatrais, a fim de manter crianças e adolescentes próximos ao espaço, sem necessitar da criação de uma fila entediante e dura-

⁹ Formada em 2011 por graduandos e graduados em Teatro (UFSJ), a companhia tem como mote a sustentabilidade e ocupação urbana. Se manifesta como espaço para o desenvolvimento de pesquisas e trabalhos artísticos.

doura. Nesse dia, vinte e quatro crianças e adolescentes tiveram a oportunidade de conhecer o Teatro Lambe-Lambe.

Ao se falar dos princípios de manipulação, os conceitos do Teatro Lambe-Lambe foram abordados pelo grupo de forma lúdica, a partir de narrativas com fantoches e interpretação cênica. Dessa forma, foi feita uma roda de conversa com diversos objetos amontoados no centro da mesma. Assim, foi pedido aos integrantes que escolhessem um objeto. Após a escolha autônoma dos mesmos, os princípios de tal teatro foram aplicados da seguinte forma: ao tratar do deslocamento, foi pedido que o manipulador mostrasse como aquele objeto conseguia chegar até o centro da roda.

Em relação ao foco, foi solicitado ao educando que - além de deslocar o objeto até o centro da roda - olhasse para algum participante, tratando dos procedimentos de triangulação de palco. Dessa forma, o manipulador deveria, então, repetir o deslocamento, podendo testar outras formas de movimentar o seu objeto, dando vida ao mesmo a partir das noções de movimento. Os demais princípios aplicados envolveram a respiração, a pausa, o abrir e o fechar do corpo em diálogo com o objeto, dando vida ao inanimado. Os objetos “*vivos*” se misturaram em meio às improvisações em roda, dando o mote para a execução da dramaturgia. Por esse motivo, o final do primeiro dia foi livre para experimentações com os objetos, inclusive permitindo a interação de um objeto com outro. Segue abaixo uma foto de um trio de educandos que desenvolveu as atividades em conjunto.



Figura 3 - 2º dia da oficina no São Dimas (2019). Fonte: Cia. Abrupta de Teatro.

Essa foto mostra o desenvolvimento do segundo dia, quando foram elaboradas as dramaturgias tendo como base a experimentação da manipulação dos objetos. Alguns dos participantes não se sentiram confortáveis em criar sozinhos. Então, foi permitida a criação em dupla ou em trio. Já no terceiro dia, foram confecionados os personagens das peças propriamente ditas, sendo que muitos dos participantes optaram por fazer *abayomis*, bonecas de tradição africana, feitas com tiras de tecido presas com alguns nós simples. Outros grupos fizeram bonecos de papelão ou até mesmo de espuma. Também neste dia, foram produzidos o cenário e a indumentária, com materiais extremamente acessíveis, tais como papelão, tinta e cola.

As etapas foram supervisionadas pelo grupo ministrante e por pessoas que se propuseram a auxiliar essa oficina, geralmente adultos e parentes das crianças e dos adolescentes. Ao fim de cada atividade, os participantes apresentavam as peças de maneira ainda improvisada, seguindo um pré-roteiro dramatúrgico. Nesse momento, os espectadores eram incentivados a opinar sobre os trabalhos dos demais participantes ao final de cada exposição, ampliando o senso estético e propondo a criticidade acerca do trabalho alheio. Conforme planejado, foram construídas as caixas no último dia de oficina, formando uma rodada de apresentações finais para os próprios participantes e para a comunidade em geral. Neste dia

específico, houve a parceria de estudantes do curso de pedagogia da UFSJ, que realizavam paralelamente um projeto audiovisual sobre os moradores daquela comunidade. Dessa forma, foi viabilizado que os participantes filmassem os espetáculos dos outros participantes enriquecendo o trabalho, realizado pela ótica do registro e de arquivo.

A partir da aplicabilidade pedagógica deste trabalho, pode-se afirmar que se trata de uma estética condizente com a atualidade, pois são apresentações breves, lúdicas e facilmente transportáveis para os mais diversos locais. Assistir ou desenvolver a manipulação de bonecos, de sombras e de objetos evoca emoções primárias, mas nem por isso, menos complexas. A materialidade do objeto é ressignificada com a energia aplicada pelo manipulador, auxiliando no entendimento de sentimentos e sensações.

