

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 impulsionadora 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 borradas 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 compreendem 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 autopoiético 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 desgarrar na sua interpretação ou provoca o riso descontrolado. 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 “tecnóvivo”, 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 poupados

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 Mordaca”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 Mordaca”, 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/expresso/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-cancela-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 escravidão, 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 TBPN¹³ 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-meu-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 Roussef (golpe de 2016).

No Carnaval daquele ano, a escola satirizou a campanha e os protestos contra o governo Dilma Roussef 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 direita 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 tomando as ruas.

Referências

- CALDAS, Sarah; LADEIRA, Idalina. *Fantoches & 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: Abrace, 2012, p. 203 – 226.
- DOSSIÊ INTERPRETATIVO. *Registro do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste Maranhense, 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>.