

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-tutitimundi-5.jpg>. Acesso em 13/07/2020.

DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/2595034702222020016>

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 desapareição 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 quão 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, histriões 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 histriônicos”, e, na categoria mais baixa estavam os “cazurros”, aqueles que exibiam animais adestrados e bonecos. Para mais informações, ver: ARTILES, Freddy. *Titeres: 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/fgdfg=-e18f1771304f#:~: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 unísono 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 Totilimundis: 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 claman 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 Chevoniccka 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-alla-del-desierto/>. Acesso em 14/07/2020. Para conhecer a série televisiva, acesse o registro em: <https://www.youtube.com/watch?v=J5QkWjnz6hs>.

10 Entrevista com Euclides de Souza e Adair Chevoniccka. Disponível em: <https://teatropolitico60.wordpress.com/2010/05/11/entrevista-com-euclides-coelho-de-souza-e-adair-chevoniccka-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 fazem 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 construir um diálogo respeitoso e útil, transformando divergências em acessos para o aprimoramento mútuo. Parafrazeando 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 manojito 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=cazurros+titiriteros&source=bl&ots=R9UfUBci3U&sig=ACfU3U1-Qn_MAHG9Ecn5FNts3Vx0VFVYTQ&hl=fr&sa=X&ved=2ahUKEwjH67flkMbqAhUBA9QKHebHBSQQ6AEwB3oE-CAkQAAQ#v=onepage&q=cazurros%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/UEDESC*, 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/entrevista-com-euclides-coelho-de-souza-e-adair--chevonicka-dada/>.
- FOLEY, Kathy. Les Wali (Saint Musulmans) réduits au silence: Les marionnettes wayangen 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/UEDESC*, 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.