Segundo a Base Nacional Comum Curricular (BNCC), este é um fator importante para o exercício da cidadania, pois ao se embasar nas percepções conferidas para o desenvolvimento deste trabalho, é possível afirmar que o teatro de formas animadas propicia a estesia, que é uma das dimensões do ensino de Arte:

Refere-se à experiência sensível dos sujeitos em relação ao espaço, ao tempo, ao som, à ação, às imagens, ao próprio corpo e aos diferentes materiais. Essa dimensão articula a sensibilidade e a percepção, tomadas como forma de conhecer a si mesmo, o outro e o mundo. Nela, o corpo em sua totalidade [emoção, percepção, intuição, sensibilidade e intelecto] é o protagonista da experiência (BRASIL, 2018).



Figura 4 - Finalização da oficina no São Dimas (2019). Fonte: Cia. Abrupta de Teatro.

A metodologia aplicada neste trabalho se mostra satisfatória para o ensino de arte e pode ser facilmente adaptada para os espaços formais, principalmente o espaço escolar, pois o seu desenvolvimento aborda habilidades específicas do fazer teatral, tais com como figurino, cenário, iluminação, dramaturgia, manipulação de objetos e bonecos. Deve-se destacar também a viabilidade financeira da sua execução, pois na realização da oficina foram utilizados materiais de fácil acesso e de baixíssimo custo.

Conforme descrito na BNCC: “a aprendizagem de Arte precisa alcançar a experiência e a vivência artísticas como prática social, permitindo que os alunos sejam protagonistas e criadores” (BRASIL, 2018). Pode-se dizer então, que esta metodologia viabiliza o protagonismo nas criações artísticas, permitindo aos participantes se tornarem parte integrante de seu espetáculo. Ao fim de um trabalho como este, cada estudante pode levar consigo a sua caixa lambe-lambe, uma verdadeira maquinaria teatral em miniatura. Assim, os educandos desenvolvem autonomia artística, criando outros possíveis mundos dentro de suas pequenas caixas, unindo o fazer artístico à emancipação da autonomia.

Referências

- AMARAL, Ana Maria. *O inverso das coisas*. Móin-móin, Jaraguá do Sul, v. 1, n. 1, p. 12-24, 2005. Disponível em: http://www.ceart.udesc.br/arquivos/id_submenu/601/revista_moin_moin_1.pdf. Acesso em: 21 de março de 2020.
- AMARAL, Ana Maria. *Teatro de Formas Animadas*. São Paulo: Edusp, 1991.
- ARRUDA, Kátia de; BELTRAME, Valmor. *Teatro Lambe-Lambe: o menor espetáculo do mundo*. Dapesquisa, v. 3, ano 5, n. 1, 2008.
- BRASIL. *Base Nacional Curricular Comum*. Disponível em: <http://basenacionalcomum.mec.gov.br/abase/>. Acesso em: 18 de março de 2020.
- BELTRAME, Valmor. *Teatro Lambe-Lambe: o menor espetáculo do mundo*. 2003. Disponível em: http://www1.udesc.br/arquivos/portal_antigo/Seminario18/18SIC/PDF/041_Valmor_Beltrame.pdf. Acesso em: 10 de março de 2020.
- COBRA, Pedro. *O Teatro Lambe-Lambe - Sua história e poesia do pequeno*. 2017. Disponível em: <https://lambendoomundo.wordpress.com/>. Acesso em: 10 de março de 2020.
- FORNARI, Jô. *O objeto no Teatro Lambe-Lambe: por uma dramaturgia das humanidades*. Revista Teatro Lambe-Lambe, Canelinha, n. 3, 2016. Disponível em: <https://www.cia-andante.com.br/revista-lambe-lambe>. Acesso em: 18/03/2020.
- DESGRANGES, Flávio. *A pedagogia do espectador*. São Paulo: Editora Hucitec, 2003.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia do Oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005.
- LIMA, Ismine. *O Lambe Lambe*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?reload=9&v=KsU6faULKZs>. Acesso em: 10 de março de 2020.

LIMA, Ismine. *Gritos e sussurros no Teatro Lambe-Lambe*. Revista Anima, Belo Horizonte, n. 03, 2015. Disponível em: https://grupogirino.com/revista_anima/. Acesso em: 12 de março de 2020.

LIMA, Ismine. *O mundo precisa de Teatro Lambe-Lambe*. Revista Lambe-Lambe, Itajaí, n. 02, 2011. Disponível em: <https://www.cia-andante.com.br/revista-lambe-lambe>. Acesso em: 23 de março de 2020.

OLIVEIRA, Juliana. *Teatro Lambe-Lambe: estratégia para expansão artística do teatro em periferias*. Anais ABRACE, 2018. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/4049/4041>. Acesso em: 18 de março de 2020.

PACHA, Anibal. *Experimentações de teatro em miniatura*. Revista Ensaio Geral, Belém, vol. 3, n. 5, 2011. Disponível em: http://revistaelectronica.ufpa.br/index.php/ensaio_geral/article/view/219. Acesso em: 12 de março de 2020.

**Una historia tejida en el hielo:
comentarios en torno a la investigación educativa basada
en artes visuales, a propósito de una puesta en escena**

Jorge Luis Rodríguez-Aguilar

Academia Nacional de Bellas Artes San Alejandro (Cuba)



Figura 1 - Títeres de Hielo, Hielocho (2019). Foto: Aguilar.

Resumen: La vinculación ineludible entre los distintos géneros de las artes visuales son recursos que posibilitan, cada vez más, el desarrollo de nuevos ejercicios académicos e investigativos. Sin renunciar a sus individualidades, el teatro de títeres y la fotografía, pueden estructurar dinámicas investigativas provechosas para los procesos creativos contemporáneos, en particular, la producción de imágenes simbólico-metafóricas. Hacerlo no resulta difícil; solo se necesita el empeño.

Palabras-clave: Teatro de títeres. Fotografía. Investigación educativa basada en artes visuales. Metodología. Didáctica fotográfica.

Abstract: The unavoidable links between the different genres of the visual arts are resources that make it possible, increasingly, to develop new academic and research exercises. Without renouncing their individualities, puppet theatre and photography can structure research dynamics that are beneficial to contemporary creative processes, in particular, the production of symbolic-metaphorical images. It is not difficult to do so; all that is needed is the commitment.

Keywords: Puppet theatre. Photography. Visual Arts-based Educational Research. Methodology. Photographic education.

*El ojo ve solo lo que la mente
está preparada para comprender.*

Henri Bergson

Nunca he sido un buen amigo de los títeres. Tal vez tuve la mala suerte de ser un niño muy aprensivo e impresionable, que se fijaba en todos los detalles y que hacía preguntas incómodas cuando no entendía. A lo mejor, por eso, el teatro de marionetas siempre me pareció un género poco atractivo y mal explotado —en Cuba—, con un viso a viejo, preocupado en rescatar historias que, por lo menos a mí, no me motivaban.

El recuerdo pesó mucho sobre mi conciencia de espectador. No los llegaba a desaprobar, pero mantuve una actitud distante con ellos, como una asignatura pendiente que disfrutaba desde un entorno diferente de participación. Es decir, por lo general los asociaba a las pequeñas representaciones de escenario que se “estrenaban” en la biblioteca municipal de mi localidad, donde intentaban imitar las clásicas historias francesas, callejeras y populares, de muñecos en mano al estilo guiñol, que debatían los elementos de la trama. No faltaban los antagonistas de siempre: el bueno y el malo, que podían ser un policía y un ladrón; las historias de persecución y de amor, donde había una joven bella, un príncipe o un muchacho de pueblo y la alcahueta, que a veces cambiaban por una bruja; las escenas de golpes, gracias a una porra, que provocaban la risa de todos nosotros.

Allí mismo, asistí a otro tipo de funciones, ya no de títeres de cachiporra, sino de la clásica marioneta manipulada por hilos, que siempre me pareció compleja y difícil de digerir. No era para niños muy pequeños, aunque cualquiera podía verlas. Recuerdo que la voz de los titiriteros era chillona, extremadamente burlesca, que contrastaba con la representación visual de los personajes que imitaban. Aunque sus ropas parecían reales, sus gestos eran demasiado rígidos y las historias, por lo general, eran tristes. Para casi todos

mis amigos, asistir a estas funciones era un castigo. ¿Por qué? No lo sé, pero si las comparaba... ¡Hmmm!

De pionero vi muchas funciones de este tipo, al menos, una cada mes. Recuerdo a un titiritero que nos visitaba en la escuela. Él, junto a su muñeco Alelé, nos interpretaba *El camarón encantado*, de José Martí, en una puesta con títeres de guante que nunca he olvidado, muy diferentes a las anteriores, donde todos participábamos y éramos parte de la actuación. Tal vez, necesitábamos comprender más el juego como un recurso histriónico o quién sabe si lo que se requería era cambiar las historias, los títeres y los titiriteros.

Esta misma sensación me persiguió de mayor, porque las referencias volvían a ser las mismas y los recursos visuales se mantenían. Siempre hay quien me decía que con el tiempo mi percepción iba a cambiar. En París, en un teatro de los *Champs-Élysées*, asistí a una función de marionetas de sombra que me recomendaron. Versionaba una obra de la literatura bastante truculenta, que me atrajo mucho por la ambientación y por el sonido, pero no vi muchos niños allí. No creo que ninguno la comprendiera. Me enfrentaba nuevamente al dilema del teatro más clásico para niños, pero ahora visto desde otra edad.

Sin embargo, por más que busqué, nunca pude ver una función de títeres para adultos y me quedé con esa espina por dentro. Pensé que solo era una cuestión de malacrianza, de terquedad y de no querer abrir los ojos para ver y sentir. Me volví un cromañón en este sentido, que alejó este género a la fuerza porque no quería recordar el pasado hasta que...

Desarrollo

Nunca imaginé que el hielo fuera un recurso tan comunicativo. Uno se imagina dos o tres cosas relacionadas con este elemento, pero nunca un títere. *Títeres de Hielo* es una obra en tres actos donde los personajes son figurines modelados en hielo. Pensados y construidos

en una dualidad indisoluble, donde lo formal y lo conceptual se combina de una manera muy única con lo efímero del material, bien puede servir para muchos públicos. Existe un estudio previo, que no por ser destinado a los niños se torna común o barato ni grandilocuente para que lo entiendan los mayores. Hay un lenguaje figurado en el mismo texto, en la misma poesía que se interpreta, que se dinamiza desde la actuación de estos títeres helados y de los actores que los mueven.

Uno no escapa a la tentación de querer verlos. La novedad viene aparejada a la utilización de los elementos visuales. Todo, en esta función, traduce la expresión de las artes plásticas¹. No solo en la realización de un muñeco en hielo o de su estructura en hierro, soldada, armada y articulada como ese esqueleto que los escultores levantan antes de modelar en barro, sino de muchos otros recursos, como la iluminación, que dialoga a través de las transparencias y los reflejos; el uso de una luz cenital o lateral que les refuerza el sentido dramático a determinadas acciones o del vestuario de los actores que recuerda, en parte, los ropajes del teatro griego.

Cada historia alude a un texto en específico. El primero, un fragmento de *Hamlet, príncipe de Dinamarca* de William Shakespeare, puede ser muy complejo para un niño, pero el uso de un títere «diferente» se vuelve la piedra de atracción que los motiva y, al mismo tiempo, el recurso didáctico que les propone disfrutar la obra de otra manera. El segundo, *Hielocho*, asume una versión libre y juguetona del *Pinocho* de Carlo Collodi, donde el placer por lo lúdico saca a los niños de sus asientos y los involucra en la obra.

1. Las artes plásticas incluyen todas aquellas manifestaciones de la creatividad relacionadas con la manualidad técnica y los oficios, como el dibujo, la pintura, la escultura, la ilustración, la fotografía..., que hacen énfasis en la utilización de elementos materiales que pueden ser percibidos por los sentidos. Las artes visuales se diferencian de las artes plásticas por combinar otros recursos, performáticos, instalativos, proyectuales, de intervención, del happening, la virtualidad y el sonido, de las otras artes, como el teatro o la danza, y guardan una relación más estrecha con la producción conceptual o de ambientes teórico-conceptuales de apreciación con el arte contemporáneo (EcuRed).





Figuras 2, 3 e 4 - Títeres de Hielo, Hielocho (2019). Foto: Aguilar.

Un recurso muy inteligente, que destapa los ánimos y levanta los deseos de querer jugar con el títere «durofrío», que se convierte en un muchacho más, y de participar como protagonistas. La última historia, *Dos en una República*, es una exquisita interpretación de *La república del caballo muerto* de Roberto Espina, donde los actores revelan, con la fina ironía de la intertextualidad, que sostienen con el movimiento de sus máscaras en medio de una excelente actuación, un discurso marcado por el triple sentido de la conjugación del verbo ser: fuiste, eres y serás. Es una retórica entre la pantomima, las máscaras que hablan y se derriten, que se cruzan y terminan por construir un rostro.

Para mí, como artista más que como espectador, me resultó atractivo el uso de muchos recursos visuales que me permitieron experimentar, *in situ*, el ejercicio de la fotografía. Tampoco pude eludirme a mi condición de profesor y enseguida pensé, ¿por qué

no?, vincular este tipo de presentación-espectáculo como parte de la didáctica de mi taller de fotografía.



Figura 5 - *Títeres de Hielo, Hamlet* (2019). Foto: Javier.

Cada vez que la imagen fotográfica se nos presenta en su dualidad artística o documental, relegamos otras dimensiones del mismo proceso creativo que son imprescindibles en la contemporaneidad, como la didáctica o la investigativa. Más allá de la puesta en escena, *Títeres de Hielo* es un recurso visual muy atractivo que abre una posibilidad poco abordada desde la metodología de investigación educativa basada en artes visuales, con atención a la fotografía digital (*Visual Arts-based Educational Research*)². Desde este tipo de metodología artística de investigación se expone una otra manera de indagar dentro del campo de las humanidades y las ciencias sociales, en donde la reflexión en torno a los procesos

² Sobre este particular se puede profundizar en Sullivan (1993), Prosser (2003), Hamilton (2006), Hernández (2008), Roldán-Viadel (2012) y Moya-Méndez (2019).

creativos interdisciplinares se erige como la forma más adecuada para desarrollar ejercicios con una nueva mirada. La fotografía, como parte de la investigación educativa (*Photography-based Educational Research*), es aquella que utiliza las imágenes para indagar problemas relacionados con la enseñanza y el aprendizaje (ROLDÁN, MARÍN-VIADEL, 2012), que explora tantas maneras —didácticas— como cada profesor, investigador o estudiante la aplique.

Y, si lo vemos así, la conjunción armoniosa del teatro de títeres con los talleres de fotografía permite, además, vincular la literatura y la imagen con las formas de expresión y de (re)presentación. En la actualidad, con la presencia y difusión que ha alcanzado la fotografía en nuestra vida cotidiana, las imágenes resultado de nuestro accionar y registro diario, son un recurso vital para descubrir, analizar e interpretar los procesos y las actividades, tanto artísticas como educativas (entendiendo lo educativo no como la tarea escolar sino como parte de una metodología investigativa, igual a conocimiento). Del mismo modo, posibilita establecer un sistema³, al relacionar las diferentes miradas y lecturas sobre un mismo proceso creativo, lo que Berger (2004) sistematizó como los «modos de ver» y Bentham (1989), la mirada panóptica o «desde afuera»⁴. También, porque nos permite organizar y demostrar ideas, hipótesis y teorías de modo equivalente a cómo lo hacen otras formas del conocimiento y, finalmente, porque es un medio estético, de manera que nos proporciona información que acciona sobre el gusto y sobre los procesos, objetos o actividades (ROLDÁN, MARÍN-VIADEL, 2012).

Si bien el trabajo con títeres de hielo es una singularidad dentro de las artes escénicas, poco desarrollada y explotada, como recurso visual contemporáneo brinda un abanico de posibilidades que

³ Sistema: conjunto de componentes de objeto, que se encuentran separados del medio e interrelacionados fuertemente entre ellos, cuyo funcionamiento está dirigido al logro de determinados objetivos, que posibiliten resolver una situación problemática (Álvarez de Zayas, 1995: 18).

⁴ Sería interesante ahondar al respecto en Foucault (1998).

emanan de su propia estructura formal-dialógica (función comunicativa y estética), de proyección de imagen (en todos los sentidos), al mismo tiempo que revisa determinados contenidos de una obra de artes visuales (MCEVILLEY, 1984), en relación con la historia del arte, su aspecto, los suplementos verbales proporcionados por el artista, el género o medio de la obra de arte, el material en el que está hecha, la escala y su duración temporal y el contexto de la obra. También, en lo referente al destino de la misma a través de su permanencia en el tiempo, la tradición iconográfica específica y las propiedades formales de la obra, los gestos y actitudes y la conciencia cognoscitiva de ellas.

Aunque el teatro de títeres no se enmarca propiamente dentro del campo de las artes visuales, *Títeres de Hielo* recurre a la utilización de diversos elementos propios de estas narrativas, lo cual le permite navegar entre dos aguas, además de servir como instrumento, en sí, para la investigación artística.

Si observamos que la metodología es un conjunto de métodos utilizados con el fin de desarrollar una tarea o cualquier actividad humana (que, en nuestro caso particular, podemos circunscribir en la aplicación de una estrategia docente, de enseñanza-aprendizaje o para llevar a cabo una investigación), no puede desconocer su naturaleza. Es decir, debe desarrollar una estructura conceptual —primero— antes que práctica, que se fundamenta en la proposición de un problema (porque el arte trabaja sobre sus propios problemas subjetivos), la definición de los objetivos que se utilizarán para resolverlo, los tipos de instrumentos de investigación que utilizaremos, las maneras y el cómo se hará (es decir, cómo se organizará). Una investigación artística para el campo del arte no tiene que probar nada objetivo, pues la producción de una obra es la esencia del proceso⁵. No tiene por qué arribar a conclusiones, ni demostrar su validez; pero si debe ser efectiva (Gombrich, 2004), en tanto propuesta visual (la calidad artística y estética ha de ser

⁵ Tampoco debe asumirse la metodología cuantitativa, pues no nos interesa medir las variables que intervienen.

necesaria) y cumplir con ciertas exigencias propias de la cultura, el momento histórico y el género en que se desarrolla.



Figura 6 - *Títeres de Hielo, Hamlet* (2019). Foto: Javier.

Podemos asumir la investigación basada en la fotografía, desarrollando cada una de estas líneas y en su vinculación interdisciplinar con otras manifestaciones o sumando a ellas recursos necesarios dentro de la comunicación, como el suplemento verbal,

los recursos de la gráfica, el simbolismo y los demás aportes y elementos ganados en la historia del arte o de otras disciplinas, como el teatro de títeres. El documento o el registro más desprejuiciado de la realidad será su característica fundamental, siempre y cuando quede explícita como parte de nuestra intención, lo que primero nos obliga a conocer quiénes somos y qué hacemos.

Soy de los que defiendo la necesidad de dinamizar el ejercicio fotográfico desde una mirada investigativa más que anecdótica o documental-contemplativa. No podemos dejarnos seducir únicamente por las cualidades estéticas de la imagen, por sus colores y formas, si en ellos no existe una historia que nos comunique, que nos traslade o nos impulse a una reflexión. Una fotografía siempre tiene un contenido, aunque, en ocasiones, yace oculto tras innumerables capas de efectos y filtros. Las imágenes fotográficas contienen muchos tipos de información, en dependencia de la función para la que fue realizada: comunicativa, estética, ilustrativa, semiótica, educativa, documental...

Desde la dinámica educativa, en donde la tradición en la didáctica de esta materia se vuelve a ratos repetitiva, donde se defiende la *techné* y la *morphé* sobre el *eidos*, por el contrario de lo que proponga este arte en sí, desarrollar ejercicios que vinculen las prácticas instalativas, performáticas o sencillamente interdisciplinares, con otros campos artísticos como el teatro de títeres, pueden contribuir a un mejor resultado de la producción simbólico-metafórica y a un cambio en la búsqueda de la imagen fotográfica, más contemporánea, más autorreferencial y tautológica.

Del mismo modo que la fotografía es un arte, el teatro de títeres también lo es. Ambos intentan subvertir la realidad y captar lo imposible. Eso, para mí, no es un simple hecho sino algo que me alegra y me hace pensar en la «posibilidad de lo imposible». Si en algún tiempo pasado fueron géneros ninguneados, rechazados y enlentecidos, hoy nos permiten redefinir la realidad, matizada en los *cómo* y los *porqués* de cada una de las partes que intervienen en el proceso.

Cabe, entonces, unirlas para trabajar a dúo, para experimentar y, con ellas, establecer una metodología adecuada, que cumpla sus propósitos y sea óptima⁶, como enunciaba Gombrich (2004), desde la relación función-norma-valor, lo que sin dudas la convierte en efectiva.

Conclusiones

Títeres de Hielo, obra de la autoría de Carmela Antonia Núñez Linares y Leovaldo Díaz Fernández (Teatro Viajero), me han hecho revalorar el mundo de la marioneta, no solo como un género propio dentro de las artes escénicas sino por su relación indisoluble con las artes visuales, por su poder simbólico-comunicativo que cuestiona el ser y el no ser y, también, por los recursos didácticos que emplean. Es muy posible que, a partir de ahora, comience a pensar ejercicios que impliquen un diseño en este sentido, que vincule la creación de prototipos y personajes, de ambientes, escenografías y recursos luminotécnicos. *Títeres de Hielo* me permitió, también, reflexionar y experimentar otras formas de abordar la fotografía de situación, tan difícil de controlar. Pero, más allá de todo eso, me hizo cambiar la percepción y reconectar con mi pasado. Posiblemente, encuentre las conexiones que en aquel momento se perdieron o quedaron congeladas y que hoy regresan en esta historia tejida en el hielo.

⁶ Lo óptimo, lo adecuado y lo conveniente, es un grado de eficiencia que Gombrich (2004: 369-379) definió como *Decōrum* (aspecto y propiedad que le corresponde a algo según su destino respectivo; realización eficiente para cumplir su función o finalidad).

Referências

ÁLVAREZ DE ZAYAS, Carlos. *Metodología de la Investigación Científica*. Santiago de Cuba: Centro de Estudios de la Educación Superior - Universidad de Oriente, 1995.

BENTHAM, Jeremias. *El panóptico*. Madrid: La Piqueta, 1989.

BERGER, John. *Modos de ver*. La Habana: Adagio, 2004.

EcuRed. *Artes visuales*. Enciclopedia en red. 18 julio, 2019. Disponible en: https://www.ecured.cu/index.php?title=Artes_visuales&oldid=3462629. Acceso en: 23 febrero, 2020.

FOUCAULT, Michel. *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Madrid: Siglo XXI, 1998.

GOMBRICH, Ernst. La historia social del arte. In: *Gombrich esencial*. Madrid: Debate, 2004, pp. 369-379.

HAMILTON, Peter. *Visual Research Methods*. London: Sage, 2006.

HERNÁNDEZ, Fernando. La investigación basada en las artes: propuestas para repensar la investigación en educación. In: *Educatio Siglo XXI*, 26, 2008, pp. 85-118.

McEVILLEY, Tomas. On the Manner of Addressing Clouds. In: *Artforum*, XXII, 10, 1984, pp. 61-70.

MOYA-MÉNDEZ, Misael. Contribución teórico-metodológica a la praxis de la investigación-creación en las artes. *Islas*, 192, Universidad Central de Las Villas, Santa Clara, 2019. Disponible en: <http://islas.uclv.edu.cu/index.php/islas/article/view/1155/>. Acceso en: 23 febrero, 2020.

PROSSER, Jon. *Image-based research: a sourcebook for qualitative researchers*. London: Routledge, 2003.

ROLDÁN, Joaquín; MARÍN-VIADEL, Ricardo. *Metodologías artísticas de investigación en educación. Archidona*: Ediciones Aljibe, 2012.

SULLIVAN, Graeme. *Art-Based Art Education: Learning that is meaningful, authentic, critical and pluralist*. Studies in Art Education, 35, 1993, pp. 5-21.